

**Walter Hinck**

## **Theater der Hoffnung \***

### **Exemplarische Dramen von Lessing bis Brecht**

Gegen die Affekte „Furcht und Mitleid“ der aristotelischen Tragödienlehre haben Ernst Bloch und Bertolt Brecht die Begriffe „Trotz und Hoffnung“ beziehungsweise „Wißbegierde und Hilfsbereitschaft“ gestellt. In freier Anlehnung an diese Alternativen verstehe ich hier unter „Theater der Hoffnung“ jene Dramaturgie, in der die Aufhebung der (tragischen) Determination von Abläufen, also die Vermeidung der Tragödie gelingt, wobei Hoffnung freigesetzt wird und mit ihr ein „wirkender Anteil Zukunft“ (Bloch), der meistens zugleich ein tätiger Anteil Aufklärung ist. Die bedeutendsten Texte dieses Theaters der Hoffnung sind vor allem Lessings „Nathan“, Goethes „Iphigenie“ und „Faust II“, Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“, Grillparzers „Libussa“, Brechts „Guter Mensch von Sezuan“ und „Kaukasischer Kreidekreis“.

Exemplarisch für das Theater der Hoffnung sind auch die großen Komödien, doch stelle ich sie als verhältnismäßig unproblematische Beispielfälle hinter jene Dramen zurück, in denen die Hoffnung erst noch der Ausweglosigkeit von Konflikten und Widersprüchen abgerungen werden muß.

Erst um 1750, mit Lessings Kritik am Märtyrerdrama, löst sich das Theater der Hoffnung entschieden vom christlich-

heilsgeschichtlichen Horizont, erst jetzt ist die Hoffnung nicht mehr durch den Glauben garantiert, erst jetzt richtet sie sich auf Zukunftsmöglichkeiten des sozialen Lebens. Hier besteht ein Zusammenhang mit dem historischen und geschichtstheoretischen Wandel, wie ihn Reinhart Koselleck beschrieben hat. Erst im 18. Jahrhundert setzen sich, mit der „Dynamisierung und Verzeitlichung der Erfahrungswelt“, Begriffe wie Entwicklung und Fortschritt als universalhistorische Begriffe durch, Begriffe, die „zugleich Vorgriffe in eine veränderbare Zukunft“ enthalten – in eine „offene Zukunft, die planend anzugehen unsere Aufgabe bleibt“. Das Theater der Hoffnung, wie es hier verstanden wird, setzt diese Offenheit der Geschichte voraus.

Auch die christliche Märtyrertragödie also ist Drama der Hoffnung. Wer als Zeuge des Glaubens in die Nachfolge Christi tritt, den stärkt im Martyrium die Verheißung seines Erlösers. Als die Königin in Andreas Gryphius' Trauerspiel „Catharina von Georgien“ (1657/1663) als Gefangene des persischen Schahs der Folter und dem Tod auf dem Scheiterhaufen entgegengeht, bedarf sie nicht des Trostes ihrer Vertrauten, sondern richtet ihrerseits die Betrübte auf: der Tod wird zum Triumph über Sündenwelt und Jammertal, er ist der Märtyrerin Schwelle zur ewigen Freiheit.

Wir/Salome/sind frey! der Höchste reist die Bande  
Des langen Kerckers auff! und führt uns aus dem  
Lande Da Tod und Marter herscht/in das ge-  
wünschte Reich Der ewig-steten Lust.

Unerschütterbarkeit des Glaubens läßt  
hier Hoffnung zur Gewißheit gerinnen.

\* Festvortrag anlässlich des 75. Geburtstages von Prof. Dr. Clemens Heselhaus, gehalten am 11.11.1987 in Gießen. Dem Vortrag liegt das wesentlich ausführlichere Buch von Walter Hinck, „Theater der Hoffnung. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart.“ st 1495, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1988, zugrunde. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.

Angesichts von Figuren wie dieser Catharina werden kritische Anmerkungen Lessings zum Märtyrerdrama verständlich. Gleich im ersten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ heißt es zur Aufführung eines Trauerspiels von Cronegk: „Was in ‚Olint und Sophronia‘ Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken.“

Formuliert wird die Forderung, vor der sich seit Lessing auch das christliche Drama zu rechtfertigen hat. Man lebe, sagt Lessing,

zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte.

Die Polemik darf zu keinen falschen Schlüssen verleiten – Lessing tastet die christliche Offenbarungslehre nicht an. Aber er sieht den göttlichen Erziehungs- und Offenbarungsprozeß in Wechselbeziehung mit der Entwicklung der Vernunft. Das hat für den Wandel in der Dramaturgie der Hoffnung eine entscheidende Konsequenz: keine aus dem Glauben erwachsende Hoffnung kann im Drama noch anerkannt werden, die sich nicht gegen Widerstand und Zweifel hat behaupten und zugleich vor der Vernunft hat verantworten müssen.

Daß aber die Vernunft ihrerseits sich nicht die Rolle eines Vormunds der Religion oder gar eines Inquisitors anmaßen dürfe, ist Überzeugung Lessings. Über den Wahrheitswert der Religion überhaupt kann die Vernunft nicht auf theoretischem Weg befinden. Aber die Vernunft hat die Möglichkeit, sich an die *gelebte* Religion zu halten.

Ebendies geschieht in Lessings „Nathan“. Aber nicht daß hier zum Prüfstein eine Ethik des guten Handelns wird, die den

drei monotheistischen Religionen gemeinsam ist, macht dieses „dramatische Gedicht“ zum Wendepunkt in einer Geschichte des Theaters der Hoffnung. Entscheidend ist die neue Bestimmung der Hoffnung selbst. Brüderlichkeit, Liebe, Toleranz und Schlichtung des religionsgeschichtlichen Konflikts: alle diese Verhaltensmodelle sind aus der Glaubens- in die Lebenspraxis überführte, auf zwischenmenschliche Verhältnisse bezogene Handlungsweisen, hingeordnet auf die Verbesserung menschlichen Zusammenlebens. Der „Rundhorizont Morgen“ (Ernst Bloch) ist in der menschlichen Gesellschaft verankert.

Aber ein Vorausblick auf Brechts „Guten Menschen von Sezuan“ läßt schon erkennen, wie weit sich das Theaterstück des 20. Jahrhunderts von der Konfliktdarstellung und der Hoffnungsbotschaft des Dramas der Aufklärung entfernen wird. Der „gute Mensch“, der den göttlichen Geboten handelnd nachzukommen versucht, scheitert an dem Reiß, der durch die Gesellschaft geht, am Gegensatz der Klassen, an der Trennung zwischen Arm und Reich. Brüderliche Liebe und Hilfe für den Nächsten müssen mit einem Darlehen bestritten werden, das nur bei ausbeuterischer Härte zu haben ist. Mit dem Davonschweben der Götter, die keinen Rat für den Menschen der guten Tat wissen, zerplatzt am Ende des Stücks auch etwas von jener Hoffnungsvision, die in Lessings „Nathan“ noch möglich erscheint. Die Hoffnung des Epilogsprechers in Brechts Parabelstück richtet sich auf eine Lösung, die eben mit der Befolgung religiöser und ethischer Gebote allein nicht mehr zu erreichen ist. Aufklärerische Absicht verabschiedet einen Menschheitstraum der Aufklärung, ohne ihn durch einen neuen zu ersetzen. Mag Brecht auch eine marxistische Lösung anvisiert haben, das Stück und selbst der Epilog sparen sie aus.

Aber ich bin der Entwicklung schon vorausgeeilt.

Für die Verwandlung einer griechischen Vorlage, eines antiken Stoffes auf dem Theater der Hoffnung steht exemplarisch Goethes „Iphigenie auf Tauris“.

Stichworte für alle künftigen Interpretationen hat Schillers Rezension der Goetheschen „Iphigenie“ aus dem Jahr 1788 geliefert. Zur Szene des III. Akts, in der die Furien von Orest „Abschied nehmen“, schreibt er: Goethe benutze den Wahnsinn Orests.

um die schönere Humanität unsrer neueren Sitten in eine griechische Welt einzuschieben und so das Maximum der Kunst zu erreichen, ohne seinem Gegenstand die geringste Gewalt anzutun!

Schiller hält, als er im Jahre 1802 auf Wunsch Goethes die „Iphigenie“ für eine Aufführung bearbeiten soll, an so überschwinglicher Zustimmung nicht fest. Aber nicht widerrufen wird die Überzeugung vom Fortschritt der Kultur, der Zivilisation in der Geschichte, nicht die Erkenntnis, daß sich in „Iphigenie“ dessen künstlerische Signatur abdrücke.

Umgekehrt hat sich an Goethes eigenes Wort vom „ganz verteufelt humanen“ und „gräzisierungenden Schauspiel“ (Brief an Schiller, 18. Januar 1802) eine Kritik angehängt, die bei der „Frage nach der vermiedenen Iphigenie-Tragödie“ (Arthur Henkel) ansetzt. Diese Frage berührt zugleich den „neuralgischen Punkt“ des Theaters der Hoffnung. Denn hier darf die Vermeidung der Tragödie nicht durch Beschwichtigung erreicht, dürfen die Konflikte nicht vertagt, verdrängt oder gar relativiert, darf also die Hoffnung nicht erschlichen werden.

Als die erste umfassende Epiphanie des Hoffnungsmoments haben jene Szenen des III. Akts zu gelten, die schon Schiller als Kristallisationspunkt „schönerer Humanität“ begriff: Orests Erwachen „aus seiner Betäubung“, seine Befreiung aus

dem Bann der Furien, der Rachegeister. Dabei steht die Entsühnung Orests in einem vielschichtigen Wirkungszusammenhang, in dem das Wiedertzusammentreffen mit der priesterlichen Schwester, ihr Gebet und die Kraft ihrer Menschlichkeit, die wohlthätige Wirkung des Vergessens der Tat und die visionäre Zusammenführung mit den Ahnen zusammen die Erlösung herbeiführen – in einem Wirkungszusammenhang, der, so gnadenhaft er erscheinen mag, doch auch die psychoanalytische Deutung nicht ausschließt.

Orests innere Errettung bedeutet noch keineswegs Rettung vor der äußeren Gefahr, und jetzt erst kommt Iphigenies Konfliktsituation voll ins Licht: das Zerrissensein zwischen dem Gebot der Rettung des Bruders und seines Freundes und der Pflicht gegenüber Thoas, dem väterlichen König, an den sie Dankbarkeit bindet und der das Gesetz erfüllt sehen will. Es ist der Widerstreit, der dem tragischen Konflikt der Antigone ähnelt. Zur Entscheidung steht freilich mehr als der innere Konflikt Iphigenies, der Schwester und Priesterin, in ihrem Handeln gegen den Willen des Herrschers. Zur Entscheidung stehen die Ansprüche zweier Kulturstufen. Dem von der Priesterin ausgesetzten Brauch, Fremde der Göttin zu opfern, soll wieder Genüge getan werden. Eine Rebarbarisierung und dagegen eine dem Menschenopfer entsagende Ordnung stehen zur Wahl.

Was an dem Schluß des Stückes wirklich ungrüchisch ist, erklärt sich von Iphigenies beschwörendem Wort an Thoas her: „Verdirb uns – wenn du darfst“ (V, 3). Ein Vertrauen in die menschliche Vernunft, die sich dem Anruf des Humanen nicht verschließt, schwingt hier mit, das erst dem Denkhorizont des 18. Jahrhunderts und, in Goethes Entwicklung, der klassischen Humanitätsidee zugehört. Dazu Arthur Henkel:

Dieser Appell (...) erinnert den Menschen an seine Mitmenschlichkeit. Er beruht auf dem Glauben, daß der Mensch nicht schlechthin determiniert ist. Nur darum ist die Tragödie nicht unvermeidlich.

Genau bezeichnet wird hier der Punkt, wo Goethes Drama aus dem unentrinnbaren Schicksalszusammenhang, in den die antike Tragödie ihre Helden stellt, ausbricht. Um keine „erpreßte Versöhnung“ handelt es sich. Doppelt ins Gewicht fällt hier das Urteil Theodor W. Adornos, von dessen Kritischer Theorie und Ästhetik Widerspruch am ehesten zu erwarten gewesen wäre. Doch tritt Adorno gerade jener Kritik entgegen, die zu Unrecht den Anschein erweckt, Goethe habe Harmonie fingiert. „Indem Kunst den Mythos seiner Buchstäblichkeit entäußert, in ihre Bilderwelt transponiert, ist sie in Aufklärung verflochten...“. Aber „Versöhnung“ ist hier „nicht die blanke Antithese zum Mythos“, sondern umfaßt „die Gerechtigkeit gegen diesen“.

Und nirgendwo habe ich mich in der Zuordnung der „Iphigenie“ zum „Theater der Hoffnung“ nachdrücklicher ermutigt gefunden als in diesen – ungewöhnlich emphatischen – Sätzen Adornos:

Hoffnung ist das Entronnensein des Humanen aus dem Bann, die Sänftigung der Natur, nicht deren sture Beherrschung, die Schicksal perpetuiert. In der Iphigenie erscheint die Hoffnung, wie an entscheidender Stelle der Wahlverwandtschaften, nicht als menschliches Gefühl sondern als Gestirn, das der Menschheit aufgeht: „Nur stille, liebes Herz,/Und laß dem Stern der Hoffnung, der uns blinkt,/Mit frohem Mut uns klug entgegensteuern.“ (923–925). Hoffnung gebietet dem Machen, Herstellen Einhalt, ohne das sie doch nicht ist.

Mit der sachlichen Schlußnotiz stellt Adorno die Hoffnung wieder auf die Erde und in die menschliche Gesellschaft, in der sie sich auszuweisen hat. Goethe selbst scheint da bei der ersten Niederschrift des Stückes einige Schwierigkeiten gehabt zu haben, wie sein berühmter und fast schon zum Überdruß zitierter Brief an Charlotte von Stein vom 6. März 1779 zeigt. In Re-

gierungsgeschäften unterwegs, von Amtspflichten eingenommen, die kein Ausweichen vor der Wirklichkeit zulassen, schreibt er aus Apolda: „Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden als wenn kein Strumpfwürcker in Apolda hungerte.“ Goethe hat also die starke Spannung zwischen sozialer Wirklichkeit und humanitärer Idee empfunden, ist sich der Kluft bewußt gewesen, die der Appell des Iphigenie-Schauspiels überbrücken mußte. Dieses Drama ist wahrlich nicht im Wolkenkuckucksheim geschrieben worden. Und weil es schon zur Zeit der Entstehung, selbst für den Autor, so viel Reibungsfläche aufwies, weil es der Erfahrungswirklichkeit abgetrotzt wurde, teilt es seine Kraft des „Dennoch!“ auch heute noch mit, wo uns Schillers Wort von der „schöneren Humanität unsrer neueren Sitten“ fast wie Hohn erscheint. Die unerhörten Rebarbarisierungserscheinungen in den Vernichtungslagern unseres Jahrhunderts, zumal die organisierten Massenmorde (Menschenopfer, die keinem Gott mehr dargebracht werden) machen ja nicht das Hoffnungselement der Goetheschen „Iphigenie“ unglaubwürdig; vielmehr wird heute an ihm das ganze Ausmaß vertaner Möglichkeiten deutlich. Es hat sich also seit damals die Perspektive geändert: der Blick auf das Wünschbare, Erreichbare ist verhangen, getrübt durch das Wissen, wie sehr es verfehlt werden kann. So ist der Hoffnung, die der humanitäre Appell des Dramas vermittelt, nun immer auch Trauer beigemischt.

Die Dramaturgie der Hoffnung in „Iphigenie“ hat die inneren Voraussetzungen kontinuierlich geschaffen und den guten Ausgang so planvoll vorbereitet, daß er auch das Motiv des schmerzlichen Abschieds (vom väterlichen Freund) aushält. Auf so natürliche Weise war das große Weltspiel „Faust II“ nicht zu beenden; die

Gretchen-Tragödie des „Faust I“ ließ sich durch bloße Entsühnung des schuldig gewordenen und mit seiner Seele verpfändeten Faust nicht überholen.

An den Kern des Problems führt das Gespräch Goethes mit Eckermann am 6. Juni 1831, aus dem ein Teil zitiert sei:

Wir sprachen sodann über den Schluß, und Goethe machte mich auf eine Stelle aufmerksam, wo es heißt:

Gerettet ist das edle Glied  
Der Geisterwelt vom Bösen:  
Wer immer strebend sich bemüht,  
Den können wir erlösen,  
Und hat an ihm die Liebe gar  
Von oben teilgenommen,  
Begegnet ihm die selige Schar  
Mit herzlichem Willkommen.

„In diesen Versen“, sagte er, „ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten. In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe.“

Wenn Goethe die Aktivität Fausts als „eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende“ bezeichnet, so widerspricht ihm ganz offensichtlich der erste Teil des V. Akts, wo Faust noch einmal schwere Schuld auf sich lädt. Der Plan des Dammbaus und der Landgewinnung wird fragwürdig durch die Rigorosität der Mittel zu seiner Verwirklichung. Der Moloch des Fortschritts fordert seine Opfer; Philemon und Baucis' Ermordung und die Zerstörung ihrer Hütten stehen nur stellvertretend für das Verbrechen, mit dem sich die Idee der Menschenbeglückung belädt. Zumindest mittelbare Schuld trifft Faust, und er erkennt sie („Geboten schnell, zu schnell getan!“, Vers 11382). Die tragische Schuld liegt in der Übereilung.

So ist die große Vision vom „paradiesischen Land“ für Millionen, vom Glück, „auf freiem Grund mit freiem Volke“ zu stehen (Verse 11569 und 11580), eine befleckte Utopie. Und es hat keine nur beiläufige Bedeutung, daß sie die Schau eines bereits Erblindeten ist. Alle politischen Ideologien, die diese Vision wie ein poeti-

ches Manifest für den eigenen Gebrauch in Anspruch nehmen, machen die Rechnung ohne die Schuldhypothek. Die Dramaturgie der Hoffnung im ersten Teil des V. Aktes von „Faust II“ ist eine Dramaturgie der sich selbst relativierenden Hoffnung, einer sich entziehenden, nicht in Münzwert umzusetzenden Hoffnung.

Szenen wie diese leisten zugleich Aufklärung der Aufklärung über sich selbst. Das technisch-rationale Handeln präsentiert den hohen Preis für einen Fortschritt, der schon bei der Herstellung seiner Voraussetzungen (durch Mephistos Mithelferkreaturen) außer Kontrolle gerät. So offenbaren diese Szenen auch Ehrlichkeit der Aufklärung gegen sich selbst, deuten an, wie sich Aufklärung ihre Rechtmäßigkeit geschichtlich bewahren kann: im fortwährenden Prozeß selbstkritischer Reflexion.

In anderer Weise als im ersten Teil des letzten Akts von „Faust II“ weigert sich im Schlußteil die Hoffnung, Wechselmünzen für praktische Belohnung herzugeben. Daß Goethe den Akt der Begnadigung Fausts, der Seelenrettung mit Hilfe der „ewigen Liebe“, zu den „kaum zu ahnenden Dingen“ zählt, ist auch vom Interpreten hinzunehmen. Den Bereich des Übersinnlichen in diesem Begnadigungs- und Begnadigungsakt unter den Begriffen einer „Theologie der Liebe“ (Arthur Henkel) zu stellen, scheint nicht unangemessen. Die Rettung Fausts und das „Oben“ im christlichen Sinne zu deuten, wäre ebenso verfehlt, wie den Anteil christlicher Vorstellungen zu leugnen. Aber Ablaßbriefe sind bei solcher „Botschaft“ nicht zu erwerben. Die Hoffnung muß sich damit begnügen, daß der in „seinem dunklen Drange“ nach Klarheit ringende Mensch, auch der irrende und schuldig gewordene, mit Hilfe der Liebe zur Teilhabe an Unsterblichkeit gelangen kann, daß seine Entelechie in steigender Bewegung weiterwirkt.

Goethe nimmt, sieht man von einigen mythologischen Zutaten ab, Zuflucht zu einer wahrhaft kaleidoskopischen Folge von Bildern und Figuren christlich-mittelalterlicher Herkunft. Obwohl Begnadigung und Erhöhung auch für Heinrich von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ wichtige Stichworte sind, werden hier keine Attribute christlicher Glaubenssymbolik benötigt, und doch bedürfen auch hier die Hoffnungszeichen der einkleidenden Form.

Die Vermeidung der Tragödie und das – mit Bloch zu sprechen – „heiter-antizipierende“ Konzept sind aufs engste mit zwei Szenen des Stücks verbunden, mit der ersten und der letzten; und beide zeigen den Prinzen in einem traumhaften Zustand. Seine Verfassung in der ersten Szene läßt sich medizinisch als Somnambulismus erklären, aber auch hier werden, wie am Schluß, Züge des Wach- und Tagtraums (im Sinne von Sigmund Freud und Ernst Bloch) erkennbar. Nicht also vom Traum, der im Schlaf kommt und dessen Welt beim Erwachen zerfällt, ist die Rede. Von ihm hat Freud den Tag- oder Wachtraum unterschieden, in dem sich die seelische Arbeit, einen wunscherweckenden Anlaß mit einer frühen Wunscherfüllung verknüpfend, in der Phantasie die Situation einer künftigen Wunscherfüllung schafft. Für Bloch ist der Tagtraum nicht nur Vorstufe des Nachtraums, nicht nur ein Weg zu Verdrängtem und vor allem nicht nur Rohmaterial der poetischen Produktion, sondern schon eine „Vorstufe der Kunst“, als „exaktes Phantasieexperiment der Vollkommenheit“. Der Tag- oder Wachtraum hat mit „Selbst- und Welterweiterung“ zu tun, die er antizipiert, und enthält „einen unermüdenden Antrieb, damit das Vorgemalte auch erreicht werde.“

Blochs Begriff des Tagtraums ist deshalb besonders willkommen, weil durch ihn ein Handlungsmotiv in Kleists „Prinz von

Homburg“ unmittelbar zu einem Formelement der Dramaturgie der Hoffnung qualifiziert wird. Zwar ist es in beiden Szenen Nacht, und der Prinz begegnet uns am Anfang „halb wachend, halb schlafend“, am Ende mit verbundenen Augen beziehungsweise im Zustand des Erwachens aus einer Ohnmacht, aber beidemal stellt sich ihm in der traumhaften Zwischensphäre ein Wunschbild dar, das Wirklichkeit antizipiert.

Und beidemal sind es dieselben Zeichen oder Erscheinungen, an die sich sein Wünschen und Hoffen heften: der Lorbeerkrantz (mit der Kette des Kurfürsten) und die Prinzessin Natalie – die Wunschziele des Siegeswillens und der Liebe. So setzt Kleist das Drama des Prinzen von Homburg in den Rahmen zweier Szenen, die nicht nur durch denselben Schauplatz, den Garten vor der Schloßrampe von Fehrbellin, und die märchenhafte Sphäre der von Fackeln erleuchteten Nacht, sondern auch durch heitere Antizipation miteinander korrespondieren. Wie kein anderes Stück hängt dieses in den Angeln der Dramaturgie der Hoffnung.

Das ist von entscheidender Konsequenz für die Vermeidung der Tragödie. Das sich anbahnende und dann zuspitzende tragische Geschehen bleibt unterminiert von einer vorgespielten Wunscherfüllung, die den Prinzen auch von voller tragischer Schuld entlastet. Denn der Kurfürst selbst, vor dessen Militärgericht später der Prinz zur Verantwortung gezogen wird, reizt das Ruhmesbegehren, indem er den Lorbeerkrantz, den sich der Träumende geflochten hat, dem Prinzen aus der Hand nimmt, der Prinzessin übergibt und dadurch um so kostbarer macht, dann aber den ausgestreckten Armen des Verlockten entzieht.

Zwischen dem Traum des Anfangs und dem vermeintlichen Traum des Schlusses ereignet sich das dramatische Geschehen,

das den Prinzen an den Rand des Tragischen und – ganz buchstäblich – an den Rand des Grabes treibt. Es hat bei allem, was sonst den seelischen Zusammenbruch begründen mag, dieser Fall des Prinzen doch auch mit der tief enttäuschten Hoffnung zu tun. Denn nur so ist zu erklären, daß er, bei der Kurfürstin um Fürsprache für die Rettung seines Lebens bittend, allzu schnell den „Anspruch“ auf das „Glück“ eines Lebens mit Natalie aufgibt. Hier gilt der Ausdruck „aus dem Traum fallen“ in einem ganz elementaren Sinne: als ein „aus aller Hoffnung fallen“.

Der Kurfürst, überrascht von der Reaktion des Prinzen, gibt die Entscheidung über die Gültigkeit des Todesspruchs dem Verurteilten selbst anheim. Und der Prinz will, wie er dem Herzen gehorchte, nun dem Gesetz seinen Tribut entrichten. Durch den Tod will sich subjektives Handeln mit dem Geist der Ordnung versöhnen.

Aber diese Bereitschaft zum Tode hätte doch zuviel von stoischem Gleichmut, wäre sie nicht verknüpft mit einer wieder aufs Selbst bezogenen großen Hoffnung. Der Prinz spricht sie unmittelbar aus, als er beim Trommelwirbel des Totenmarsches und mit verbundenen Augen in den Garten geführt wird: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!“ (V, 10). Die Unsterblichkeitserwartung übersteigt das Ruhmbegehren, bleibt aber auch hinter ihm zurück, weil sie einen kompensatorischen Zug einschließt bei dem, der sich den Lorbeer und das Liebesglück fürs Leben erhoffte.

Doch der Schluß holt den in die Unsterblichkeit Enteilenden wieder ins Leben zurück. Als ihm die Binde von den Augen genommen wird, wiederholt sich ihm der Vorgang der ersten Szene, nur daß jetzt an die Stelle der Gebärden versprochener die Gebärden gewährter Wunscherfüllung treten: die Übergabe des Lorbeerkranzes

(mit der Kette) und Natalies Heranziehen seiner Hand an ihr Herz. Dem eben noch Blinden muß diese Traumerfüllung wie eine Wundererscheinung des Märchens vorkommen. Begnadigung wird zur Überumpelung, auf die das Sensorium mit Ohnmacht antwortet. Aber auch dem Wiedererwachten bleibt nur die Frage: „Ist es ein Traum?“ Und die sibyllinische Entgegnung von Kottwitz, „Ein Traum, was sonst?“, macht ihn nicht klüger. So hält Kleist mit dem vermeintlichen Traum den Schluß zwischen Wirklichkeit und Traum in der Schwebe.

Es ist für die Dramaturgie dieses Dramas der Hoffnung von besonderem Gewicht, daß gerade dadurch der Schluß den Charakter eines Wach- oder Tagtraums bekommt. Auch die symbolische Wunscherfüllung bleibt noch ein Versprechen: der Lorbeer muß im Krieg gegen die Schweden, der nach drei Tagen fortgesetzt werden soll, neu errungen werden, die Liebeserfüllung bleibt vorerst ausgesetzt. Der Hoffnungsanspruch ist durch die Handlung keineswegs schon abgeholten.

Der „unermüdende Antrieb“, der vom Wachtraum Homburgs ausgeht, greift aber nun in jenen Antrieb über, der aus dem Ganzen des Dramas als einem „Phantasiexperiment der Vollkommenheit“ hervorgeht. Das Hoffnungspotential der vermiedenen Tragödie will eingehen in den Hoffnungsbestand dessen, der als Leser oder Zuschauer mit ihr konfrontiert wird. Der „wirkende Anteil Zukunft“ in der Bilder- und Gleichniswelt des Dramas bietet der Realität seine „hoffnungsreiche Wirkung“ an.

Im Drama der nachgoetheschen Zeit sprechen viele Anzeichen dafür, daß sich die großen Hoffnungsentwürfe erschöpft haben. Das hängt mit wachsender Skepsis gegen „idealistische“ Konzepte ebenso zusammen wie mit dem gnadenlosen Ende, das die politische Restauration den mit

den Freiheitskriegen geweckten Freiheits-träumen bereitete. An dieser Stelle muß ich mir eine Interpretation von Grillparzers „Libussa“ (genauer des Schlusses der „Libussa“) versagen.

Zwar birgt der wissenschaftliche Antriebe der naturalistischen Theorie, birgt der Erkenntnisoptimismus ein unbezweifelbares Hoffnungsmoment, aber es gehört zur Paradoxie der naturalistischen Tragödie, daß kein Widerschein von ihm am Horizont des Dramas selber aufleuchtet. Die Unerbittlichkeit, mit der Gerhart Hauptmanns Fuhrmann Henschel und Rose Bernd dem Verhängnis zugetrieben werden, hat mit der Unerbittlichkeit des Schicksals im antiken Drama mehr gemein, als auf den ersten Blick einleuchten mag. Doch hat sich das „Schicksal“ – dem Weltbild der positivistischen Geschichts- und Sozialphilosophie entsprechend – eben in den physischen und sozialen Determinanten materialisiert.

Was Kritiker wie Bertolt Brecht und Georg Lukács dem naturalistischen Drama vorgeworfen haben, ist das Zusammenfallen von Figuren- und Dramenhorizont: die Perspektive des Stückganzen weise über die der leidenden Personen nicht hinaus. Diese Kritik setzt an eben der Stelle an, wo auch die Grenzlinie zur Dramaturgie der Hoffnung verläuft.

Das Theater müsse der „Lust unseres Zeitalters“ entsprechen, „alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können“, sagt Brecht im „Kleinen Organon für das Theater“. Und nun folgen jene Sätze, in denen Brecht die Grundgedanken seiner Dramaturgie der Hoffnung formuliert:

Da ist viel im Menschen, sagen wir, da kann viel aus ihm gemacht werden. Wie er ist, muß er nicht bleiben; nicht nur, wie er ist, darf er betrachtet werden, sondern auch, wie er sein könnte. Wir müssen nicht von ihm, sondern auf ihn ausgehen. (§ 46)

Auch das expressionistische „Verkündigungs-drama“ ist Theater der Hoffnung

und geht auf den „neuen Menschen“ aus. Die Problematik expressionistischer Entwürfe läßt sich besonders gut am Beispiel von Ludwig Rubiners sogenanntem Ideenwerk „Die Gewaltlosen“ (1917/18) ablesen. Rubiners Stück ist, wie der Titel es andeutet, ein Manifest der Gewaltlosigkeit, der pazifistischen Verbrüderungsidee – ein Wunschbild, das der Wirklichkeit des ersten Weltkriegs und der widerspruchsvollen bürgerlichen Gesellschaft entgegengehalten wird. Aber die Idee und die Utopie verlieren jegliche Berührung mit der Realität; der Traum von einer Weltgemeinschaft, in der die verbrüdete Menschheit nach dem Muster kleiner Urgemeinschaften lebt, ist so sehr rückwärts gerichtet, daß er sich aller Zukunftsmöglichkeiten begibt. In Beispielen wie den „Gewaltlosen“ wird das Theater der Hoffnung zum Theater der leerlaufenden Hoffnung. Und der Rang eines Dramatikers wie Georg Kaiser bestimmt sich auch daher, daß er in Entwürfen, in denen Idee und Utopie nicht nur dem Jetzt, sondern auch dem Morgen davonlaufen, seine ironische Distanz signalisiert, wenn er nicht gar ihr Scheitern vorführt.

In Brechts Theater bleibt der Mensch, wie er sein könnte (und sollte), immer dialektisch bezogen auf den, der er ist. Das zeigt sich vor allem bei Brechts Gestalt der „großen Helferin“, bei weiblichen Figuren, in denen sich das Motiv der „Hilfsbereitschaft“ zur Person konkretisiert: Shen Te im „Guten Mensch von Sezuan“, Grusche im „Kaukasischen Kreidekreis“, die stumme Kattrin in „Mutter Courage und ihre Kinder“. Immer wieder die Sorge Brechts, daß bei der Aufführung den Figuren (wie Grusche oder Kattrin) ihre Widersprüche genommen, die Eigeninteressen der Helferin ausgeblendet werden könnten. Hier überspringt – anders als im expressionistischen Drama – keine Idee vom neuen Menschen einfach die Real-

tät. Die Hoffnung rechtfertigt sich durch mehr als durch bloßen Wunsch, nämlich durch den Wandel, der aus den Prozessen zwischenmenschlichen Lebens hervorgeht.

Auf dem geschichtlichen Prüfstand ist Brechts Theater der Hoffnung mit dem Schauspiel „Leben des Galilei“ (1938/56) geraten. Der Galilei der ersten Fassung erscheint als – wenn auch problematischer – Repräsentant einer neuen Wissenschaft und des historischen Fortschritts. Zwar weicht er vor der Androhung der Folter zurück und widerruft, doch ist der Verrat an der Vernunft nur ein halber Verrat, weil er den Weg für die List der Vernunft offenhält. Galilei schreibt, trotz strenger Aufsicht der Kirche, sein wissenschaftliches Hauptwerk, die „Discorsi“, und schmuggelt es durch seinen Schüler Andrea über die Grenze.

Nachdem der Abwurf der Atombombe über Hiroshima und Nagasaki die unerhörte Gefahr des Mißbrauchs der Naturwissenschaften im Atomzeitalter demonstriert hatte, ließ sich für Brecht die alte Bewertung der neuzeitlichen Naturwissenschaft nicht mehr aufrechterhalten. Die Überarbeitung des Schauspiels setzt den neuen Akzent in der Selbstverurteilung Galileis. Die Frage nach dem Hoffnungsgehalt des Stücks verschiebt sich von der wissenschaftlichen zur sozialen Seite. Auf diesen sozialen Aspekt verweist Galilei in der großen Rede in der 14. Szene:

Wofür arbeitet ihr? Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen anzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschritt von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden,

daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte.

Durch diese Rede wird Galilei zur exemplarischen Figur, über die Brecht Warnung und Hoffnung zugleich vermittelt. Wieder zeigt sich – wie im V. Akt von „Faust II“ –, daß im bedeutenden Drama der Hoffnung sich Aufklärung ihrer eigenen Widersprüche innewird und Fortschritt immer auch seine Verlustrechnung offenlegt. Galilei lehnt die Reinwaschung ab, er projiziert den Fall seines Versagens als Mahnung auf den Horizont der Zukunft. Die Hoffnung wird hier der Möglichkeit des „universalen Entsetzensschreis“ abgerungen. Es ist eine Hoffnung, die ihre Unschuld verloren hat und sich wiedergewinnt im Appell an die Vernunft und im Vertrauen auf eine neue Mündigkeit des Menschen.

Zum Theater der Hoffnung geht in Distanz das Wissenschaftlerdrama, das solches Vertrauen nicht mehr teilt: Friedrich Dürrenmatts Komödie „Die Physiker“ (1962). Die Handlung mündet in völliger Resignation des Physikers Möbius. Immerhin wird man Möbius als einen „mutigen Menschen“ anerkennen, über den Dürrenmatt sagt: Das „Chaos“ hinzunehmen, erfordere den „mutigen Menschen“. Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch [...] eine andere Verantwortung wäre sein Nichtverzweifeln, sein Entschluß etwa, die Welt zu bestehen [...].

Dürrenmatt markiert hier das Mittlere zwischen Verzweiflung und Hoffnung: das Standhalten. Und dieses Standhalten angesichts des Unheils erfordert wahrhaft Stärke, eine Art von religiöser Kraft (auch Schuld gibt es für Dürrenmatt nur noch als „religiöse Tat“). Nur fehlt eben der mutigen Hinnahme dessen, was ist, ein die chaotische Situation übersteigender Hoffnungsantrieb; es spannt sich um die Unheilsvorgänge kein „Rundhorizont Morgen“.

Daß Skepsis gegenüber der geschichtlichen Hoffnungsperspektive Brechts nicht nur in die Dramatik westlicher, sondern auch sozialistischer Autoren eingegangen ist, zeichnet sich am schärfsten im Werk Heiner Müllers und seiner Entwicklung ab. Der Bruchstückcharakter der (deutschen) Geschichte, den er diagnostiziert, wird ihm zum Zerfall eines sinnvollen Kontinuums der Geschichte überhaupt. Signale der Hoffnung, wie sie in „Germania Tod in Berlin“ (1956/71) noch erkennbar waren, gehen von „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ (1976) und der „Hamletmaschine“ (1977) nicht mehr aus. Unterdrückung und Ohnmacht, Gewalt und Wahnsinn beherrschen die Szene, und die Zukunft verspricht kein Erwachen aus dem Alptraum der Geschichte und Gegenwart.

Man ist versucht, den in der DDR lebenden, aber vor allem im Westen aufgeführten Autor jenen Vertretern der ästhetischen „Postmoderne“ an die Seite zu setzen, deren Geschichtsphilosophie Odo Marquard kritisch-ironisch als „Mimikry“ ins Visier nimmt:

die Utopie tarnt sich als Katastrophenprognose, das Prinzip Hoffnung maskiert sich als Depression, die

Fortschrittstheorie ist zur Verfallstheorie umgeschminkt, sie ist revolutionäre Eschatologie im Resignationspelz.

Freilich ist sich Heiner Müller bewußt, mit seiner Dramaturgie der Handlungszersplitterung und der totalen Skepsis an einen Endpunkt gelangt zu sein. Eine dauerhafte Alternative ist noch nicht sichtbar; ob sie eine Wiederannäherung an Brecht einschließt, wie die Bearbeitung des „Fatzner“-Fragments (1978) andeuten könnte, ist offen. Doch bleibt Brecht, als der bisher letzte große deutsche Vertreter des Theater der Hoffnung, einstweilen noch das Maß. Stücke wie „Der gute Mensch von Sezuan“, „Mutter Courage“ mit der Gestalt der stummen Katrin und „Der kaukasische Kreidekreis“, auch „Leben des Galilei“ bestätigen – wie die bedeutenden Beispiele der Tradition –, daß das „Theater der Hoffnung“ kein Theater der Beschönigung, der Beschwichtigung und der Fata morgana ist, kein Theater des Vogel-Strauß-Gebarens, der Falschmünzerei und der billigen Tröstung. Hoffnung ringt sich durch im Angesicht des Elends und des Chaos, der Anarchie und der Inhumanität, der Katastrophe und des Abgrunds. Hoffnung ist durch das Erschreckenden hindurchgegangen.