

## *Iphigenie und der Mythos*

HEINZ GOCKEL  
Universität Bamberg

Die *Iphigenie* war eine Auftragsarbeit, in Auftrag gegeben vom Herzog Karl August als Festspiel anlässlich der Geburtstagsfeier der jungen Herzogin Luise. Goethe hatte sich freilich schon einige Zeit mit dem Stoff beschäftigt. So kam ihm der Auftrag gerade recht. Am 14. Februar 1779 diktiert Goethe im Gartenhäuschen die ersten Passagen der Prosafassung; am 28. März vermerkt er im Tagebuch: «Abends: 'Iphigenie' geendigt.» Nach sechs Wochen also ist die *Iphigenie* fertiggestellt. Am 6. April 1779 wird sie in Ettersburg aufgeführt, in erlauchter Besetzung: Corona Schröter spielt die Iphigenie, Knebel den Thoas, Prinz Konstantin den Pylades, Goethe selbst den Orest. «Nie werde ich den Eindruck vergessen», so schreibt Christoph Wilhelm Hufeland, der Leibarzt des Herzogs von Weimar, in seinen Erinnerungen, «den er als Orestes im griechischen Kostüm in der Darstellung seiner Iphigenie machte. Man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne als damals an Goethe.»<sup>1</sup> Und Luise von Göchhausen, Hofdame der Herzogin Anna Amalia, schreibt an Goethes Mutter am 12. April 1779 nach Frankfurt: «Ich will [...] nur soviel sagen, daß er seinen Orest meisterhaft gespielt hat.» Goethe selbst vermerkt am 6. April 1779 im Tagebuch: «'Iphigenie' gespielt. Gar gute Wirkung davon, besonders auf reine Menschen.»

Das alles deutet auf glückliche Umstände. Liest man aber, was Goethe während der Arbeit an der *Iphigenie* an Charlotte von Stein schreibt, deren heimlicher Huldigung die *Iphigenie* auch dienen sollte, wird das alles sehr brüchig. «Den ganzen Tag brüt' ich über 'Iphigenien', daß mir der Kopf ganz wüst ist, ob ich gleich zur schönen Vorbereitung letzte Nacht 10 Stunden geschlafen habe. So ganz ohne Sammlung, nur den einen Fuß im Steigriemen

---

<sup>1</sup> August Dietzmann, *Goethe und die lustige Zeit in Weimar*, Leipzig 1857, S. 178.

des Dichter-Hypogryphus, will's sehr schwer sein, etwas zu bringen, das nicht ganz mit Glanzleinwand-Lumpen gekleidet sei.» Dies schreibt Goethe schon am 14. Februar 1779, am Tag also, an dem er mit der Niederschrift der *Iphigenie* beginnt, an Charlotte von Stein. Ohne Sammlung: in der Tat, Goethe war anderweitig beschäftigt. Er spricht von den drückenden Banden der Protokolle und Akten. Er muß bei der Rekrutenaushebung mitwirken. Das sind Amtsgeschäfte, die das schöne Werk nur stören konnten. Aus Apolda schreibt er am 6. März 1779 an Charlotte von Stein. «Hier will das Drama gar nicht fort, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürker in Apolda hungerte.» Die soziale Not im Herzogtum Weimar auf der einen Seite, der Auftrag für ein Festspiel auf der anderen Seite. Goethe ruft die fernen Gestalten, die Gestalten der Mythologie herüber, um seine Seele ganz zu lösen. Das erscheint wie eine Flucht vor der Not der Strumpfwürker in Apolda. Es ist eine nur scheinbare Flucht. Goethe weiß, daß mit Dichtung soziale Probleme nicht zu lösen sind. Aber Dichtung vermag Sensibilität zu schaffen für die Not des Einzelnen. Er wird seine Iphigenie in eine scheinbar ausweglose Situation führen und eine Lösung aufzeigen. Das Schicksal der Iphigenie wird Goethe zum Anlaß, die Selbstverantwortung des Einzelnen gegenüber einem vermeintlich verhängten Geschick, das ausweglos erscheint, zu behaupten. Daß er dafür die ferne mythologische Geschichte der Iphigenie bei den Taurern wählt, hängt mit Goethes schon früh erkennbarer Neigung zusammen, den Einzelfall zu einem Beispielfall zu machen, oder, wie es später heißt, im Besonderen das Allgemeine darzustellen. Es hängt freilich auch damit zusammen, daß sich die Klassik gern der Antike erinnert, um sie – anders als die Renaissance – mit einem neuen, einem sehr zeitgenössischen Geist zu beleben. Dies bedeutet angesichts des mythologischen Stoffes vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Mythos. Denn dieser bestimmte das Geschick der Iphigenie wie das des Orest. Iphigenie, die ehelos und kinderlos bleiben mußte, weil ihr von ihrem Vater Agamemnon, um günstige Winde von den Göttern für die Überfahrt nach Troja zu erreichen, eine besondere Hochzeit bereitet wurde: die Hochzeit mit dem Tode; Orest, der, ganz befangen in das Geschick des Tantalidengeschlechts, zum Muttermörder wird und seitdem von den Erynnyen verfolgt wird.

Am Anfang war der Mythos. Ihn zitiert Iphigenie zweimal in bedrängter Situation: einmal als des Thoas Werben um das Ehebett nicht mehr mit vernünftigen Gründen zurückzuweisen ist, zum andern als sie mit sich selbst nicht mehr ein noch aus weiß. Um Thoas von sich abzuhalten, spricht sie das große Worte gelassen aus: «Ich bin aus Tantalos Geschlecht». Das ist wahrlich keine Empfehlung. Die Geschichte der Tantaliden soll Thoas abbringen vom Wunsch nach der Verbindung mit einer aus diesem Geschlecht. Und der Mythos ist dazu angetan, einen Brautwerber das Fürchten zu lehren. Als sie das Parzenlied singt, ist sie in weitaus bedrängterer Situation. Darf sie Thoas betrügen? Darf sie unmenschlich handeln, da doch die Götter ihr ein menschliches Antlitz gezeigt haben? Soll sie gegenüber Thoas zurückfallen in

das mythische Geschick von der das Parzenlied berichtet? Hatte nicht die Göttin Artemis selbst Iphigenie dem mythischen Geschick durch eine Wolke enthoben? War nicht Iphigeniens Bestreben, Menschenopfer bei den Taurern zu verhindern, im Sinne der Göttin und nicht im Sinne des alten Mythos? In Aulis zeigte der Mythos schon sein menschliches Antlitz, indem die Göttin selbst das Menschenopfer verhinderte. Auf einen Umbruch im mythischen Denken ist hinzuweisen: das Menschenopfer ist zur Versöhnung der Götter nicht mehr nötig. Anstelle der Iphigenie begnügt sich Artemis mit einer Hirschkuh. Von einem ähnlichen Umbruch spricht auch das Isaak-Opfer im Alten Testament. Gott verzichtet auf das Menschenopfer, ihm genügt das Tieropfer.

Schiller nennt in einem Brief an Körner die *Iphigenie* «so erstaunlich modern und ungrisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen.»<sup>2</sup> Goethe selbst spricht von einem «gräzisierungsspiel», das allerdings «ganz verteufelt human» sei.<sup>3</sup> Das mag noch angehen. Denn es entspricht dem klassischen Bestreben, dem Antiken das Humane abzulesen. Umso mehr drängt sich die Frage auf, weshalb Schiller – scheinbar im Gegensatz zu Goethe – die *Iphigenie* *erstaunlich modern und ungrisch* nennt. Schiller kommt zu dieser Einschätzung aufgrund seiner eigenen ästhetischen Theorie. Er stellt einen «verschiedenen Geist» zwischen den Poeten der Neuzeit und den alten Griechen fest. «Bey diesen artete die Kultur nicht so weit aus, daß die Natur darüber verlassen wurde. Der ganze Bau ihres gesellschaftlichen Lebens war auf Empfindungen, nicht auf einem Machwerk der Kunst errichtet; ihre Götterlehre selbst war die Eingebung eines naiven Gefühls, die Geburt einer fröhlichen Einbildungskraft, nicht der grübelnden Vernunft, wie der Kirchenglaube der neueren Nationen; da also der Grieche die Natur in der Menschheit nicht verloren hatte, so konnte er, außerhalb dieser, auch nicht von ihr überrascht werden, und so kein dringendes Bedürfnis nach Gegenständen haben, in denen er sie wieder fand.»<sup>4</sup> Im Gegensatz zu den Neueren war die ästhetische Kultur der Griechen identisch mit ihrer ästhetischen Natur. So gehört ihren Epen und Dramen die sinnliche Kraft des Natürlichen zu. Das aber vermißt Schiller an Goethes gräzisierungsspiel *Iphigenie*. Die *Iphigenie* ist für ihn – wie schon der *Werther* – ganz im Geiste der Neueren geschrieben. Ein sentimentalisiertes Stück also? Man ist ein wenig verwundert, da Schiller Goethe doch gern zu den «alten», zu den naiven Dichtern zählt. Und sollte der Charakter der Iphigenie von der Art eines Wallenstein oder einer Johanna sein?

<sup>2</sup> Schiller an Körner, 21. Januar 1802; *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, hrsg. von Klaus L. Bergmann, München 1973, S. 316.

<sup>3</sup> Goethe an Schiller, 19. Januar 1802; *Goethes Briefe, Hamburger Ausgabe*, Bd. 2, S. 428.

<sup>4</sup> *Über naive und sentimentalische Dichtung; Schillers Werke, Nationalausgabe*, Bd. 20, S. 430f.

Von einem sentimentalischen Charakter ist wohl nicht zu reden, aber von einem Stück, daß insofern den Neueren näher steht als den Alten, als es dem Sittlichen höheren Rang einräumt als dem Sinnlichen. Die *Iphigenie* «ist nur ganz sittlich; aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen specificiert, geht ihr sehr ab», schreibt Schiller an Körner.<sup>5</sup> Das sind deutliche Worte. Sie sprechen der *Iphigenie* das Dramatische ab, zumindest das äußerlich Dramatische. Wäre also von einem Drama der Seele zu sprechen und damit doch Iphigenie zu den sentimentalischen Charakteren zu zählen? Was heißt im Blick auf die *Iphigenie* «ungriechisch»?

Schiller weist selbst – wenn auch abwehrend – auf Euripides hin. Des Euripides *Iphigenie bei den Taurern* war eine der wichtigsten Quellen für Goethe. Aristoteles führt in seiner *Poetik* das Stück als Musterbeispiel für ein antikes Drama an. Er sah hier alles erfüllt, was von einem Drama zu erwarten war, vor allem die Ausgestaltung der Anagnorisis-Szene. Das bot sich auch an: Orest und Iphigenie stehen sich als Fremde gegenüber, um sich schließlich als Bruder und Schwester zu erkennen. Euripides spielt das aus. Iphigenie empfindet unwillkürlich Mitleid mit den Fremden; Orest verschweigt seinen Namen, auch als sie sich nach ihm erkundigt. Aber er erzählt viel von Troja und von den Griechen. Zum Dank für die Nachricht will Iphigenie den namenlosen Fremden vom Tode erretten und mit einem Brief an Ver wandte nach Argos senden. Orest verzichtet zugunsten des Freundes Pylades auf den Auftrag. Pylades zögert und fragt schließlich, was er tun soll, wenn er Schiffbruch erleidet und den Brief verliert. Damit die Nachricht auf jeden Fall ankomme, teilt Iphigenie Inhalt und Adressat des Briefes mit. Er ist an Orest adressiert, ihren Bruder.

Verkünde dem Orestes, Agamemnons Sohn:  
«Sie, die in Aulis ward geopfert, Iphigenie,  
Die du für tot hältst, lebt und schickst dir diesen Brief.»<sup>6</sup>

Und sie berichtet von dem Wunder in Aulis, als die Göttin Artemis sich mit dem Tieropfer an ihrer Statt begnügte. Die Überraschung der beiden Freunde ist groß, jedoch nicht so überwältigend, daß Pylades nicht auf der Stelle das Schreiben dem Adressaten übergäbe. So erkennen sie sich denn, Schwester und Bruder, Iphigenie und Orest. Es ist das klassische Beispiel einer Anagnorisis-Situation, von Aristoteles als Muster einer Peripethie gepriesen.

Nun kann sich auch Orest zu erkennen geben und sein Vorhaben entdecken, auf Befehl des Gottes Apollo, um endgültig von der Verfolgung durch die Erynnyen befreit zu werden, das Götterbild der Artemis von der Insel der Taurer

<sup>5</sup> Brief an Körner vom 21. Januar 1802.

<sup>6</sup> Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, V. 766ff.

nach Argos zu entführen. Iphigenie selbst ist es, die bei Euripides die List ersinnt, mit der man Thoas täuschen will. Sie sagt ihm, der Grieche sei als Opfer unrein, durch Mutermord befleckt und müsse erst zusammen mit dem Opferbild auf hoher See entsühnt werden, ehe er selbst zum Opfer für die Göttin werden könne. Thoas läßt sich täuschen. Aber der Plan, gemeinsam mit dem Götterbild nach Griechenland zu fliehen, wird entdeckt. Ein Bote sucht den König auf und berichtet von der gescheiterten Abfahrt der Griechen. Thoas befiehlt, die Flüchtigen einzufangen und zu töten. Da erscheint Athene als *Dea ex machina* und lenkt ein. Der Chor wünscht den Dahin fahrenden «Glückauf zur Fahrt». Was Artemis schon begonnen hatte, als sie das Opfer der Iphigenie in Aulis verhinderte, wird hier durch einen weiteren Machtspruch der Götter vollendet. Die Götter sind es, die bei Euripides den Fluch des Tantalidengeschlechtes aufheben, so wie die Götter es waren, die den Opfertod der Iphignie verhinderten. In auswegloser Situation bestätigt sich bei Euripides die olympische Götterwelt als eine Welt, die den Griechen gewogen ist, aber auch als eine Welt, deren Macht nicht widersprochen werden kann. Die Verzögerung bei der Abfahrt des Schiffes scheint nur geschaffen, um den Auftritt der Göttin zu ermöglichen und damit der traditionellen Kultstiftung Raum geben zu können. Kultstiftung, das heißt auch: Apotheose der Götter und zugleich Bestätigung ihrer Herrschaft, die sich als dem Menschen gnädige erweist. Poseidon, der Gott des Meeres, wird die Geschwister nach Griechenland begleiten. Unter seinem Schutz wird ihnen nichts zustoßen können durch ungünstige Winde oder aufgewühlte See. So steht am Ende von Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* der Preis der Götterwelt. Euripides macht mit seiner *Iphigenie* in der Spätzeit der griechischen Tragödie noch einmal deutlich, wo sie ihren Ursprung hatte: im Kult, der letztlich auf die Bestätigung des Mythos als Geschick des Menschen hinauslief.

Goethe hat gegenüber der Vorlage entscheidende Veränderungen vorgenommen. Bei Euripides tritt Thoas erst am Schluß auf, als er gebraucht wird, um sich täuschen zu lassen und schließlich dem Betrug Einhalt zu gebieten. Er tritt bei Euripides ganz in seiner Funktion als Herrscher auf, der nach dem Vollzug der Opfer fragt und Iphigenie überrascht, als sie das Bild der Artemis aus dem Tempel entfernt. Er wird sich – auch als Herrscher – dem Spruch der Athene unterwerfen. Bei Goethe tritt Thoas schon auf, als von den Fremden, die da auf der Insel der Taurer gelandet sind, noch nicht die Rede ist. Der erste Akt bleibt Iphigenie und Thoas vorbehalten, dem werbenden Mann und der Frau, die, ihres Geschickes eingedenk, doch die Heimat, das Land der Griechen, mit ihrer Seele sucht.<sup>7</sup> Das ist eine völlig veränderte Konstellation im Verhältnis zwischen Thoas und Iphigenie. Und

<sup>7</sup> Das Motiv des liebenden bzw. werbenden Thoas findet sich schon in La Grange Chancels Drama *Oreste et Pylade ou Iphigénie en Tauride* von 1697.

Iphigenie wird später erkennen, daß sie auch hier Menschen, liebenswerte Menschen verlassen muß.

Zum andern: Nicht Iphigenie ist es bei Goethe, sondern Pylades, der die List gegenüber Thoas ersinnt. Es hätte denn doch dem «verteufelt Humanen» widersprochen, wenn Iphigenie selbst es gewesen wäre, die den Plan des Betrugs gegenüber einem Menschen, der ihr als Werbender entgegentrat, ersonnen hätte. Der Charakter der Iphigenie hat sich geändert. Und Goethe wird sie mit einem Zweifel konfrontieren, der einer ränkespinnenden Iphigenie nicht entsprochen hätte.

Goethe braucht auch keinen Brief, damit die beiden Geschwister sich wiedererkennen. Er hat damit der Peripethie-Szene die Spannung genommen, jedenfalls die äußere dramatische Spannung. Die Spannung der Anagnorisis Szene wird ins Innere verlegt. Nachdem die Geschwister schon viel über ihre Familienverhältnisse ausgetauscht haben, nicht ahnend, daß sie von derselben Familie sprechen, hält es Orest nicht mehr:

Ich kann nicht leiden, daß du große Seele  
Mit falschem Wort betrogen werdest.  
Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder  
Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,  
Zur Falle vor die Füße; zwischen uns  
Sei Wahrheit!  
Ich bin Orest! Und dieses schuld'ge Haupt  
Senkt nach der Grube sich und sucht den Tod:  
In jeglicher Gestalt sei er willkommen! (V 1076ff.)<sup>8</sup>

Goethe unterbricht den fünfhebigen Jambus, um dieses «Sei Wahrheit» hervorzuheben. Er hat Herder die *Iphigenie* aus Italien zugesandt, auch damit er sie metrisch glätte. Aber an dieser Stelle wollte er den fünfhebigen Jambus unterbrochen wissen. Offensichtlich soll auch der Leser darauf aufmerksam gemacht werden, wie wichtig ihm diese Stelle ist. Damit wird der Aufwand der Anagnorisis auf einen einzigen Satz reduziert. Das ist freilich nicht theaterwirksam. Schiller hat das erkannt. Goethe kommt es darauf an, daß hier nicht ein theater wirksamer Trick zur Anagnorisis führt, sondern eine wahrhaft menschliche Regung, eine Regung, die freilich Orest dieser Priesterin völlig ausliefert. Denn sie wird wohl wissen, daß mit Orest ein Muttermörder vor ihr steht. Diese Wahrheit hätte das zunichte machen können, weswegen Orest auf die Insel der Taurer kam; denn er kann ja nicht wissen, wen er in dieser Priesterin der Artemis vor sich hat. Aber Goethes Orest, im Mythos befangen und vom Wahnsinn verfolgt, widersetzt sich dem Mythos, indem er einer Maxime zwischenmenschlicher Beziehungen folgt: zwischen uns sei Wahrheit.

<sup>8</sup> Goethes *Iphigenie* wird nach der Hamburger Ausgabe zitiert.

Schließlich hat Goethe den Schluß geändert. Nicht nur daß Goethe die mythologischen Götter, also Athene und Poseidon, als Retter der Griechen und als ihren Geleitschutz fortläßt. Das ist freilich auch zunächst einmal ein Verlust an Spannungs- und Überraschungsmoment. Bei Euripides sind die Geschwister in einer verheerend schlechten Lage. Die Situation ist ausweglos, als Athene herabschwebt und den Griechen das befreite Aufatmen ermöglicht. Und der Machtspruch der Götter ist schon vonnöten, um ein Götterbild aus einem Tempel zu entführen. Goethe hat sich darüber hinaus einen geradezu genialen Trick einfallen lassen, um dem Götterspektakel am Schluß zu entgehen. Man kann sich vorstellen, daß ihn die Geschichte der Entführung eines Götterbildes wenig gereizt hat. Ihm ging es um Iphigenie, auch um ihr Verhältnis zu Thoas, auch um das von Orest und Pylades, wie immer die Figurenkonstellation gestaltet ist. Der geniale Trick bzw. die Veränderung Goethes betrifft den Orakelspruch. In der mythologischen Vorlage war dieser Orakelspruch eindeutig. Apollo hat Orest wissen lassen, daß er von den Erynnyen befreit wird, wenn er das Götterbild der Artemis von den Taurern nach Griechenland zurückbringt. Bei Goethe ist von der Schwester die Rede. Apollo läßt Orest wissen: wenn du die Schwester zurück nach Griechenland bringst, wirst du befreit. Das ist dasselbe und doch nicht dasselbe. Denn Artemis ist die Schwester des Apollo. Und nur so konnte Orest den Spruch des Gottes deuten: die Schwester, das Bild der Artemis zurückzubringen nach Griechenland. Er konnte es nicht auf die eigene Schwester deuten, weil er von deren Opferung in Aulis wußte und sie für tot halten mußte. Goethes Umdeutung des Orakelspruchs ist auch deshalb genial zu nennen, weil sie eine alte Eigenschaft des Orakels wieder belebt: doppeldeutig für den Empfänger des Spruches zu sein. Zum ändern können mit diesem Orakelspruch die Götter aus der mythologischen Geschichte entlassen werden. So weiß es am Ende Orest, an Thoas und Iphigenie sich wendend, zu sagen:

Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien!  
 Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott  
 Wie einen Schleier um das Haupt uns legte,  
 Da er den Weg hierher uns wandern hieß.  
 Um Rat und um Befreiung bat ich ihn  
 Von dem Geleit der Furien; er sprach:  
 «Bringst du die Schwester, die an Tauris' Ufer  
 Im Heiligtume wider Willen bleibt,  
 Nach Griechenland, so löset sich der Fluch.»  
 Wir legten's von Apollens Schwester aus,  
 Und er gedachte dich! Die strengen Bande  
 Sind nun gelöst: Du bist den Deinen wieder,  
 Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt,  
 War ich geheilt; in deinen Armen faßte  
 Das Übel mich mit allen seinen Klauen  
 Zum letzten Mal und schüttelte das Mark  
 Entsetzlich mir zusammen; dann entfloß's  
 Wie eine Schlange zu der Höhle. (V. 2107ff.)

Orest spricht die entscheidende Erkenntnis aus. Nicht mehr eine Entsühnungstat, die die Götter versöhnen soll, befreit von der Befangenheit im mythischen Geschick, sondern die Gegenwart einer Person, die Gegenwart der Schwester, die eine Heilige im wörtlichen Sinne genannt werden kann, weil sie durch ihre Gegenwart heilt.

Der Orakelspruch in der richtigen Auslegung zeigt eine Götterwelt, die wenig mit dem Götterbild des Mythos zu tun hat, um so mehr mit einem Götterbild, das Iphigenie von Anfang an bestimmt und das sie Thoas zu vermitteln versucht. Als Thoas von ihr als Priesterin die Menschenopfer, fordert, damit den Göttern ihr Recht geschehe, antwortet sie:

Der mißversteht die Himmlischen, der sie  
Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur  
Die eignen grausamen Begierden an.  
Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester?  
Ihr war mein Dienst willkommner als mein Tod. (V. 523ff.)

Das ist eine erstaunlich moderne Vorstellung von der Welt des Olympe, die Iphigenie hier ausspricht. Die Götter sind grausam oder gütig, weil wir ihnen dies andichten, ja mehr noch, weil wir ihnen unsere eigenen Begierden andichten. Führt man den Gedanken weiter, so kommt man zu der Einsicht, daß die Götter ihr Eigenleben aufgeben müssen. Sie werden zu Projektionen menschlicher Vorstellungen. Und Iphigenie sagt es Thoas unmißverständlich: bist du selbst grausam, so sind es deine Götter, bist du selbst gütig, so sind deine Götter gütig. Iphigenie setzt auf das Bild der gütigen Götter. Mehr noch, sie verlagert die Götterwelt in das Innere des Menschen. Das heißt in der Konsequenz: es gibt keine anderen Götter als die, die der Mensch sich macht. Ist aber – mythisch gesprochen – die Götterwelt für das Geschick des Menschen verantwortlich, dann kehrt sich das in dieser Sicht der Iphigenie um: die Verantwortung für das Handeln kann nicht mehr dem Mythos überlassen werden; sie ist ins Innere des Menschen verlegt.

Um dieser Verantwortung willen tritt Iphigenie in das Drama ein und damit in die Welt des Mythos. Mit Schauern tritt sie ein:

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel  
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,  
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,  
Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,  
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,  
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher. (V. 1ff.)

Das Schauern ist wie eine Vorahnung dessen, was auf sie zukommen wird. Denn sie wird mit eben jenem Mythos konfrontiert, der für sie durch das Wunder von Aulis schon überwunden schien, ein Wunder, das sie freilich – eine paradoxe Situation – zur Priesterin der Artemis bei den Taurern machte. Vor

allem durch Thoas und ihren Bruder Orest wird sie mit diesem Mythos konfrontiert. Und Schritt für Schritt entdeckt er seine immer noch bedrohende Herrschaft. Als Thoas mit dem Hinweis auf ihre Priesterfunktion die Menschenopfer von Iphigenie wieder fordert, weiß sie sich nicht anders zu helfen, als die Göttin um Hilfe anzu rufen. Kurz zuvor aber hatte sie Thoas gegenüber von der Verantwortung für das Götterbild in unserem Innern gesprochen.

Du hast Wolken, gnädige Retterin,  
Einzuhüllen unschuldig Verfolgte,  
Und auf Winden dem ehrnen Geschick sie  
Aus den Armen, über das Meer,  
Über der Erde weiteste Strecken,  
Und wohin es dir gut dünkt, zu tragen. (V. 538ff.)

Die Bitte um eine Wolke: das ist die Bitte um ein göttliches Wunder. Aber kann Iphigenie um ein solches Wunder noch bitten nach dem, was sie Thoas von der Götterwelt gesagt hatte? Kann sie noch auf ein Wunder hoffen, das nur die Macht der Götter bestätigen würde und damit auch deren Willkür Raum gäbe? Iphigenie kann ein solches Wunder nach dem, was sie Thoas gesagt hat, nicht mehr erwarten. Dennoch kommt das Wunder. Aber es kommt nicht in der erbetenen mythischen Weise. Das Wunder heißt: «zwischen uns sei Wahrheit!» Aus gerechnet Orest, der so befangen ist im mythischen Geschick, verfolgt von den Erynnyen, bei Goethe als Verfallenheit im Wahnsinn dargestellt, spricht dieses den Mythos aufhebende Wort aus.

Das Wunder hat seine Schaudern erregende Kehrseite. Denn was sich jetzt abspielen muß, um den geliebten Bruder zu retten, entspricht der mythologischen Vorlage, es widerspricht aber eklatant dem wunderwirkenden Wort. Ein Intrigenspiel gegen Thoas wird inszeniert, ein Spiel aus Lug und Trug. Gilt denn das Wort der Wahrheit nur für Iphigenie und Orest, nicht auch für Iphigenie und Thoas? Und hatte Iphigenie nicht dadurch, daß sie die Wahrheit über ihre Herkunft Thoas preisgab, sein Werben zurückdrängen können? Wir erkennen die ausweglose Situation, in die Goethe seine Iphigenie geraten läßt. Kann wahr, und das heißt hier: kann gut sein, was in Lüge geschaffen wird? Kann sie, Iphigenie, nachdem sie das Wunder des wahrhaften Wortes erfahren hat, Thoas betrügen, jenen Thoas, der ihr schon zu Anfang menschlich und nicht nur als Herrscher gegenübertrat? Das sind Fragen, die ihre ausweglose Situation verdeutlichen. Sie selbst weiß es, als sie dem Plan des Pylades zustimmen muß. Und hier sehen wir noch einmal, weshalb Goethe nicht Iphigenie den Plan ausspinnen läßt, sondern Pylades. Es hätte den Zwiespalt, in dem sich Iphigenie nun befindet, ad absurdum geführt. In diesem für sie beinahe unauflösbaren Zwiespalt kann sie dem Plan des Pylades nur zögernd zustimmen.

Ach! Ich sehe wohl,  
Ich muß mich leiten lassen wie ein Kind.  
Ich habe nicht gelernt, zu hinterhalten,  
Noch jemand etwas abzulisten. Weh!  
O weh der Lüge! Sie befreiet nicht,  
Wie jedes andre, wahrgesprochne Wort,  
Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet  
Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt,  
Ein losgedruckter Pfeil, von einem Gotte  
Gewendet und versagend, sich zurück  
Und trifft den Schützen. Sorg' auf Sorge schwankt  
Mir durch die Brust. (V. 1401ff.)

Was hier noch – wenn auch im Bilde – allgemein über die Lüge gesagt wird, es wird umso bedrängender für Iphigenie, wenn sie an Thoas denkt:

Es schien sich eine Wolke wieder sanft  
Um mich zu legen [...] Nun hat die Stimme  
Des treuen Manns mich wieder aufgeweckt,  
Daß ich auch Menschen hier verlasse, mich  
Erinnert. Doppelt wird mir der Betrug  
Verhaßt. O bleibe ruhig, meine Seele!  
Beginnst du nun zu schwanken und zu zweifeln?  
Den festen Boden deiner Einsamkeit  
Mußt du verlassen! Wieder eingeschiff't,  
Ergreifen dich die Wellen, schaukelnd, trüb  
Und bang verkennest du die Welt und dich. (V. 1511ff.)

Die Metaphorik ist eindeutig. Die Wolke: das ist die Sicherheit der Götter. Nur daß es jetzt des Pylades Plan ist, der Iphigenie das Wolkenwunder, um das sie die Göttin gebeten hatte, zu bereiten scheint. Aber da ist denn doch der Gedanke an den Betrug. Was fester Boden sein könnte, wird schwankend. Die schaukelnde Welle: sie wird gegen die scheinbare Sicherheit der Wolke gesetzt. Im Bild wird Iphigeniens Situation im Zwiespalt zwischen Pylades und Thoas benannt. Iphigenie scheint nicht anders zu können, als dem Plan des Pylades zuzustimmen. Das bringt sie freilich in einen Konflikt, tiefer und abgründiger als zuvor, weil nun das Götterbild in ihrem Innern in Frage gestellt ist.

O daß in meinem Busen nicht zuletzt  
Ein Widerwillen keime! der Titanen,  
Der alten Götter tiefer Haß auf euch,  
Olympier, nicht auch die zarte Brust  
Mit Geierklauen fasse! Rettet mich  
Und rettet euer Bild in meiner Seele! (V. 1712ff.)

Iphigenie weiß sehr genau, daß sie angesichts des Zwiespalts, der nun in ihrer Seele aufkeimt, der Gefahr des archaischen Mythos erliegen kann. Verlockend ist ja, was Pylades da – ganz im Sinne des Mythos – vorbereitet hat.

Wenn sie dem aber folgt, wird sie nicht mehr mit sich selbst übereinstimmen können. Auf der anderen Seite: es bleibt ihr kein anderer Weg als der des Pylades, um sich und ihren Bruder zu retten. Und hier, am Ende des vierten Aufzuges, ist Goethe zugleich ganz griechisch und ganz modern. Denn Iphigenie steht nun, wie in der antiken Tragödie, als Einzelne gegen den Mythos. In der antiken Tragödie allerdings obsiegte entweder der Mythos oder es sorgten die Götter selbst für einen versöhnlichen Ausgang. Darauf allerdings kann Iphigenie nicht mehr setzen. Sie hat nur die Wahl, ihr Leben und das ihres Bruders aufs Spiel zu setzen oder sich in die Reihe der Tantaliden einzuordnen, das heißt sich dem Mythos zu ergeben. In dieser bedrängten Situation singt sie das «alte Lied», das die Amme ihr vorgesungen hat und das sie allzu gern vergessen hat, das Parzenlied.

Es fürchte die Götter  
Das Menschengeschlecht!  
Sie halten die Herrschaft  
In ewigen Händen,  
Und können sie brauchen,  
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt,  
Den je sie erheben!  
*Auf Klippen und Wolken*  
Sind Stühle bereitet  
Um goldene Tische.

Erhebet ein Zwist sich,  
So stürzen die Gäste,  
Geschmäht und geschändet,  
In nächtliche Tiefen  
Und harren vergebens,  
*Im Finstern gebunden,*  
Gerechten Gerichts.

Sie aber bleiben  
In ewigen Festen  
An goldenen Tischen.  
Sie schreiten vom Berge  
Zu Bergen hinüber:  
Aus Schlünden der Tiefe  
Dampft ihnen der Atem  
Erstickter Titanen,  
*Gleich Opfergerüchen,*  
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher  
Ihr segnendes Auge  
Von ganzen Geschlechtern  
Und meiden, im Enkel

Die ehemals geliebten,  
Still redenden Züge  
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen. (V. 1726ff.)

Am Ende des vierten Aktes ist Iphigenie am Ende mit ihrem Latein von der Menschlichkeit. Ihre Situation ist ausweglos. Indem sie das Parzenlied singt, erinnert sie daran, daß sie sich dem archaisch-mythischen Bewußtsein anheim geben könnte. Sie ist genau da, wo sie nicht hin wollte. Ihr Götterbild hat getrogen. Sich selbst und ihren Bruder kann sie nur retten, wenn sie sich dem Mythos ergibt. Dann hat sie das Recht, Thoas zu betrügen. In dieser Übergabe an den Mythos aber wird sie sich selbst verlieren. Den Gegensatz von übermächtigem Schicksal und Abhängigkeit des Einzelnen macht Goethe in der Farb- und Lichtmetaphorik des Parzenliedes deutlich. Die Götter sitzen auf *goldenen* Stühlen – der Geschmähte schmachtet in *nächtlichen* Tiefen. Die Berge, auf denen die Götter wandeln, stehen gegen die Schlünde der Tiefe. Das Parzenlied ist voll solcher Gegensätze. Was dem einen der Atem, also das Überleben, ist dem anderen «ein leichtes Gewölke». Die einen halten die Herrschaft, «wie's ihnen gefällt», die anderen harren «im Finstern gebunden». Wenn Iphigenie am Ende des vierten Aufzuges das Parzenlied singt, weiß sie um die Ohnmacht des Einzelnen gegenüber dem mythischen Geschick. Die Verführung des Parzenliedes: sie könnte sich dem doch nicht zu ändernden Schicksal ergeben, sich einreihen in das Geschlecht der Tantaliden, zu dem sie gehört. So könnte und müßte die antike Schicksalstragödie enden. Bei Aischylos und Sophokles würde sie so enden. Bei Euripides in der Spätzeit der Antike kommt der versöhnende Machtspruch der Götter. Bei Goethe kommt das Nein der Iphigenie.

Es horcht der Verbannte  
In nächtlichen Höhlen,  
Der Alte, die Lieder,  
Denkt Kinder und Enkel  
Und schüttelt da Haupt.

Man könnte diese Schlußstrophe des Parzenliedes als resignatives Einverständnis deuten. Der fünfte Aufzug aber läßt diese Deutung nicht zu. Iphigenie jedenfalls wird das «und schüttelt das Haupt» als ein Nein gegen den übermächtigen Mythos verstehen.

Immerhin, das Parzenlied läßt deutlich werden, in welchen Konflikt Iphigenie geraten ist. Übergibt sie sich ihrem Schicksal als Mitglied des Tantalidengeschlechts, das auserkoren ist, den Fluch der Götter weiterzutragen, zu lügen, zu betrügen und zu morden, dann ist sie schuldlos. Denn sie kann die Schuld ihres Handelns an das Schicksal, an den Mythos abgeben.

Der hat dann die Verantwortung. Verbrechen aber werden geschehen fort und fort. Die Verführung des archaisch-mythischen Bewußtseins ist, die Verantwortung für das eigene Handeln abgeben zu können an numinose Mächte, als deren Spielball wir erscheinen. Das ist freilich nicht nur die Verführung des archaischen Mythos. Es ist die Verführung, die jedes totalitäre System dem Einzelnen anbietet: die Verantwortung abgeben zu können, nicht schuld zu sein. Ich bin nicht schuld, könnte Iphigenie sagen, wenn sie ihren Bruder dem Schlacht messer ausliefert. Blicke sie im System von Herrschaft des Mythos und Verantwortungslosigkeit des Einzelnen, könnte sie die Intrige gegen Thoas rechtfertigen. Denn welche andere Chance hätte der Einzelne, will er sich gegen die Übermacht des Systems in seinen inneren Regungen bewahren, als dieses System durch Intrige zu unterlaufen, durch List, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Blick auf des Odysseus Verhalten gegenüber den Sirenen den «rational gewordenen Trotz» genannt haben.<sup>9</sup> Thoas ist, wenn er Menschenopfer fordert, Repräsentant eines solchen Systems. Aber die Intrige würde das System nur bestätigen, weil sie es nicht in Frage stellt, sondern Lücken im System auszunutzen sucht – ein Recht der vom System Betroffenen. Nur: da steht Thoas, ein gar nicht so ungeliebter Werber um die Hand der Iphigenie. Soll sie im deutlich machen, wohin er im System des archaischen Mythos gehört, indem sie den Betrug des Pylades mitspielt?

Bei Goethe kommt der fünfte Aufzug. Damit wird der antike Schicksalsbegriff zu Ende geführt, wenn nicht aufgehoben. Und es kommt eine neue Art tragischen Bewußtseins ins Drama, auch wenn dieses Drama mit dem «Lebt wohl!» des Thoas versöhnlich endet. Im fünften Aufzug wird sich die Maxime, die Orest vom Wahnsinn befreite, das «zwischen uns sei Wahrheit», gegen den Mythos behaupten müssen. Das ist nicht nur die Behauptung der Humanität gegen einen unmenschlichen Mythos. Wenn Goethe dieses Wort, mit dem sich die Geschwister erkannten, nun auch gegenüber Thoas wirksam sein läßt, bezieht er sich exakt auf den Mythos des Tantalidengeschlechts. In diesem Mythos herrschte die Verstellung, die Unwahrheit. Das beginnt bei Tantalos selbst. Er, der Privilegierte, den die Götter an ihre Tafel luden, setzt ihnen, um ihre Allwissenheit auf die Probe zu stellen, seinen eigenen Sohn Pelops als Speise vor. Die Götter entdecken den Frevel und bestrafen Tantalos. Was mit Tantalos begann, setzt sich fort. Atreus und Thyest, die Söhne des Pelops, geraten in Streit. Thyest muß fliehen. Er nimmt Pleisthenes, das Söhnchen seines Bruders, mit sich in die Verbannung, erzieht den Knaben als seinen eigenen und sendet ihn, als er erwachsen ist, um Atreus zu ermorden. Atreus aber ist auf der Hut, entdeckt den Mordanschlag und läßt Pleisthenes hinrichten.

<sup>9</sup> Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1969, S. 55.

Als er erfährt, daß er seinen eigenen Sohn getötet hat, nimmt er furchtbare Rache an seinem Bruder Thyest. Er versöhnt sich zum Schein mit ihm, läßt ihn und seine beiden Söhne in die Burg Mykene kommen, schlachtet die Knaben und setzt sie dem Vater als Speise vor. Im Mythos heißt es, daß Helios, der Sonnengott, so entsetzt war über diese Tat, daß er an jenem Tag nach Osten zurückkehrte, ohne seinen Himmelsweg zu vollenden. Der Himmel verdüstert sich angesichts solcher Greuelthaten. Es sind die Taten des Betrugs, der Lüge und der Unwahrheit. Das auch ist es, wovor Iphigenie den Brautwerber Thoas warnen wollte, als sie ihm sagte: «Ich bin aus Tantalos Geschlecht». Und nun sagt sie Thoas, ihr Leben und das Leben ihres Bruders nicht achtend: «zwischen uns sei Wahrheit». Eine wahrhaft humane Maxime, die dem Mythos sich genau da entgegenstellt, wo er seinen Anfang hat: in der Hybris, die sich in Täuschung und Unwahrheit manifestiert. Damit aber steht nicht mehr der Einzelne in seiner Hilflosigkeit dem übermächtigen Mythos gegenüber, sondern der Einzelne, ausgestattet mit der Macht einer menschlichen Maxime. Das ist das Aufklärerische und zugleich Klassische an Goethes *Iphigenie*. Der Einzelne ist nicht mehr hilflos und schutzlos. Er ist mündig geworden, indem er sein Leben einer selbstgewählten Maxime verpflichtet, die ihn in die Verantwortung nimmt. Die Götter des Mythos können wir verabschieden. Wir brauchen auch keine supranaturalen Machtansprüche mehr. Im fünften Aufzug von Goethes *Iphigenie* steht nicht mehr der Einzelne gegen den Mythos, wie noch in der antiken Tragödie, sondern eine – wie an Orest gezeigt wurde – lebensstiftende Einsicht gegen mythische Verfallenheit.

Aber es wird auch deutlich, welche Art neuer Tragik hier angelegt ist. Nicht mehr steht der Einzelne gegen den Mythos, jetzt steht eine Lebensmaxime gegen die Wiederholung der mythischen Geschichte. Wird diese Maxime die Macht des Götterwortes haben können? Was wird aus Iphigenie, wenn ihre Wahrheit auf Unverständnis oder Unwillen des Mächtigen stößt? Goethe läßt das nur ahnen. Er läßt seine Iphigenie mit ihrer von Orest gehörten Lebensmaxime auch Thoas überzeugen. So muß sich Iphigenie nicht untreu werden.

So wird sie nicht gezwungen, die Lösung im Zirkel mythischer Befangenheit zu suchen. Wie Orest dem Wahnsinn, entkommt sie mit der gleichen Maxime dem Mythos. Ein Wagnis aber geht sie ein. Sie wagt das Leben ihres Bruders und ihr eigenes. Ein hoher Preis. Dennoch geht sie nicht auf die Finten des Pylades ein, der nicht anders kann als Odysseus gegenüber den Sirenen. Sie sagt Thoas, was da gespielt wird. Und sie gewinnt damit die Freiheit ihrer Selbstbehauptung.

Aus dem Zirkel der Ausweglosigkeit des Mythos führt Goethe seine Iphigenie durch ihr Bekenntnis gegenüber Thoas, mit der allerdings die Lage genau kennzeichnenden Aufforderung: «Verdirb uns, wenn du darfst.» Und Thoas macht ihr deutlich, welche Quadratur des mythischen Zirkels sie da anstrebt:

Du glaubst, es höre  
Der rohe Skyte, der Barbar, die Stimme,  
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,  
Der Grieche, nicht vernahm? (V. 1936ff.)

Das ist freilich ein Glaube gegen jede bessere Einsicht. Es ist vor allem ein Glaube, der sich gegen die mythische Erfahrung der Tantalidengeschichte und des Parzenliedes stellt. Am Ende siegt die aufgeklärte Selbstbehauptung gegenüber dem mythischen Geschick. Deutlich aber wird, welches Risiko diese Selbstbehauptung einzugehen hat. Deshalb hat Schiller recht, wenn er die *Iphigenie* ungriechisch und modern nennt. Und August Wilhelm Schlegel, wenn er von Goethes *Iphigenie* sagt: Sie «ist zwar dem griechischen Geiste verwandter als vielleicht irgend ein vor ihr gedichtetes Werk der Neueren, aber es ist nicht sowohl eine antike Tragödie als Widerschein derselben, Nachgesang.»<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. VI, Stuttgart 1967, S. 280.

