

Antike und moderne Iphigenien

Horst Albert Glaser
(Essen)

Es ist noch nicht bemerkt worden, daß Goethes „verteufelt humane“ Iphigenie einer Epoche angehört, in der bürgerliche Trauerspiele und Rührstücke die Szene beherrschten – nicht zuletzt auch auf dem Weimarer Hoftheater, dem Goethe vorstand. Lillos ‚London Merchant‘ und Diderots ‚Père de famille‘ waren ja die Vorbilder, nach denen Lessing das bürgerliche Trauerspiel in Deutschland konzipierte. Seiner ‚Miß Sara Sampson‘ folgten dann Legionen deutscher Rührstücke, deren gefallenen Töchtern kaum zu helfen war. In den „Xenien“ polemisierten Goethe und Schiller gegen die banalen Miseren, mit denen die Autoren rührseliger ‚Pièces à mouchoir‘ ihr Publikum zu regalisieren trachteten. Betrügerischen Handlungsgehilfen und verführten Haustöchtern sei nichts „Großes“, kein „Schicksal“ abzugewinnen – allenfalls zerdrückte Tränen und flaue Gefühle. Das „Große“ und „Erhabene“ war wohl überhaupt nicht in der Enge kleindeutscher Territorialstaaten zu finden, da galt es weiter auszugreifen – und man griff zur Antike. Die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides waren es, die Schiller übersetzte und Goethe fortsetzen wollte. Die Wucht der Schicksalsschläge, denen dort die Menschen unterlagen, und das erhabene Pathos ihrer Leidenschaften – sie sollten als Muster wahren Daseins der kleinkarierten Misere vorgehalten werden, mit der die Autoren sich im Privatleben herumzuschlagen hatten. Ein großes nationales Interesse, erhabene Ideen, Pathos der Leidenschaft und epochales Schicksal – sie sah man und schien sie zu finden in der griechischen Tragödie. Wenig interessierte hingegen die römische Tragödie eines Seneca, deren Subjektivismus und Spitzfindigkeit wohl der ersehnten „Einfalt“ widersprachen. Und so sind denn die alten Familiensagen von Theben und Mykene, die blutigen Häuser der Labdakiden und der Atriden den deutschen Hoftheatern offeriert worden – Theatern an Höfen, deren herrschende Familien (was immer der Moralist Schiller gegen ihren Lebenswandel einzuwenden hatte) an die großen Vorbilder aus grauer Vorzeit nicht heranreichten. Aus der Stoffgeschichte der Orestie und der Thebaide formte Goethe die ‚Iphigenie‘ und Schiller seine ‚Braut von Messina‘. Wenn auch das Fremde der Antike den Sitten und Meinungen des aufgeklärten Europa angepaßt worden war, so nahm sich das Resultat dennoch einigermaßen erratisch

aus. Der verführten Tochter eines deutschen Rührstücks, die ihrem verpatzten Ruf nachweint, steht die Tochter Agamemnons gegenüber, die der Vater auf dem Altar der Artemis opferte, wofür der Vater selbst von der Mutter der Tochter abgeschlachtet wurde, wie dann der Tochter die Errettung vom Opfertod auch nicht zum Segen reichen soll, da sie im Lande der Barbaren den unerkannten Bruder opfern muß. Der häusliche Unglücksfall wird mit einer blutrünstigen Familiengeschichte überboten, in der die bescheidenen Verhältnisse hier ins Maßlose dort vergrößert werden. Man kann sagen, der Weimarer Klassizismus hat der bürgerlichen Hausväterdramatik kein Kontrastprogramm, sondern zivile Konflikte als archaische Schlachtfeste präsentiert. Betrachtet man nämlich die Stoffgeschichte des Iphigenien-Dramas und der ‚Braut von Messina‘, ist kaum etwas von der „edlen Einfalt“ und der „stillen Größe“ zu erkennen, die Winckelmann in der griechischen Antike erblicken wollte, aber doch nur einer homoerotischen Verblendung angesichts der Statuenbilder von Phidias erlag.

Freilich soll nicht abgestritten werden, daß Goethe Erhebliches unternommen hat, um das Andere und Fremde, das er als Vorbild aufstellen wollte, doch wieder dem Eigenen und Heimischen zu assimilieren. So wäre als bedeutendster Umstand zu erwähnen, daß Goethe die Taurische, aber nicht die Aulische Iphigenie nachgedichtet hat. Zwar hätte Goethe beim Stoff der Aulischen Iphigenie nicht nur auf das Drama des Euripides zurückgreifen können, sondern auch auf das Agamemnon-Drama Aischylos' und das Elektra-Drama Sophokles', tat dies aber nicht, sondern hielt sich an die Sage der Taurischen Iphigenie, die durchs Drama des Euripides überliefert ist. Vor Euripides hatten freilich schon die ‚Kyprien‘ den barbarischen Stoff abgemildert. In diesen nachhomerischen Gesängen wird Iphigenie nicht mehr auf dem Altar zu Aulis getötet, da Artemis eine Hirschkuh unterschiebt, Iphigenie rettet und nach Taurien (der heutigen Krim) versetzt. Aischylos und Sophokles wissen oder wollen nichts von einer Errettung Iphigeniens wissen. Nicht nur Klytämnestra sondern auch die Dramen sind sicher in der Überzeugung, daß Agamemnon die Tochter geopfert habe, damit der Kriegszug gegen Troja nicht länger in Aulis unterbrochen werde. Wobei die Paradoxie in dem Umstand liegt, daß eine tugendhafte und unschuldige Tochter getötet werden soll, um Helena, die ungetreue Ehefrau des Onkels (Menelaos), aus Troja zurückholen zu können.

Doch wenn Goethe sich an die humanere Variante des Euripideischen Dramas hält, die das Menschenopfer vermeidet, so ist heute zweifelhaft, ob er sich damit wirklich an Euripides hielt. Mit einiger Sicherheit dürfte nämlich der Schluß der ‚Iphigenie in Aulis‘ nicht von Euripides stammen. Ab Vers 1570 ändert sich nämlich die Sprache und wird das Metrum anders behandelt. Die Forschung nimmt an, daß der überlieferte Schluß, der den Botenbericht vom Wunder der Artemis und der Rettung Iphigeniens enthält, in späterer Zeit hinzugedichtet wurde, Eu-

ripides selbst das Stück jedoch nicht vollendet oder so habe enden lassen, wie auch Aischylos und Sophokles die Sage berichten.

Da Goethe sich für die Sage der Taurischen Iphigenie entschied, war ihm das Gemetzel von Aulis unbrauchbar. Halten mußte er sich hierbei allein an das Drama des Euripides, weil nur dieses von einer Rettung Iphigeniens weiß. Wenn an Iphigenie das Ideal der Humanität demonstriert werden soll, dann setzt dies voraus, daß die Heroine nicht schon in Aulis als Menschenopfer endet. Mit der Taurischen Iphigenie knüpft Goethe offenkundig an eine spätere Tradition an, die das archaische Ritual des Menschenopfers in ein symbolisches Tieropfer verwandelte. Hierauf spielt auch eine Wendung am Schluß des Euripideischen Dramas an. Orest, der fast von der Schwester, die Opferpriesterin in Taurien geworden ist, getötet worden wäre – Orest wird von Athena aufgefordert, in Attika einen Tempel für die Artemis Tauropolos zu errichten:

νόμον τε θῆς τόνδ' ὅταν ἐπαῖση λεώς,
τῆς σῆς σφαγῆς ἄποιν' ἐπισχέτω ξίφος
δέρην πρὸς ἀνδρὸς αἰμά τ' ἐξανιέτω,
δολίᾳς ἔκατι θεᾷ θ' ὅπως τιμὰς ἔχῃ.
(1458–1461)¹

Setz diesen Brauch: Die Priesterin ritz am Fest
Die Kehle eines Jünglings mit dem Schwert;
Als Wehrgeld deiner Schlachtung soll dies Blut
Den Brauch bewahren und der Göttin Recht.

Der alte Brauch war wohl das Menschenopfer, von dem bereits Herodot berichtete. Folgt man der antiken Überlieferung, so erscheint Iphigenie als eine an attischen und kleinasiatischen Kultstätten verehrte Todesgöttin: eine Artemis Tauropolos, die erst später von der apollinischen Artemis entthront und zu ihrer Hypostase gemacht wurde. Von dem früheren Wüten der Taurischen Iphigenie gibt Herodot einen anschaulichen Bericht – einen Bericht, der Iphigeniens hier und da behauptete Identität mit Hekate plausibel erscheinen läßt:

θύουσι μὲν τῇ παρθένῳ τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἄν λάβωσι
Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῷδε· καταρξάμενοι ῥοπάλῳ παίονσι
τὴν κεφαλὴν. οἱ μὲν δὲ λέγουσι ὡς τὸ σῶμα ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ
ὠθέουσι κάτω (ἐπὶ γὰρ κρημνοῦ ἵδρυται τὸ ἱκόν), τὴν δὲ κεφαλὴν
ἀνασταυροῦσι, οἱ δὲ κατὰ μὲν τὴν κεφαλὴν ὁμολογέουσι, τὸ μεντοὶ

¹ Dieses und die folgenden Zitate sind entnommen aus: Euripides: Iphigenia he en Taurois – Iphigenie im Taurerlande. In: Euripides: Sämtliche Tragödien und Fragmente, Bd. IV. Griechisch-Deutsch. Übers. v. Ernst Buschor. Hrsg. v. Gustav Adolf Seeck. München 1972 (für das griechische Original) und München 1963 u. 1968 (für die Übersetzung von Buschor), S. 5–107, S. 104f.

σῶμα οὐκ ὠθέεσθαι ἀπὸ τοῦ κρημνοῦ λέγουσι ἀλλὰ γῇ κρύπτεσθαι.
τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ ταῦτοι
Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι. πολεμίους δὲ ἄνδρας τοὺς ἄν
χειρώσονται ποιεῖσι τάδε· ἀποταμὼν [ἐκαστος] κεφαλὴν ἀποφέρεται
ἐς τὰ οἰκία, ἔπειτα ἐπὶ ξύλου μεγάλου ἀναπείρας ἰστῆ ὑπὲρ τῆς
οἰκίης ὑπερέχουσιν πολλόν, μάλιστα δὲ ὑπὲρ τῆς καπνοδόκης· φασὶ
δὲ τούτους φυλάκους τῆς οἰκίης πάσης ὑπεραιωπέεσθαι.

(Herodot IV, 103)²

Sie [die Taurer] opfern die Schiffbrüchigen und die griechischen Seefahrer, deren sie auf dem hohen Meer habhaft werden, der Jungfrau nach folgendem Ritus: Nach den Weihen schlagen sie mit einer Keule auf den Kopf des Opfers. Die einen sagen, sie werfen die Leiche von dem steilen Felsen, auf dem das Heiligtum steht, hinab und stecken den Kopf auf einen Pfahl. Andere erzählen vom Kopf das gleiche, der Leib jedoch werde nicht den Abhang herabgestürzt, sondern begraben. Die Gottheit, der sie diese Opfer bringen, ist, wie die Taurer behaupten, Iphigenie, die Tochter Agamemnons. Gefangene Feinde behandeln sie so: Sie schlagen ihnen den Kopf ab, nehmen ihn mit nach Hause, stecken ihn auf eine lange Holzstange und stellen ihn so auf, daß er weit über das Haus emporragt, meist über dem Rauchfang.

Erst später ist die Sage von der taurischen Todesgöttin mit der Iphigenie der Atriden-Sage und dem troischen Sagenkreis verbunden worden. Der langsam vordringende Kult Apollons hat die kleinasiatische Todesgöttin allmählich humanisiert. Die Kyprien geben von der Wandlung erste Kunde, Euripides die zweite. Euripides will das Menschenopfer aufheben, und Goethe folgt ihm hierin – im nunmehr gewonnenen Begriff der Humanität. An der Distanz der Brauronischen Todesgöttin zur Goetheschen Iphigenie ermißt sich, welcher Weg vom archaischen Mythos zu aufgeklärter Rationalität zurückzulegen war. Doch vergeht man sich wohl nicht an Goethe, wenn man festhält, daß bereits Euripides die Gewalt des Mythos gebrochen hatte. Wie eng sich Goethe hierbei an Worte des Euripides anlehnt, mag folgende Stelle verdeutlichen. Die mykenische Prinzessin, die taurische Priesterin (also Priesterin bei Barbaren) geworden ist, beklagt ihr Los, unschuldige Fremde, die ein widriges Geschick nach Taurien verschlagen habe, auf dem Altar der Artemis zu opfern. Eigentlich entspräche dieser Brauch nicht dem Wesen olympischer Götter:

αὐτοὺς θύτας ἀνθρωποκτόνους,
ἐς τὴν θεὸν τὸ φαῦλον ἀναφέρειν δοκῶ·
οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν.
(389–391)³

² Herodot: Historien. Griechisch-Deutsch. Hrsg. v. Josef Feix. München 1963. 2 Bde., Bd. 1, S. 578f.

³ Iphigenie im Taurerlande, a.a.O., S. 32f.

Hierzulande liebt man den Mord
Und schiebt der Göttin böse Bräuche zu,
Wo kein Olympier je Böses tut.

Diese Verse nimmt die Goethesche Iphigenie unmittelbar auf, wenn sie Thoas widerspricht, da dieser die Todesopfer wieder einführen will:

Der mißversteht die Himmlischen, der sie
Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.

(I, 3)⁴

Hinzugefügt werden muß freilich, daß Euripides die Aulische Iphigenie noch anders reden läßt. In nationalem Heroismus will sie sich für die Sache der Griechen opfern, wenn ihr Opfer denn der Preis ist, der für den Untergang Trojas von den Griechen entrichtet werden muß. Wie eine Mänade verlangt sie – am Ende jedenfalls – den Tod:

εἰ βεβούληται δὲ σῶμα
τοῦ μὲν "Ἀρτεμις λαβεῖν,
ἐμποδὼν γενήσομαι 'γὼ
θυητὸς οὐσα τῇ θεῷ;
ἀλλ' ἀμήχανον· δίδωμι
σῶμα τοῦ μὲν Ἑλλάδι.
θύετ', ἐκπορεύετε Τροίαν.
ταῦτα γὰρ μνηεῖά μιν
διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι
καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.
βαρβάρων δ' Ἑλλήνας ἄρχειν
εἰκόσ, ἀλλ' οὐ βαρβάρους,
μῆτερ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν γὰρ
δοῦλον, οὔ δ' ἐλευθέρου.

(1395–1400)⁵

Und wenn Artemis das Opfer
Dieses meines Lebens will,
Soll ich Sterbliche der Göttin

⁴ Dieses und die folgenden Zitate sind entnommen aus: Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Zweite Fassung. In: Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. v. Ernst Beutler. Bd. 6: Die Weimarer Dramen. Zürich 1962, S. 148–212, S. 163.

⁵ Euripides: Iphigeneia he en Aulidi – Iphigenie in Aulis. In: Euripides: Sämtliche Tragödien und Fragmente, Bd. V. Griechisch-Deutsch. Übers. v. Ernst Buschor. Hrsg. v. Gustav Adolf Seeck. München 1977 (für das griechische Original) und München 1963 u. 1968 (für die Übersetzung von Buschor), S. 131–253, S. 238f.

Lange noch im Wege stehn
Ohne jeden Sinn? So geb ich
Diesen Leib für Hellas hin.
Opfert mich, verwüstet Troja!
Dieses ist für alle Zeit
Mein Gedenken, meine Hochzeit,
Meine Kinder und mein Stolz.
Der Barbar darf nur des Griechen
Diener, nie sein Herrscher sein,
Denn er ist als Knecht geboren;
Jener als ein freier Mensch.

Gegen alle bienséance imputiert auch Racine seiner Iphigenie solch nationalen Heroismus, wenngleich er gebrochen erscheint durch die Liebe zu Achill, mit der er sie – gegen Euripides – gleichfalls ausstattet. Wenn die französische ‚Iphigénie‘ auch haltlos zwischen höfischem Leidenschaftsdrama und nationalem Erweckungsruf hin und her pendelt, so vermag eine todesverrückte Heroine doch ihrem verzweifelten Liebhaber bedeuten, daß er höhere Aufgaben in der Welt habe, als sein Liebesglück sicherzustellen:

Signalez ce héros à la Grèce promis;
Tournez votre douleur contre ses ennemis.
Déjà Priam pâlit; déjà Troie en alarmes
Redoute mon bûcher, et frémit de vos larmes.
Allez; et dans ses murs vides de citoyens,
Faites pleurer ma mort aux veuves des Troyens.
Je meurs, dans cet espoir, satisfaite et tranquille.
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
A vos faits immortels joindra mon souvenir;
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire.

(V, 2)⁶

Zeig als der Held dich, den man Hellas prophezeit,
Im Kampfe mit dem Feind verwindest du das Leid.
Priam und Troja blickt mit angsterfülltem Herzen
Auf meinen Holzstoß und erbebt vor Deinen Schmerzen.
Auf! Zieh hinaus und laß in den zerstörten Mauern
Um Iphigeniens Tod die Troerwitwen trauern.
In dieser Hoffnung sterb ich nun versöhnt und still.

⁶ Dieses und die folgenden Zitate sind entnommen aus: Jean Racine: Iphigénie en Aulide. Tragédie. In: Racine. Œuvres Complètes. T. I: Théâtre – Poésies. Présentation, notes et commentaires par Raymond Picard. Paris 1950, S. 663–734, S. 727.

Nicht leben durft ich als Gefährtin des Achill,
Doch wird vielleicht das Volk in spätern, schönern Jahren
Auch mein Gedächtnis mit dem deinigen bewahren,
Und wie ich deinen Ruhm begründend einst verschied,
wird dieser Anfang Stoff zu seinem Heldenlied.⁷

Trotz dieses Heroismus, den er seine Heroine deklamieren läßt, achtet Racine auf die gebotene bienséance und besudelt – wie er im Vorwort bekennt – die Bühne von Versailles nicht mit dem „meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie.“⁸ Ein Opfer wird zwar dargebracht, doch nicht von Iphigenie, sondern von „cette autre Iphigénie“,⁹ die Racine bei Pausanias entdeckt hatte. Sie soll eine Tochter Helenas gewesen sein, die sie von Theseus auf Lesbos empfangen hatte – lange bevor sie von Paris nach Troja verbracht wurde. Racine läßt sie unter dem Namen Eriphile auftreten und weist ihr die unglückliche Rolle zu, Konkurrentin Iphigeniens um die Liebe Achills zu sein. In enttäuschem Liebeswahnsinn tötet sie – anstelle Iphigeniens – sich selbst auf dem Altar von Aulis. Vermittelt solcher Dramaturgie, oder besser Gymnastik, gelingt Racine – scheinbar – beides: das Menschenopfer beizubehalten, aber zugleich die bienséance zu wahren. Der vermiedene Tod Iphigeniens verschafft zugleich die Möglichkeit, eine Taurische Iphigenie zu schreiben. Racine hat von ihr aber nur Skizzen hinterlassen.

Was auf der Schaubühne des Absolutismus schon kaum möglich war, die Opferung einer tugendhaften Tochter durch den Vater, der hiermit seine politischen Pläne befördern möchte, es scheint ganz aussichtslos im aufgeklärten 18. Jahrhundert. In Glucks Oper¹⁰ haben sogar die Götter ein Einsehen und verlangen nicht länger die Opferung der Iphigenie, damit ein Kriegszug stattfinden kann. Die Göttin Vernunft scheint Hof auf dem Olymp zu halten. Und es ist der Priester Kalchas, der vordem unerbittlich die Tötung verlangte, der nun den Widerruf der Götter verkünden darf:

Votre zèle des Dieux a fléchi la colère,
Les vertus de la fille et les pleurs de la mère
ont trouvé grâce devant eux.

⁷ Jean Racine: Iphigenie in Aulis. In: Racine: Ausgewählte Dramen. Deutsch von Arthur Luther. Wiesbaden 1948. (= Sammlung Dieterich 46), S. 73–147, S. 137.

⁸ Racine, a.a.O., S. 670.

⁹ Ebd.

¹⁰ Christoph Willibald Gluck: Iphigénie en Aulide. Tragédie. Opera en trois actes von Marie François Louis Gand Bailli Du Roulet dit Le Blanc. Hrsg. v. Marius Flothuis. Deutsche Übertragung von Adolf Krücke. Kassel, Basel, London, New York 1987. (Ch. W. Gluck, Sämtliche Werke, Abt. I: Musikdramen, Bd. 5, Teilband a: Notenband.)

Je ne vous retiens plus dans les champs de l'Aulide
volez où la gloire vous guide.
Etonnez l'Univers par vos faits glorieux.

(III, 9)¹¹

Euer Eifer und Mut hat die Götter besänftigt.
Bei der Reinheit der Tochter und den Tränen der Mutter
wich ihr Zorn mitleidvoller Huld,
und dem heldischen Geist dieses Sohnes der Thetis
beugt der Grimm sich sogar der Götter.
Sie zieht zurück das blutige Gebot.¹²

Das Libretto der Gluckschen Oper schrieb Du Roulet, der sich Racines 'Iphigénie' zum Modell genommen hatte. Hält man Racines und Du Roulets Schluß nebeneinander, so erkennt man, was sich zwischen 1674 und 1774 geändert hatte. Das ancien régime bestand noch, doch im Namen der Staatsraison konnte kein Todesurteil mehr vollstreckt werden, jedenfalls nicht auf einer Pariser Bühne und vor bürgerlichem Publikum. Racines (stellvertretend) Notstandsmord aus Gründen feudaler Politik folgt bei Du Roulet der Verzicht der Götter selbst auf ein Opfer. Aus Göttern antiker Willkür sind Götter christlichen Mitleids geworden. Nur die Bühnendekoration weist als Ort des Geschehens noch einen antiken Tempel aus; in Wahrheit befinden wir uns schon in einer Kirche aufgeklärter Vernunftreligion.

Es ist wohl dem großen Erfolg zuzuschreiben, den Gluck mit der Oper errang, daß er fünf Jahre später mit einer Taurischen Iphigenie¹³ herauskam. Unerheblich war ihm hierbei, daß es eine Taurische Iphigenie nicht geben durfte, wenn die Aulische nicht zuvor geopfert und während der Zeremonie von der Göttin gerettet wird. Bis zum Schluß läßt der Librettist Guillard im Dunkeln, wie die mykenische Prinzessin eigentlich ins Land der Skythen geriet. Erst als sich Iphigenie, das Opfermesser in der Hand, Orest nähert, darf dieser am Altar aufschreien:

Ainsi tu périr en Aulis, Iphigénie, ô ma soeur!
(IV, 2)¹⁴

¹¹ Iphigénie en Aulide, a.a.O., S. 409f.

¹² Christoph Willibald Gluck: Iphigenie in Aulis. Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Bailli le Blanc du Roulet. Nach der deutschen Übersetzung von J. D. Sander revidiert herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1962, S. 47.

¹³ Iphigénie en Tauride. Tragédie en quatre actes par N. F. Guillard mise en musique par le Cher Christoph Willibald Gluck. Deutsche Übersetzung von Peter Cornelius. London, Zürich, Mainz, New York o. J. (= Edition Eulenburg 917).

¹⁴ Iphigénie en Tauride, a.a.O., S. 256f.

So fielest auch du einst in Aulis,
o Schwester mein, Iphigenie!

In dieser effektiv organisierten Anagnorisis-Szene dürfen die Geschwister einander erkennen und die Zuschauer erfahren, was Iphigenie bei den Skythen soll. Guillard hat diese Anagnorisis-Szene wohl bei Aristoteles entdeckt, der sie als Erfindung des Dramatikers Polyeidios preist, dessen Iphigenien-Drama nicht überliefert ist. So aufgeklärt Gluck die Aulische Iphigenie weiterleben läßt, so grausam geht es in der Folge-Oper zu. Hier häufen sich nun die Greuel, die der Tradition zufolge sich um die Aulische Iphigenie versammelt hatten. Getötet werden soll freilich keine tugendhafte Jungfrau mehr, sondern ein blutgieriger und machversessener Tyrann. War Thoas für Euripides allenfalls ein tumber Barbar, den man überlisten durfte und konnte, so steigt er in Glucks Oper zu satanischen Würden auf. Da Iphigenie die Opferung des wiedererkannten Bruders verweigert, will Thoas beide selber abschlachten:

J'immolerai moi-même aux yeux de la Déesse,
et la victime et la Prêtresse!
(IV, 4)¹⁵

So fallen sie denn meinen Streichen!
Mit dem Opfer soll die Priesterin erbleichen!

Fast scheint er den Verstand verloren zu haben, wenn er brüllt:

Frappez, quel qu'il puis être!¹⁶
Zum Tod! Wie er sich nenne!

Kein Zweifel besteht: ein solcher Tyrann muß beseitigt werden. Der treue Pylades ist es, der den Barbarenkönig niederstreckt:

C'est à toi de mourir!
(IV, 5)¹⁷

Nein, dich selbst treffe der Tod!

Wenn der Notstandsmord aus Gründen der Staatsraison tabuisiert wird und die Opferung in Aulis nicht stattfinden darf, dem Tyrannenmord hingegen applaudiert wird und die Taurische Iphigenie auf unerwartete Weise einen blutigen Schlußpunkt erhält, so mag sich das aus dem Umstand erklären, daß in die Oper des Jahres 1779 bereits Rufe schallen, die erst 1789 ausgestoßen werden sollten. In

¹⁵ Iphigénie en Tauride, a.a.O., S. 271f.

¹⁶ Iphigénie en Tauride, a.a.O., S. 270.

¹⁷ Iphigénie en Tauride, a.a.O., S. 272.

den Tuilerien, wo sie späterhin gefangen saß, konnte Marie Antoinette, die Gönnerin Glucks, darüber nachdenken, daß ihr mit der Partitur, die Gluck der Königin gewidmet hatte, auch das Libretto Guillauds nicht erspart blieb.

Daß Schiller, der eine Probe der Oper im Weimarer Hoftheater erlebte, den „dramatischen Gang des Stückes überaus verständig“¹⁸ fand, überrascht nicht, selbst wenn er diese Meinung im Dezember 1800 Goethe brieflich wissen ließ. Goethe dürfte über den „dramatischen Gang“ des Stückes wohl anderer Ansicht gewesen sein, denn sein Iphigenien-Drama hat alles Blut und allen Blutdurst von der Bühne verbannt. Nur im Hintergrund leuchtet noch ein blutiger Schein auf, wenn Iphigenie von der Geschichte des Atridenhauses erzählt, vom Schicksal des verstoßenen Tantalus und der Kinder des Thyest, die der Onkel getötet und der ahnungslose Vater verspeist hatte. Daß Pelops, der Sohn des Tantalus, bereits von diesem zerstückelt, gekocht und den Göttern zum Mahl vorgesetzt wurde, übergeht Goethe. Doch daß in Iphigenie, die Goethe zum Inbild reiner Menschlichkeit erhebt, noch die alten Dämonen lauern und die weiße Brust stürmisch bewegen können, hat der Olympier von Weimar hellseherisch zugestanden. Im „Parzenlied“ vom Ende des vierten Akts klingt der alte Protest gegen die „Herrscher“ an, von dem schon das Prometheus-Gedicht des jungen Goethe kündigt. Thoas bemerkt diesen neuen (aber doch so alten) Ton seiner ehemals milden Priesterin sogleich, als sie ihm mit Worten des Parzenliedes widerspricht:

Die heilige Lippe tönt ein wildes Lied.
(V, 3)¹⁹

Goethes ganze Anstrengung ist jedoch darauf gerichtet, die blutige Vergangenheit mit einer reineren Gegenwart auszubalancieren. Die Kette von Mord, Rache und neuem Mord soll unterbrochen werden, weil ansonsten eine humane Ordnung der Welt sich nicht herstellen läßt. Zu diesem Zwecke entschärft er die Taurische Iphigenie weiter, als sie bereits Euripides entschärft hatte. Zwar werden bei Euripides ankommende Fremde der Göttin geopfert, doch opfert Iphigenie diese nicht selbst, es tun dies vielmehr die Tempeldiener. Sie ist kein Kalchas mehr, der mit dem Messer nach Opfern verlangt. Eine Opferszene findet nicht statt. Auch Thoas wird nicht als mordlüsterner Tyrann vorgeführt, er ist allein der naive Barbar, der starr dem hergebrachten Ritus anhängt und zu keiner Reflexion im Sinne der griechischen Philosophen fähig ist. Insofern verkörpert Thoas nur jene archaische Antike, die für Euripides bereits Vergangenheit ist. Das erhellt an dem

¹⁸ An Goethe. Weimar, 24. Dezember 1800. Zit. nach: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. v. Emil Staiger. Frankfurt 1966; Nr. 784, S. 891f., hier S. 892.

¹⁹ Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 201.

symbolischen Opferritual, das zu stiften Orest von Athene, der kopfentsprungenen Göttin, aufgefordert wird.

Euripides hatte den Mythos zwar bereits abgemildert, indem er die Aulische Iphigenie (gegen Aischylos' ‚Agamemnon‘) rettete und die Taurische Iphigenie (gegen Herodot) vom Nimbus der jungfräulichen Todesgöttin befreite; doch Goethe konnte selbst mit diesen Abmilderungen nicht hantieren. So hebt er – im Unterschied zu Euripides – das Opferritual selbst auf. Zu dem humanen Akt habe Iphigenie den Barbarenkönig nach ihrem Eintreffen überredet. Einen von Racine übernommenen Arkas, der im französischen Drama noch ein Domestik Agamemnons war, läßt Goethe das segensreiche Wirken der neuen Priesterin schildern:

Wer hat den alten grausamen Gebrauch
Daß am Altar Dianens jeder Fremde
Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu
Jahr mit sanfter Überredung aufgehalten
Und die Gefangnen vom gewissen Tod
Ins Vaterland so oft zurückgeschickt?
(I, 2)²⁰

Verschmäht wird von Goethe auch das mechanische (aber von Aristoteles gelobte) Arrangement, mit dem Euripides – und die meisten seiner Nachahmer – die Anagnorisis von Orest und Iphigenie zuwegebringt. Die unverständliche Übergabe des Briefes, dessen Inhalt dann auch noch vorgelesen werden muß, damit er nicht verloren gehe, wenn schon der Brief abhanden kommt – sie ersetzt Goethe durch ein freies Geständnis ihrer Identität, das sich die Geschwister machen, da sie zu ahnen beginnen, wer der andere ist. „Zwischen uns sei Wahrheit!“²¹ lautet der Satz, mit dem Orest sein Geständnis begründet.

Wie Goethe die mechanische Intrige auflöst, so holt er auch den Wahnsinnsanfall Orests, den Euripides in einen Botenbericht verkapselt hat und danach auf sich beruhen läßt, in die innere Handlung zwischen Iphigenie und Orest herein. Durch die sanften Worte Iphigeniens löst sich Orests Krampf, und in ihren Armen rettet sich der Muttermörder vor der Jagd der Eumeniden:

Es löset sich der Fluch, mir sagts das Herz.
Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
Zum Tartarus und schlagen hinter sich
Die ehrnen Tore fernab donnernd zu.
(III, 3)²²

²⁰ Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 151f.

²¹ Iphigenie auf Tauris, III, 1; a.a.O., S. 179.

²² Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 187.

Gänzlich umgestaltet hat Goethe den Euripideischen Schluß. Dort werden die Geschwister von Thoas' Verfolgung durch Athena, die obligate dea ex machina, gerettet. Die griechische Göttin heißt den ungebildeten Barbaren die Verfolgung einzustellen und die Griechen mit dem Kultbild der Artemis ziehen zu lassen. Ohne daß der Autor irgendeine Psychologie bemüht, gelobt Thoas umgehend seinen Gehorsam:

ἄνασσ' Ἀθήνα, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις
ῥοτὶς κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.
ἐγὼ δ' Ὀρέστη τ', εἰ φέρων βρέτας θεᾶς
βέβηκ', ἀδελφεῖ τ' οὐχὶ θυμοῦμαι· τί γὰρ
πρὸς τοὺς σθένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν;
(Vers 1475–1479)²³

Herrin Athena! Frevler nenn ich den,
Der sich der Götter Wort nicht gläubig beugt.
Ich will Orest, der mit dem Bild entfloh,
Und seiner Schwester nicht mehr feindlich sein.
Wie käm ich gegen Götterkräfte auf?

Diesen äußerlichen Mechanismus, mit dem die Rettung bewerkstelligt und der Barbar geduckt wird, hat Goethe ganz ins Innere der Personen aufgenommen und in ihre Subjektivität verwandelt. Sie tun aus eignem Antrieb und aus besserer Überzeugung, wozu die Götter ehemals sie befehlen mußten. Diese Internalisierung des Mythos, der sich im freien Entschluß der Individuen auflöst (oder besser: auflösen soll) ist – wie Hegel bereits bemerkte – die große Leistung des modernen gegenüber dem antiken Autor. Bei Euripides widersetzt sich Iphigenie nur der Ermordung des Thoas, um nicht die Gesetze der Gastfreundschaft zu verletzen. Bei Goethe hingegen verzichtet sie sogar auf die (von Euripides gestattete) Überlistung des Thoas, der wegen der vorgeblichen Reinigung des Götterbildes selbst den Weg zur Flucht freigeben soll und stellt es in seinen Willen, die letzten Kinder der Atriden nach Mykene in das verwüstete Haus zurückkehren zu lassen. Mit äußerster Intensität gelingt es Iphigenie, von Thoas nicht nur die Freiheit zu erlangen, sondern auch ein segnendes „Lebt wohl!“. In diesen zwei letzten Worten des Dramas kulminiert die Spannung und löst sich der Antagonismus auf. Undramatisch mag diesen Schluß nur nennen, wer den dramatischen Agon vorerst als Aktion mißversteht. Der inneren Handlung, die zwischen Thoas und Iphigenie spielt und der Goethe (verdeckt) eine erotische Unterströmung gab, kommt äußere Handlung kaum gleich, wenn sie Thoas den angebotenen Abschied so verweigert:

²³ Iphigenie im Taurerlande, a.a.O., S. 106f.

Nicht so, mein König! Ohne Segen,
In Widerwillen scheid ich nicht von dir.
Verbann uns nicht.²⁴

und später

O wende dich zu uns und gib
Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
(V, 6)²⁵

Mit dem „Lebt wohl!“ das sie von Thoas erringt und um das es ihr mehr als um die Heimreise zu tun ist, hat Goethe auch den Barbarenkönig ins heitere Reich der Vernunftfreiheit aufgenommen. Nicht mehr muß Thoas der Priesterin spöttisch entgegnen, daß sie von ihm eine Menschlichkeit erwarte, deren Stimme doch im Hause der Atriden so oft blutig erstickt wurde:

Du glaubst, es höre
der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Griechen, nicht vernahm?
(V, 3)²⁶

Nun, Thoas kann diese Stimme vernehmen, denn er ist – und damit erhellt die Distanz des Goetheschen vom Euripideischen Drama – längst kein Barbar mehr, sondern ein Weimaraner. Die Verwandlung des Mythos in den aufgeklärten Absolutismus ist hinter der Bühne vorgegangen – unbemerkt, doch Grillparzer hat etwas gesehen: „Dieser König Thoas [sieht] nicht darnach [aus], daß ein neues Menschenopfer irgend von ihm zu befürchten stünde.“

²⁴ Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 211.

²⁵ Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 212.

²⁶ Iphigenie auf Tauris, a.a.O., S. 205.

Der Zusammenhang von Fremd- und Selbsterfahrung in Goethes ‚Italienischer Reise‘

Günter Niggel
(Eichstätt)

Im Kreis der Beiträge unserer Sektion über die Auseinandersetzung des klassischen Goethe mit der „Fremde“ soll das nun folgende Referat seine ‚Italienische Reise‘ näher ins Auge fassen, und zwar als ein facettenreiches und vielschichtiges Zeugnis für die Erfahrung des Dichters, daß er in der Begegnung mit einem fremden Land und Volk die eigene Identitätskrise als Mensch und Künstler überwinden konnte, von der Selbstentfremdung zur Wiedergeburt des eigenen Wesens und der eigenen Kunst gelangt ist.

Dabei ist schwer zu entscheiden, wie weit ihm dieser Weg der Selbstfindung schon während der Reise deutlich geworden ist und wie weit er ihn erst bei der Auswahl, Ordnung und Redaktion der auf der Reise geschriebenen Tagebücher und Briefe, nicht zuletzt mit Hilfe ergänzender Berichte und Einlagen, konturiert hat. Das muß hier offen bleiben, zumal nur ein Teil der Vorlagen erhalten, der Grad der späteren Deutung im ganzen nicht mehr festzustellen ist.

Grundlage der folgenden Überlegungen ist deshalb das dreiteilige Reisewerk von 1816 / 17 (‚Italienische Reise‘) und 1829 (‚Zweiter Römischer Aufenthalt‘), da es als autobiographische Komposition mehr als die fragmentarische Sammlung der Reisezeugnisse den Weg der Selbstfindung des Dichters im fremden Land geschlossene und bewußte Gestalt gewinnen läßt.¹ Dieser Weg soll in drei Schritten nachvollzogen werden.

¹ Auf die dunklen Erfahrungen des Reisenden, die in das Bild der Selbstfindung nicht recht passen wollten und darum bei der Redaktion eliminiert oder doch deutlich abgeschwächt worden sind, macht Peter Boerner aufmerksam: Italienische Reise (1816–29). In: Goethes Erzählwerk. Interpretationen. Hg. von Paul Michael Lützeler und James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 344–362.