

Edyta Danowska
Zielona Góra

Die Atriden-Tetralogie: Gerhart Hauptmanns mythisches Modell

Wenn wir von den Griechen reden, reden wir
unwillkürlich zugleich von heute und gestern.¹

Angesichts der Neigung des griechischen Mythos zur Vieldeutigkeit des Sinnpotentials und der Mannigfaltigkeit der interpretatorischen Vorgehensweisen kann die Tatsache nicht verwundern, dass Künstler jeder literar-historischen Epoche mehr oder weniger nur sein „aktualisierbares Substrat“ in ihren Werken abrufen. Dabei ist offensichtlich, dass der griechische Mythos, der in die Gegenwartsliteratur oder -kunst eindringt, nicht mehr der gleiche ist, der in der archaischen Gesellschaft existierte. Mit der Ausbildung der Hochkultur und dann der Hochreligion lockerte sich die Verbindung des Mythos zum Kultischen und im Ergebnis dieses Prozesses hat er „sich verselbständigt“. Zudem wurde der Mythos schriftlich fixiert und uns in dieser Form überliefert. Auf seiner „Wanderung“ durch aufeinander folgende Kulturen wurde der Mythos modifiziert, aber sein mythisches Substrat, sein ihm inhärentes Denk- und Erfahrungssystem blieben konstant.

Der Literarisierungsprozess des griechischen Mythos hat schon mit den ältesten Mythendarstellungen von Homer und Hesiod begonnen und dauert bis heute an. Methodisch unterscheidet sich die Arbeit am Mythos in der Moderne nicht von der in der Antike.

Nach Manfred Fuhrmann wird sowohl die antike als auch die gegenwärtige Rezeption durch die Struktur variierender mythischer Substrate geprägt und vorangetrieben. Dies beweisen die verschiedenen Ausformungen derselben Mythen bei den attischen Tragikern, wo das mythische Element jeweils in Varianten existiert.

Wie Aischylos, Sophokles und Euripides im Dionysostheater am Fuße der Akropolis um den Sieg im tragischen Wettstreit rivalisierten und ihre Tragödien aufeinander reagierten und sich zu überbieten suchten - dieses produktive Konkurrenzverhältnis in der dramatischen Arbeit am Mythos (...) wurde für Generationen neuzeitlicher Autoren zum entscheidenden Muster eines zugleich traditionsbezogenen und innovativen Schreibens im Spannungsfeld von Anknüpfung und Abweichung, Wiederholung und Widerspruch, von *imitatio*, *variatio* und *aemulatio*.²

¹ Nietzsche, Friedrich: *Musarion*-Ausgabe, 23 Bde., München 1920/29. S. 11.

² Frick, Werner: *Die mythische Methode: komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 1998, S. 11.

Bei der Aufnahme alter Stoffe ging es den alten Tragikern nicht darum, etwas thematisch Neues zu bieten, weil der Rückgriff auf einen bekannten Mythos einen unmittelbaren Reiz für die Zuschauer des 5. Jahrhunderts v. Chr. besaß. Der bekannte Sagenkreis wurde zu einem Signal, das bestimmte Assoziationen unter den Theaterbesuchern hervorrief und mit der schon bekannten Aufführung verglichen werden konnte.

Die modernen Dramatiker, denen auch Gerhart Hauptmann zuzurechnen ist, scheinen das Rezeptionsverfahren bei den alten Tragikern abgeschaut zu haben. Es geht dabei nicht um eine weitgehende Veränderung und eine starke Modifizierung des mythologischen Urbildes und seinen inhaltlichen Kern, sondern vielmehr um eine Art der Stellungnahme zu dem im Mythos enthaltenen Sinnpotential.

Die durch Gerhart Hauptmann in der in den Jahren 1940-1945 entstandenen Atriden-Tetralogie vorgenommene Revision antiker Welt führt von einer scharfen Auseinandersetzung mit dem Archetypus über die Polemik gegen die antike Fassung bis hin zur völligen Negation des Archaischen und trägt auf der Grundlage alter Überlieferungen zur Entstehung neuer Inhalte und Werte bei.

Der aus den Einzelwerken „Iphigenie in Aulis“, „Agamemnons Tod“, „Elektra“ und „Iphigenie in Delphi“ bestehende Zyklus knüpft an den in der antiken Tragödie des Euripides (Iphigenie in Aulis), Aischylos (Orestie) und Sophokles (Elektra) ausgeformten Atriden-Mythos an und steht zugleich in einem intertextuellen Dialog mit Johann Wolfgang von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ (1786).

Die ostentative Nutzung antiker Substrate wird oft in der Forschung als Resultat historisch und situational bedingter Sinndefizite gedeutet, denn durch den Rückgriff auf den anerkannten Bestandteil des Kulturgutes will man sich Lösungsangebote verschaffen. Es gibt aber Auffassungen, dass das Aufgreifen des alten Mythos in der Atriden-Tetralogie eine Flucht aus der eigenen Wirklichkeit des Autors bedeute.

Für Volker Riedel liefern die Thesen nur einen unwiderlegbaren Beweis für das unbestrittene Fortleben und Fortwirken der antiken Tradition in der modernen Literatur. Über die Antike der eigenen Gegenwart beizukommen und mit ihr abzurechnen, hält er für ein besonders geeignetes und zutreffendes stilistisches Mittel.

Wenn auch der entscheidende Anlaß, sich mit einer Kultur der Vergangenheit zu befassen, die Bedürfnisse der Gegenwart sind und das Altertum keineswegs um seiner selbst willen beschworen wird, so ist doch nicht zu übersehen, daß bei allem Vorrang aktueller Erfordernisse die Qualität einer historischen Erscheinung von erheblichem Gewicht ist und daß faktisch gerade das „Erbe der Alten“ sich als äußerst lebendig und im besonderen Maße als geeignet erweist, Fragestellungen der eigenen Zeit zu reflektieren.³

³ Riedel, Volker: Literarische Antikerezeption. Aufsätze und Vorträge. Jenaer Studien Bd. 2. Hg. Günter Schmidt, Jena 1996, S. 196.

Die Bearbeitung der mythischen Substanz im modernen Drama verläuft immer in einer parallelen Beziehung zu der Zeitfrage, denn „die jeweilige Einstellung zur Antike ist Selbstdarstellung der stellungnehmenden Zeit und Nation, Besinnung auf eigenes Wesen und Schicksal, Versuch zur Verwirklichung der eigenen Art.“⁴

Diese Thesen gelten auch für die Atriden-Tetralogie, die als eine der wichtigsten und imponierendsten Dichtungen Gerhart Hauptmanns betrachtet wird, und die ständig in der Hauptmann-Forschung zur Diskussion über das Eindringen der alten antiken Sage in das dramatische Werk des Autors anregt.

Warum greift der Dichter ein mythisches Thema in einer nicht mehr mythischen Zeit auf? Weil er prüfen will, wie er selbst sagt, „ob in den Dramen des Sophokles, Euripides Stoffe liegen, welche das Leben der Gegenwart auch bietet“⁵, oder weil er in seinem Werk ständig auf der Suche nach dem allgemein Menschlichen war, und glaubt es in dem alten Mythos gefunden zu haben?

Das starke Interesse Gerhart Hauptmanns an dem Atriden-Mythos könnte man natürlich aus der Tatsache erklären, dass er ungeachtet aller Schrecken und Mordtaten bestimmte Ansatzpunkte für die menschliche Existenzproblematik enthält. Es geht doch um ewig aktuelle Fragen von Leben und Tod, Schuld und Sühne, Freiheit und Notwendigkeit, Schicksalsmacht und Menschenkraft.

Peter Delvaux, der sich in seiner umfangreichen Studie u.a. die Frage nach der der Atridensage innewohnenden Problematik und ihrer besonderen Anziehungskraft für Dichter und Künstler stellt, sieht in ihrem tragischen Aufbau immer gültige menschliche Verhaltensweisen:

So wären denn Orest und Elektra vielleicht Archetypen von in solch tragischer Situation auf sich selbst zurückgeworfenen Kindern. Die archetypische Tragik ihrer Eltern bestünde vielleicht in der Unversöhnlichkeit der gegenseitigen Treueforderungen; die ihrer älteren Schwester in Aulis in Zwiespalt und Unzulänglichkeit ihres königlichen Vaters angesichts atavistischer Ausbrüche in der von ihm mitverschuldeten Notlage des ihm unterstellten Heeres. Dem Atridenmythos eigentümlich wäre die Verschmelzung dieser Themen.⁶

Günther Fuhrmann bemerkt dazu: „...immer in Zeiten, wo die Menschheit unterwegs ist zu einer neuen Form, wenn sie an einem Kreuzweg angelangt ist, beschwor sie die dunkle Geschichte der Atriden. (...) Die Atriden werden Symbol des ewig gültigen Menschlichen: der menschlichen Not und Unsicherheit, des menschlichen Strebens und Sehns, der Einsamkeit und Verlorenheit in der Welt.“⁷ Dies hat Gerhart Hauptmann mit seinem Spätwerk ohne Zweifel bestätigt.

⁴ Beck, Adolf: Griechisch -Deutsche Begegnung, Stuttgart 1947, S. 11.

⁵ Hauptmann, Gerhart: Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater, zusammengestellt von Martin Machatzke, Berlin (Propyläen) 1963, S. 200.

⁶ Delvaux, Peter: Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Amsterdam-Atlanta, GA 1992: Rodopi, S. 23.

⁷ Fuhrmann, Günther: Der Atriden-Mythos im modernen Drama- Hauptmann- O'Neill-Sartre.Diss. Dortmund, 1950, S. 4.

Aber es drängt sich die Frage auf, wie hat er nun den schon in der attischen Tragödie vorgeformten Stoff eingewirkt? Hat er in seiner zeitlichen und kausalen Reihenfolge Lücken oder sogar leichte Widersprüche entdeckt, die Fragen aufwerfen und Ansätze zu einer Neugestaltung durch formale, thematische und pragmatische Transposition bieten? Hat er versucht, den alten Stoff zu aktualisieren, indem er Aktuelles hinter dem Altbekanntem versteckt hat, um zeitgenössische gesellschaftliche Zustände gleichnishaft abzubilden?

Jürgen Busch unterteilt die Atriden-Sage in vier Komplexe, die von modernen Dramatikern übernommen und ausgeformt werden:

In Aulis opfert Agamemnon seine Tochter Iphigenie; in Mykene (Argos) wird der heimgekehrte König durch Klytaemnestra oder Aegist ermordet und einige Jahre später von seinen Kindern Orest und Elektra gerächt; in Tauris findet Orestes Iphigenie wieder und in Delphi erfolgt die endgültige Entsühnung der Geschwister.⁸

Diese Gliederung der Atriden-Sage entspricht auch der durch Gerhart Hauptmann vorgenommenen Rezeption des Stoffes, dabei bleibt aber noch festzustellen, wozum es sich bei der Anverwandlung der Themenkreise konkret handelt, ob um eine nachahmende Gestaltung im Sinne der antiken Tradition oder um eine neue literarische Schöpfung der Geschichte.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die Atridendramen „nicht nach dem Vorgange jener französischer Schauspiele verfahren, welche (...) an den Figuren und Begebenheiten der antiken Mythologie die Zeitbewandnisse psychologisieren und surrealieren“, und trotzdem „nicht nur nach ihrer Entstehung der Gegenwart angehören“.⁹

Manche Forscher rücken sie jedoch in eine düstere prägriechische Zeit, wo sich ihre Handlung ganz und gar „in einer blutigen Antike im Zeichen atavistischer Kulte und Menschenopfer und unter dem Diktat grausamer chthonischer Gottheiten“¹⁰ abspielt.

Den griechischen Rahmen behält Gerhart Hauptmann durch die Techniken und Strategien einer archaisierenden Rückversetzung, so dass man einen Gesamteindruck einer vorklassischen enthellenisierten Welt, in der sich Griechenland kaum zu erkennen gibt, bekommt. Die transformative Zurücknahme des mythischen Komplexes äußert sich vor allem in dem archaischen Götter- und Kultspiel, in dem grausam-blutrüstigen Menschenopfer und in der Schicksalskonzeption der ganzen Tetralogie. Der Bezug auf eine Götterwelt spielt in den Atridendramen eine entscheidende Rolle. Der Gegensatz zwischen einer olympischen und einer chthonischen Götterwelt wird als ein das menschliche Geschehen determinierender Hintergrund

⁸ Busch, Jürgen: Das Geschlecht der Atriden in Mykene. Eine Stoffgeschichte der dramatischen Bearbeitung in der Weltliteratur, Diss. Göttingen 1951, S. 9.

⁹ Hillard, Gustav: Das Opfer der Iphigenie, in der Zs. Merkur, III/1949, S. 908-917.

¹⁰ Frick, Werner: Die mythische Methode: komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen: Niemeyer, 1998, S. 77.

konzipiert. Aber nicht nur olympische und chthonische Gewalten befinden sich in Streit, sondern auch über diesen agieren andere Schicksalsgötter, als unabhängige, der Gewalt der Olympier und Chthonier entzogene Instanzen. Die Häufung von den der Nachtsphäre zugehörigen Schicksalsgöttern gehört zum wesentlichen Kompositionsprinzip der Atriden-Tetralogie. Sie schafft eine dämonische Stimmung einer Welt, die von mythisch- numinosen Wesen regiert wird. Die Inkarnation des inhuman-archaischen stellt die „verruchte Göttin“, die „mehr als alle lechzt nach Menschenblut“¹¹: die unersättliche Hekate, deren mörderischer Kult in Tauris zu Hause war. Sie beeinflusst aber nicht nur das Geschehen in Aulis, sondern auch in Delphi.

Auch in den genauen Bühnenbeschreibungen ist der Autor um eine bedrohliche Stimmung und Primitivität bemüht. Und die tragischen Helden, unfrei und passiv, von den menschlichen Leidenschaften zerrissen und von den mit sich selbst kämpfenden Göttern in Schuld und Schicksal verstrickt, suchen verzweifelt und ratlos nach ihrer Erlösung.

Die Hauptmannsche Iphigenie glaubt sie in ihrem Opfertod zu finden. Ihre Todesaffinität ist aber nicht als ein Resultat ihrer Priesterhandlungen auf Tauris zu deuten, sondern sie entspricht den elementaren Aspekten der Tragödienkonzeption des Autors, für die eine psychopathologische Zeichnung der Figuren sowie die Gestaltung von Traum, Rausch, Wahnsinn und Verwirrung charakteristisch sind.

„Bei Hauptmann erklärt sich Iphigenies Opferbereitschaft aus der sich ihr durch den Tod offenbarenden Möglichkeit, das ihr im Leben in Mykene Versagte in der anderen Sphäre einklagen zu können: Reinheit und Unabhängigkeit von den Mächtschaften der Griechen, die Erfüllung in der Verbindung mit Achill und die Überwindung der determinierten menschlichen Existenz durch die Apotheose.“¹²

Die Tragödie hat nach Gerhart Hauptmanns Auffassung ihren Ursprung in dem Menschenopfer und nimmt ihre Gestalt in der Form dieses vorapollinischen Rituals an. Dieser Ansatz wird in der kontinuierlichen und dominierenden Darstellung von Opferung und Ritual sichtbar. Der Dichter rückt nicht nur die chthonisch-hekatische Sphäre in den Vordergrund seiner Atridendramen, sondern er stellt sie schließlich der delphischen Welt gegenüber. Käthe Hamburger sieht in Gerhart Hauptmanns Iphigenie die Verkörperung des archaischen Elements, das in Delphi seine Konfrontation mit der neuen Zeit erlebt und sie letztendlich überwindet.¹³ Ihre Tragik liegt nicht im negativen Ende für das Individuum trotz einer allgemeinen Wendung und Versöhnung, auch nicht in ihrem Opfertod, „wo der Groll der

¹¹ Hauptmann, Gerhart: Ausgewählte Werke, Aufbauverlag Berlin 1962, S.275.

¹² Schaller, Branka: Mythenrezeption in der Literatur der 1940er Jahre am Beispiel des Atridenstoffs und unter besonderer Berücksichtigung der Nachkriegsdramatik, Diss. Berlin 2000, S. 67.

¹³ Vgl. Hamburger, Käthe: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Gerhart Hauptmann. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt 1976. S. 165-181.

Götter gegen die Atriden erloschen ist und jedes Opfer überflüssig scheint¹⁴, sondern „im Wesen der Schöpfung selbst“¹⁵.

Wilhelm Emmerich bemerkt dazu:

Einerseits muß der Mensch das Schicksal der Schöpfung ganz auf sich nehmen und erfüllen, jenes Gesetz, nach dem jede Entmenschlichung eine neue Entmenschlichung hervorruft, jede Schuld eine neue Schuld. Andererseits wird gerade durch das maßlose Erleiden dieses Schicksals der Mensch hellstichtig für dieses Schicksal, tritt ihm frei gegenüber, wird zu Gott, der den Schöpfergott, die irdische Schicksalsordnung selbst zerstört.¹⁶

Die Atriden-Tetralogie ist eine Schicksalsdichtung, in der der Dichter sein eigenes Leiden an der Zeit und an dem Menschentum zum Ausdruck bringt und damit auch den Aktualitätsaspekt seines Werkes begründet. Den Krieg deutet er als eine immer wiederkehrende Naturkatastrophe, die die menschliche und göttliche Weltordnung zerstört. Die handelnden Personen werden mit ihrer grausigen Unmenschlichkeit und ihrer eigenen dämonischen Göttlichkeit konfrontiert, mit einer Macht, die sie weder verstehen noch beherrschen können. „Nach Hauptmanns Ansicht ist des Menschen Schicksal gerade die Unmöglichkeit der Menschlichkeit.“¹⁷

Das vorzivilisierte Gewand dient zur Vermittlung einer bedrohlichen Zeitstimmung, eines Weltverständnisses, das Gerhart Hauptmann lebenslang in seinen Werken verfolgt und konzipiert hat, und das er letztendlich in der Atriden-Tetralogie ausklingen lässt, und durch den Rückgriff auf den antiken Mythos potenziert hat.

Die grausige und archaische Auffassung des Griechentums und der antiken Welt in der Atriden-Tetralogie wurde lange vorbereitet. Nicht aber das Antikenbild aus Gerhart Hauptmanns Schulzeit prägt dabei das Verstehen der antiken Welt, sondern vielmehr seine Begegnung mit der bildenden Kunst und persönliche Erlebnisse, die er zuerst auf einer Reise 1883 und dann 1907 während einer lang ersehnten Fahrt zu den alten Spuren der griechischen Tragödie gesammelt hat. In der Zeit von „Hauptmanns jugendlicher Schwärmerei für die klassische Antike in den Jahren 1882 bis 1885“¹⁸ wurde die Begegnung mit dem Altertum mit Werken und Fragmenten vorbereitet und dann durch zahlreiche griechische und lateinische Lektüren aus seiner Privatbibliothek angeregt.¹⁹ Erst in den um die Jahrhundertwende entstehenden Werken („Antonius und Kleopatra“, „Hirtenlied“, „Das Fest“) wird

¹⁴ David, Claude: Gerhart Hauptmanns Iphigenie und die Krise der Kunst des Dramas. In: Gerhart Hauptmann. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt 1976. S. 278-288:281.

¹⁵ Emrich, Wilhelm: Der Tragödientypus Gerhart Hauptmanns. In: Gerhart Hauptmann. Hg. Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt 1976. S. 145-164: 158f.

¹⁶ a.a.O. S. 158f.

¹⁷ Aretz, Susanne: Die Opferung der Iphigenia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen, Stuttgart Leipzig: Teubner, 1999, S. 459.

¹⁸ Santini, Daria: Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie, Berlin: Erich Schmidt, 1988, S. 19.

¹⁹ vgl. Delvaux, Peter: Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Amsterdam -Atlanta 1994, S. 244.

ein antikes Lebensgefühl deutlich, das durch den „dionysischen Gehalt“²⁰ zur „schroffen und ironischen Ablehnung einer schulmäßigen Griechenverehrung“²¹ führt. Daria Santini geht noch weiter, wenn sie behauptet, „dass der Schlüssel zum Verständnis von Hauptmanns mythologischem Schaffen in jenen Werken zu finden ist, die scheinbar am weitesten davon entfernt sind, nämlich in den Sozialdramen und den ersten Studien in Prosa“²². Wenn man sich aber in die Lektüre des im pathetischen Ton geschriebenen Reisetagebuches „Griechischer Frühling“ (1907) vertieft, muss man zugeben, dass die Griechendlandreise Gerhart Hauptmanns Sicht der antiken Welt beeinflusst und zur endgültigen Betonung der Nachtseite des Griechentums geführt hat. Sie ist wie eine Chiffre einer fundamentalen Bedrohung menschlicher Wertordnung und eines gewalttätigen Untergrundes der Kultur.

Er lehnt die klassische Auffassung der Antike, von der er sich schon längst gelangweilt fühlte, ab und stürzt sich ins Dionysische hinein. Es ist aber nicht zu übersehen, dass, obwohl es viele Berührungspunkte in der Auffassung der Schattenseite der antiken Welt zwischen Friedrich Nietzsche und Gerhart Hauptmann gibt, Gerhart Hauptmanns dionysische Sicht primär aus seinem Erleben der Natur und der ihr innewohnenden Religiosität erwachsen ist.

Seine Begeisterung für den griechischen Pantheismus geht so weit, „daß er in Griechenland Schlesien wiederzuerkennen glaubt, sich in seiner (nach wie vor) von heidnischen Gottheiten bewohnten Landschaft wie neugeboren fühlt und in Delphi den Ursprung der tragischen Begebenheit als solcher in den archaischen Opferritualen entdeckt.“²³

Der Antagonismus zwischen Lebensbejahung und Lebensverneinung, zwischen Licht und Finsternis, zwischen Christentum und Heidentum wird nicht nur in den mythologisierenden Werken spürbar, sondern zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Schaffen des Autors. „Mit dem Mythischen hat Hauptmann sich sein Leben lang befasst, (...) denn letztendlich handelt es sich dabei (...) um (...) die Rechtfertigung seines künstlerischen Produzierens.“²⁴ Gerade in der Atriden-Tetralogie erweist er sich als ein Künstler, der nicht nur den alten Mythos in seiner ursprünglichen Form aufzugreifen versucht, sondern auch ihn neu schafft. Wenn er auch auf anti-klassische Inhalte recurriert, die antiken Sujets in die barbarische Vorzeit transponiert, bedeutet dieser Rezeptionsprozess eher eine „Remythisie-

²⁰ Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart, Metzler Stuttgart, Weimar, 2000, S. 267.

²¹ Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart, Metzler Stuttgart Weimar 2000, S. 267.

²² Santini, Daria: Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie, Berlin: Erich Schmidt, 1998, S. 19.

²³ Santini, Daria: Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie, Berlin. Erich Schmidt, 1998, S. 26.

²⁴ Guthke, Karl: in: Delvaux, Peter: Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1994, S. 203.

rung“ des Ausgangsmaterials, die wiederum als ein Distanzierungsverfahren zu deuten ist. „Der antiken Modernisierung des Mythos in der distanzschaffenden und entmythisierenden Diskursform der Tragödie antwortet die moderne Remythisierung der Tragödie in einer archaisierenden Literatur auf zweiter Stufe.“²⁵ Als eine solche Antwort ist auch die Atriden-Tetralogie zu begreifen.

Gerhart Hauptmanns Bearbeitung des antiken Sujets geht in gewisser Weise den umgekehrten Weg: sie setzt mit der nachahmenden Transposition des alten Mythos ein und nimmt ihren Ausgang in einer völlig neuen Entwertung und Gestaltung der alten Problematik an, die der Autor den Texten aus dem Überlieferungskorpus der antiken Tragödie entnommen hat. „Es handelt sich um das Spannungsverhältnis zwischen Macht und Recht, und um die Aufgabe, es durch Entwicklung einer neuen Ordnung zu überwinden.“²⁶

Er negiert die Ordnung der antiken Welt, indem er zeigt, dass die Tugenden ihrer Helden in den Krieg führen und ihre Taten in Leid. Er will damit die Unzulänglichkeit der menschlichen aber auch der göttlichen Weltordnung beweisen. Die Götter wirken in der Atriden-Tetralogie heimtückisch und werden für die handelnden Personen sogar für böse gehalten. Ihre Anklage gipfelt in der Feststellung, dass sie ihre Schuld auf die Menschen abwälzen.

Der Mensch wird schuldig, weil ihn der Gott auf den Weg des Bösen treibt, indem er ihm die Einsicht in sein eigenes Tun nimmt. Von der „vorprogrammierten Schuld“ führt schon der direkte Weg zum tragischen Leiden, das in der griechischen Tragödie aus dem Götterfluch und in der Atriden-Tetralogie „aus dem Kampf um die Bewahrung des Humanen unter dem schicksalhaften Anspruch des Übermenschlichen.“²⁷ resultiert.

Gerhart Hauptmann deutet den Atridenmythos neu, indem er ihn zurückverfolgt und sich dadurch von anderen Bearbeitungen des Stoffes in der Tradition distanzziert. Dieser Akt des Hervorhebens dessen, was sich im Rücken des Mythos verbirgt, steht einer Tendenz entgegen, die auch bei anderen modernen Autoren (z.B. Ilse Langner) beobachtet wird: der Tendenz der Regression in die vormythische Zeit der Magie und Archaik. „Die Hilflosigkeit des Ichs vor der Gefahr der Zeit mündet in einer regressiven Fluchtbewegung ins Vor-Gestrige“²⁸, das der griechische Mythos bietet, denn die Vergangenheit hat eine einzige absolute Erfahrung: die der Übermacht des Anderen.²⁹

²⁵ Frick, Werner: Die mythische Methode: komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen. Niemeyer, 1998. S. 80.

²⁶ Delvaux, Peter: Leid soll lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, Editions Rodopi B.V., Amsterdam – Atlanta, GA 1994, S. 19.

²⁷ Guthke, Karl u. Hans M. Wolff: Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns, Bern (Francke) 1958, S.43.

²⁸ Georg, Sabine: Modell und Zitat: Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre, Aachen: Shaker, 1996, S. 325.

²⁹ vgl. Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt/Main 1979, S. 28.