

JAHRBUCH DES
FREIEN DEUTSCHEN
HOCHSTIFTS

1999

HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTOPH PERELS

MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN

FRANZ-JOSEF DEITERS

GOETHE'S ›IPHIGENIE AUF TAURIS‹ ALS DRAMA
DER GRENZÜBERSCHREITUNG
ODER: DIE ANEIGNUNG DES MYTHOS

Für Regina zum 12. Mai 1999

Als der interessanteste, weil provokativste Forschungsbeitrag zu Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ aus der jüngeren Zeit hat zweifellos der Aufsatz von Kathryn Brown und Anthony Stephens zu gelten, der 1988 unter dem Titel »... hinübergahn und unser Haus entschöhnen«. Die Ökonomie des Mythischen in Goethes Iphigenie« erschien.¹ Unter Berufung auf die »ungeschwächte Aktualität der von Horkheimer und Adorno in ihrer ›Dialektik der Aufklärung‹ aufgezeigten Wechselbeziehung von Mythos und Aufklärung«² setzen sich Brown und Stephens zum Ziel, »die in der Sekundärliteratur immer wieder verwischte Differenziertheit der mythischen Dimension des Dramas mit möglichst großer Klarheit herauszustellen«.³ Zunächst konzidieren sie, »nicht die Bedeutung des Werkes als Zeugnis der emanzipatorischen Aufklärung, sondern nur die enthusiastischen Vereinfachungen dieser Botschaft« in Abrede stellen zu wollen.⁴ Wogegen sie sich entschieden – und nicht ohne Recht – wenden, sind Interpretationen, die in der Tradition der aufklärerischen Mythenallegorese »den intellektuellen Gehalt des Werkes«⁵ grundsätzlich verfehlen, weil sie das Mythische lediglich als »Allegorie oder Ornament«⁶ begreifen, weil sie den Mythos also und damit auch seine Adaption durch Goethe rationalistisch mißverstehen. Gegen

¹ In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 32 (1988), S. 94–115.

² Ebd., S. 96.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 97.

⁶ Ebd.

derartige Interpretationen, als deren prominenteste wohl die umfangliche Studie von Wolf Dietrich Rasch zu nennen ist,⁷ wird neben den bereits genannten Horkheimer und Adorno die Autorität eines Johann Gottfried Herder aufgerufen.⁸ All diese Einwände sind durchaus überzeugend und ziehen in gewisser Weise einen Schlußstrich unter bestimmte Tendenzen der ›Iphigenie‹-Interpretation. Doch ist der revisionistischen Neudeutung, die Brown und Stephens ihrerseits dagegen setzen, nicht minder entschieden zu widersprechen, ihrer These nämlich, »daß auch das Ende des Dramas im Sinne einer ›Ökonomie des Mythischen‹ verstanden werden kann«⁹ – und nach dem Urteil der Verfasser wohl zwingend verstanden werden muß. Gegen Ende ihrer Re-Lektüre heißt es nämlich sehr dezidiert – und entgegen ihren oben zitierten Beschwichtigungen –: »Die emanzipatorischen Elemente (...) werden (...) von den Ambivalenzen des mythischen Diskurses mühelos assimiliert«.¹⁰ Mit diesen Worten nivellieren Brown und Stephens, wie ich meine, nun aber ihrerseits die grundsätzliche Differenz von Mythos und Aufklärung.

Im Gegensatz dazu soll im folgenden Goethes Schauspiel als ein Drama der Grenzüberschreitung gelesen werden. So lautet meine These, die ich der von Brown und Stephens vorgelegten revisionistischen Lesart entgegensetzen möchte, zunächst für die Figurenebene: Iphigenie variiert die mythische Erzählung nicht nur im Rahmen des für den mythischen Diskurs signifikanten Variationspielraums,¹¹ sondern sie überschreitet die Grenze von einem my-

⁷ Wolf Dietrich Rasch, Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ als Drama der Autonomie, München 1979. Rasch liest Goethes Stück als eine engagierte Parabel im aufklärerischen Kampf gegen die protestantische Orthodoxie des achtzehnten Jahrhunderts, wobei er Thoas als deren Repräsentanten sieht und Iphigenie als Repräsentantin der aufklärerischen Partei. Des weiteren nennen Brown und Stephens die Interpretationen von Hans-Dietrich Dahnke, Ursula Segebrecht, Wilhelm Emrich und Irmgard Hobson, vgl. Brown/Stephens, a.a.O. (Anm. 1), S. 94f.

⁸ A.a.O. (Anm. 1), S. 97.

⁹ Ebd., S. 96.

¹⁰ Ebd., S. 113.

¹¹ Bei Brown/Stephens heißt es wörtlich: »Unserer Auffassung nach ist kein Bruch mit der Welt des Mythos, keine Abkehr von einer weiteren Entfaltung des mythischen Diskurses erforderlich, um das prekäre Gleichgewicht des Schlusses herzustellen, weil diese Dimension durch eine eigenartige Selbstregelung gekennzeichnet wird, die die Varianten der im ganzen Stück wirksamen Mytheme gegeneinander ausspielt und zu neuen Kombinationen befähigt«, ebd., S. 96. Und: »Wesentlich an

tisch befangenen zu einem aufgeklärt-empfindsamen Selbst- und Weltverhältnis in dem Maße, wie sie im Verlauf der Dramenhandlung ein klares Bewußtsein der Fiktionalität jener mythischen Erzählung erlangt, in deren Horizont auch sie zu Beginn des Dramas ihre eigene Geschichte und Gegenwart noch begreift. Diese Grenzüberschreitung vollzieht sich im Zusammenhang eines Wahrheitsdiskurses, als welcher sich das szenische Geschehen über weite Strecken hin darstellt. Im Konflikt der Selbst- und Weltinterpretationen, in den die Figuren zueinander treten, wird von der Titelfigur her, aber nicht auf sie beschränkt, das Verhältnis von individuellem Selbstentwurf und Autorität der Tradition, dem Mythos, grundsätzlich neu bestimmt.

Abschließend wird zu zeigen sein, wie sich in dieser Horizontverschiebung, in der Neuordnung des Verhältnisses von individuellem Selbstentwurf und Tradition auf der Figurenebene in genauer Weise jener Transformationsprozeß abbildet und reflektiert, welchem Goethe den mythologischen Stoff »auf der epochalen Schwelle, auf der das ‚Ende der Ikonographie‘, der Verlust einer verbindlichen bedeutenden Gegenständlichkeit präsent ist«, unterzieht.¹²

I.

Die erste Zentralszene des Stücks bildet der dritte Auftritt des Ersten Aufzugs. In dieser ersten Begegnung Iphigenies mit Thoas bricht der das Bühnengeschehen prägende dramatische Antagonis-

der Gegenüberstellung dieser Varianten ist die Einsicht, daß deren gleichwertige Anäthetik für die Beschaffenheit der mythischen Dimension im Stück Modellcharakter hat. Die Möglichkeit des Widerspiels der Varianten im einzelnen Bewußtsein und im Dialog stellt paradoxerweise das Moment der Freiheit innerhalb der mythischen Handlung dar, das nicht erst als ‚Durchbruch‘ oder ‚Sieg‘ realisiert werden muß, sondern durch das ganze dramatische Geschehen hindurch vorhanden ist und dem jeweils Redenden verfügbar werden kann, ebd., S. 99f.

¹² Bernhard Fischer, *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ‚Allegorie‘ und ‚Symbol‘ in Winckelmanns, Moritz‘ und Goethes Kunsttheorie*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64 (1990), S. 247–277; hier S. 271.

mus in seinen verschiedenen Dimensionen auf. Beide dramatis personae versuchen, ihre Selbstentwürfe zu realisieren: Thoas begehrt die Diana-Priesterin zur Frau (V. 248 ff.),¹³ doch Iphigenie will seinem Drängen nicht nachgeben, da eine solche Verbindung die Aufgabe ihrer Hoffnung auf Heimkehr nach Griechenland, mithin den Verzicht auf eine Realisierung ihres eigenen Selbstentwurfs bedeutete. Es kommt also zur Kollision der individuellen Willen. Dabei wird das szenische Geschehen, wird die Konfrontation der unvereinbaren Geltungsansprüche strukturiert und getragen durch einen Wahrheitsdiskurs, in den Iphigenie und Thoas schließlich eintreten, nachdem die Umworbene den Antrag des Königs zunächst zweimal durch rhetorisch-taktische Ausflüchte abzuwehren versucht hat.¹⁴

Beide versuchen, ihren individuellen Selbstentwurf gegenüber dem Konterpart dadurch zu legitimieren, daß sie ihn als übereinstimmend mit dem göttlichen Willen der Diana präsentieren. Jeder unterstellt dem Gegenüber, daß dessen Selbstentwurf sich hingegen im Widerspruch zur Legitimationsinstanz von Dianas Willen befinde und daher als ungerechtfertigt abzuweisen sei. So interpretiert Thoas Iphigenies geheimnisvolle Ankunft und Anwesenheit auf Tauris als ein göttliches Zeichen dafür, daß sein Antrag und also seine Position durch Übereinstimmung mit dem Willen der Göttin legitimiert ist: »Die Göttin übergab dich meinen Händen« (V. 290). Dieser Interpretation des göttlichen Willens seitens des taurischen Herrschers setzt Iphigenie ihre eigene gleichermaßen motivierte Auslegung entgegen:

Sie hat für mich den Schutzort ausgesucht
Und sie bewahrt mich einem Vater, den
Sie durch den Schein genug gestraft, vielleicht
Zur schönsten Freude seines Alters hier.
Vielleicht ist mir die frohe Rückkehr nah?
Und ich auf ihren Weg nicht achtend, hätte

¹³ Zitiert wird im folgenden nach der von Erich Trunz herausgegebenen Hamburger Ausgabe von Goethes Werken (HA), Bd. 5, München ¹¹1989.

¹⁴ Zunächst präsentiert sich Iphigenie ihrem Gegenüber als eine »Unbekannte« (V. 251), die Thoas' Werbens unwürdig sei; als Thoas diesen Bescheidenheitstos nicht gelten läßt, entdeckt sie dem Taurerkönig das bislang gewährte Geheimnis ihrer Abkunft vom Geschlecht der Tantaliden in der Hoffnung, ihn von der Verbindung mit einem »verwünschten Haupte« (V. 268) abschrecken zu können.

Mich wider ihren Willen hier gefesselt.
Ein Zeichen bat ich wenn ich bleiben sollte. (V. 330–447)

Thoas wiederum entgegnet: »Das Zeichen ist daß du noch hier verweilst« (V. 448).

Doch ist Iphigenie nicht bereit, das Faktum ihrer Anwesenheit im Herrschaftsbereich ihres Gegenübers als jenes Zeichen der Göttin zu akzeptieren, das sie zur Einwilligung in Thoas' Antrag verlangt. Der symbolischen Umformung dieses empirischen Sachverhaltes widerspricht sie ganz grundsätzlich. Sie anerkennt Thoas' Auslegung nicht als einen Akt der Lektüre, sondern sieht vielmehr den haltlosen Akt einer symbolischen Überhöhung des bloß Faktischen am Werk. Die Priesterin ihrerseits nun führt ein anderes Faktum ins Feld, dem sie symbolische Dignität zumißt: das Faktum ihrer Errettung vom Opfertod in Aulis durch die Göttin Diana. Was im Eingangsmonolog noch als eine flehentliche Bitte formuliert wird (»Und rette mich die du vom Tod errettet / Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode«, V. 52 f.), ist in der Auseinandersetzung mit Thoas beinahe schon zur Gewißheit eines Versprechens der Göttin vereindeutigt: Iphigenie interpretiert das Faktum ihrer Errettung nun als unzweifelhaftes Zeichen, daß ihr von der Göttin »die frohe Rückkehr« (V. 444) in die Heimat bestimmt ist.¹⁵

Die symbolische Dignität ihrer Errettung zu akzeptieren ist nun Thoas wiederum nicht bereit. Und so gibt er den zunächst von Iphigenie gegen ihn gerichteten Vorwurf, illegitimerweise ein krudes Faktum symbolisch zu überhöhen, es zur bloßen Projektionsfläche der eigenen haltlosen Wünsche zu machen, an die Gegenspielerin zurück: »Es spricht kein Gott, es spricht dein eignes Herz« (V. 493).

Vor dem Hintergrund seiner eigenen Auslegung von Dianas Willen kann Thoas Iphigenie daher getrost das folgenreiche Versprechen geben:

¹⁵ Eingeschränkt wird die Gewißheit des Rückkehrversprechens einzig noch durch ein doppeltes »vielleicht« (V. 442 u. 444), wobei das zweite das erste »vielleicht« und damit die gesamte Einschränkung nahezu negiert: Wird durch das erste »vielleicht« noch die Möglichkeit einer Fehlinterpretation eingeräumt, so bezieht sich das zweite »vielleicht«, nur zwei Verse später gesprochen, lediglich noch auf die zeitliche Erstreckung ihres Exils – die Wahrheit ihrer Interpretation als solche wird damit aber als zweifelsfrei vorausgesetzt.

Wie du ihr heilig warst, so warst du's mir,
Auch sei ihr Wink noch künftig mein Gesetz;
Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
So sprich ich dich von aller Fordrung los. (V. 291–294)

Die sich ergebende Gelegenheit Iphigenies zur Rückkehr in die Heimat würde Thoas als ein Zeichen des göttlichen Willens und damit der Rechtmäßigkeit von Iphigenies Haltung akzeptieren, der er sich beugte – wobei er allerdings mit dem Eintreten dieses Falles nicht rechnet, da diese Möglichkeit im Horizont seiner eigenen Interpretation des göttlichen Willens abwegig erscheint. Sollte also, womit er rechnet, sich eine Möglichkeit Iphigenies zur Rückkehr nicht ergeben, so wäre seine Deutung des göttlichen Willens bestätigt und sein an die Diana-Priesterin gerichtetes Ansinnen in vollem Maße legitimiert:

Doch ist der Weg auf ewig dir versperrt
Und ist dein Stamm vertrieben, oder durch
Ein ungeheures Unheil ausgelöscht,
So bist du mein durch mehr als ein Gesetz. (V. 295–298)

Gerechtfertigt wäre überdies auch sein nach endgültig erfolglosem Werben gefaßter Entschluß, den überkommenen Brauch der Menschenopfer wieder in Kraft zu setzen, den er auf Betreiben Iphigenies ausgesetzt hatte. Doch wendet Iphigenie gegen diese Entscheidung entschlossen ein: Diesen Brauch zu restituieren und sich zur eigenen Rechtfertigung hierbei auf den Willen der Göttin zu berufen, erfülle wiederum den Sachverhalt der bloßen und anmaßenden Projektion:

Der mißversteht die Himmlichen, der sie
Blutgierig wähnt, er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an. (V. 523–525)

Sie selber verfüge hingegen über ein untrügliches Zeichen der Göttin, daß diese keine Menschenopfer fordert:

Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester?
Ihr war mein Dienst willkommner, als mein Tod. (V. 526 f.)

Mit der Interpretation ihrer Errettung als Schutzakt verliert auch das Verhältnis Iphigenies zu Diana jene Zwiespältigkeit, die es im

Eingangsmonolog noch dominiert. Dort stellt die Verschönerung vom Opfertod, hier ist Brown und Stephens zuzustimmen, »eine mehrdeutige innere Erfahrung« Iphigenies dar.¹⁶ Das Faktum ihrer Errettung und damit die Identität Dianas ist in Iphigenies Bewußtsein an diesem Punkt noch überaus ambivalent: War die Verschönerung in Aulis, auch diese Deutungsmöglichkeit steht im Raum, nicht vielleicht Teil jenes von den Göttern über ihr Geschlecht verhängten Fluches? Erfolgte sie also, schon mit Blick auf den weiteren Verlauf der Handlung betrachtet – was Iphigenies Bewußtsein an diesem Punkt der Handlung freilich entzogen bleibt –, vielleicht zum Zweck des zu vollstreckenden Brudermordes? Handelte es sich mithin vielleicht um einen sadistischen Willkürakt einer unberechenbaren Göttin? Oder bedeutet Iphigenies Errettung, wie sie es in ihrer Konfrontation mit Thoas als nahezu gewiß annimmt, das Versprechen, der ersten Errettung jene zweite vom Exil folgen zu lassen? Im ersten Falle wäre die Identität Dianas eindeutig die einer Zwangsherrin, im zweiten hingegen die einer Schutzherrin der Priesterin.

Wenn Thoas im Affekt nun den Brauch, jeden männlichen Fremden der Göttin zu opfern, restituiert, so entspricht dies genau jenem Bild der Götter als unberechenbaren und launenhaften Wesen, die es durch Opfer gnädig zu stimmen gilt. Iphigenies im Disput mit Thoas vehement vertretenes Bild einer humanen Göttin dagegen steht der überkommenen Auffassung und damit der im Eingangsmonolog zumindest nicht ausgeschlossenen Interpretation der Errettung als Teil des Fluchgeschehens radikal entgegen.

Die Szene endet also damit, daß die beiden Antagonisten einander wechselseitig nicht nur eine Fehlinterpretation des göttlichen Willens vorwerfen und den Zeichencharakter der vom jeweils anderen angeführten Umstände infrage stellen, sondern damit, daß Iphigenie überdies das traditionelle Bild von den Göttern und ihres Verhältnisses zu den Menschen prinzipiell in Abrede stellt. Für Thoas ist die Tradition die fraglose Größe der Handlungsorientierung, welcher die »leicht bewegliche Vernunft« (V. 529) und das »Herz« (V. 463), das er als den Sitz der schlecht subjektiven »Triebe« und der »Lust« (V. 468) anspricht, sich zu beugen haben. Aus dem

¹⁶ A.a.O. (Anm. 1), S. 97.

Munde Iphigenies dagegen fällt hier der für das weitere Geschehen entscheidende Satz: »Sie (die Götter) reden nur durch unser Herz zu uns« (V. 494).

Im Gegensatz zu Thoas, der zum Ausweis seiner Interpretation die gesamte Tradition für sich hat, steht Iphigenies Götterbild und damit diejenige Instanz, auf welche sie die Legitimität ihrer Subjektivität stützt, zunächst also ohne jeden Rückhalt da. Die Wahrheit ihrer Deutung muß sich erst noch im weiteren Verlauf der Handlung erweisen. Der übergroßen Macht der Vergangenheit steht eine Zukunft gegenüber, von der überhaupt noch ungewiß ist, ob sie tatsächlich zum Legitimitätsausweis einer Gegenmacht taugt oder ob sie nicht vielleicht doch nur die Fatalität des Vergangenen exekutiert, dem sie von Iphigenie hoffnungsvoll entgegengesetzt wird.

Mit seinem Freizügigkeitsversprechen jedoch gibt Thoas im Grunde seine Legitimationsbasis auf. Wenn der König der Priesterin nämlich verspricht, sie im Falle einer sich ergebenden Rückkehrmöglichkeit ziehen zu lassen, akzeptiert er damit die Zukunft als das entscheidende Richtmaß im anhängigen Konflikt und bricht so aus dem Horizont einer traditionellen, also rein durch Vergangenheitsbezug sich legitimierenden Interpretation der Gegenwart aus. Die performative Dimension seines Versprechens gerät in einen unschlichtbaren Widerspruch zur im Horizont des traditionellen Weltbildes angenommenen Unwahrscheinlichkeit seines Fälligerwerdens.

Aber auch Iphigenies Position ist in einer durchaus analogen Weise widersprüchlich: Einerseits bringt sie als Richtmaß ihres Handelns die als Versprechen interpretierte Zukunft in Anschlag. Andererseits vermag sie in dieser Szene den Horizont des mythischen Weltbildes noch nicht wirklich zu überschreiten. So entdeckt sie Thoas im Verlaufe der Begegnung ihre Identität als Geschichte ihrer Abkunft und indem sie dies tut, aktualisiert sie den Mythos und damit die traditionale Weise des Aufbaus der symbolischen Welt. Indem sie die alte Mythe vom Fall des Tantalus und der daraus erwachsenden bis zu ihr selbst reichenden Folgen erzählt, schließt sie die Gegenwart an die Tradition an und rückt sich selbst in den Herrschaftsbereich der Vergangenheit ein. Das mythische Geschehen ist für Iphigenie an diesem Punkt noch fraglose Gegebenheit, wengleich sie bereits hier den Modus der Legitimationsbildung

thematisiert: »und Dichter singen« (V. 323), beschreibt sie im Verlaufe ihrer Erzählung den Vorgang des Erzählens selbst. Die in der nebenordnenden Konjunktion »und« angezeigte parataktische Struktur steht jedoch dafür, daß das Raum-Zeit-Kontinuum des Erzählten und jenes des Erzählens ungeschieden bleiben, daß der Akt des Erzählens noch nicht als eine Setzung begriffen wird, daß Iphigenie an diesem Punkt ihrer Entwicklung noch nicht wirklich über ein Bewußtsein der Fiktionalität des Erzählten verfügt. Ihre Erzählung der Tantalus-Mythe hat in dieser Szene noch den Status subjektloser Rede, deren Gegenstand auch das eigene Schicksal ist.

Dies wird überdeutlich anhand ihrer Schilderung der unmittelbaren Vorgeschichte des dramatischen Geschehens, ihrer Opferung und göttlichen Errettung in Aulis. Bestreitet sie gegenüber Thoas, daß Diana Menschenopfer fordere, wie die Tradition es lehrt, so heißt es in ihrer Erzählung der Begebenheiten in Aulis hingegen noch:

(...) Mein Vater führte
Der Griechen Heer, in Aulis harreten sie
Auf günstigen Wind vergebens, denn Diane
Erzürnt auf ihren großen Führer hielt
Die Eilenden zurück und forderte
Durch Kalchas' Mund des Königs älteste Tochter. (V. 418–423)

Mit diesen Worten aktualisiert Iphigenie aber genau jenes Götterbild, dessen Wahrheit sie Thoas gegenüber bestreitet. Iphigenies eigener Opferung liegt nämlich ebenfalls ein Akt der Interpretation von Dianas Willen zugrunde, derjenige des aulischen Priesters Kalchas, welchen sie von ihrer eigenen Interpretation ihrer Errettung als Schutzhandlung her, wie sie sie Thoas gegenüber entwickelt, eigentlich in gleicher Weise zu hinterfragen hätte, wie sie jene Auslegung von Dianas Willen problematisiert und bestreitet, mit deren Hilfe der Taurerkönig seine Restitution der Menschenopfer zu legitimieren trachtet. Das tut sie aber eben nicht. Vielmehr stellt sie ihr eigenes Schicksal hier voll und ganz in den Horizont der mythischen Erzählung, des Fluchgeschehens, also der Vergangenheit ein, deren Macht sie mit ihrer zukunftsgerichteten Interpretation des göttlichen Willens, die ja gerade auch und vor allem eine auf die Zukunft hin entworfene Selbstinterpretation ist, zu überschreiten begonnen hat.

Am Ende der Dritten Szene des Ersten Aufzugs sind damit die entscheidenden Konfliktdimensionen eröffnet, deren Austragung das Stückgeschehen darstellt und motiviert: Erstens der Konflikt zwischen den Antagonisten Iphigenie und Thoas; zweitens der Konflikt der Götter- und Weltbilder, der letztlich ein Konflikt um die richtige Interpretation der Gegenwart im Horizont von Vergangenheit oder Zukunft ist; und drittens schließlich die innere Widersprüchlichkeit der Positionen beider Antagonisten, die Zerrissenheit ihres Selbstentwurfs zwischen Traditionsbezug und Zukunftsorientierung.

II.

Demgegenüber sind die Konfliktdimensionen, die mit dem Erscheinen der beiden Fremden, Orest und Pylades, hinzutreten und in den in der Dritten Szene des Ersten Aufzugs eröffneten Hauptantagonismus eingeflochten werden, sekundär.

Vergleichbar dem Dialog Iphigenies und Thoas' kommt es, im ersten Auftritt des Zweiten Aufzugs, auch zwischen Orest und Pylades zu einem Diskurs um die richtige Auslegung des göttlichen Willens – in diesem Fall allerdings nicht desjenigen der Diana, sondern Apollons. Die hermeneutischen Positionen, die im Disput Orests und Pylades' exponiert werden, sind indes nicht nur hinsichtlich des göttlichen Referenten ihrer Interpretationsbemühungen von jenen des Taurerkönigs und der Diana-Priesterin grundsätzlich verschieden.¹⁷

Orest hatte das Delphische Orakel um Hilfe angerufen, um von den Rachegeistern frei zu werden, die ihn seit dem Mord an seiner Mutter Klytämnestra plagen, und er hatte zur Antwort die Aufforderung erhalten, die Schwester heimzubringen. Hoffnungsvoll hatten sie den Spruch des Orakels als das Versprechen gelesen, Orest

¹⁷ Im Gegensatz zu Dieter Borchmeyer, der lediglich drei hermeneutische Positionen nennt – diejenigen von Iphigenie, Thoas und Pylades –, unterscheide ich deren vier. Mir ist nicht einsichtig, warum Borchmeyer die Orestsche Haltung der Melancholie nicht als eine (negative) hermeneutische Position faßt, vgl. Borchmeyers Aufsatz: »Iphigenie auf Tauris«, in: Goethes Dramen, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 117–157; hier S. 145.

werde von der Heimsuchung durch die Furien befreit werden, wenn es ihnen gelinge, das Kultbild der Diana, der göttlichen Schwester des Apoll, zu rauben und von Tauris nach Delphi zu bringen. Doch nun, da sie in taurische Gefangenschaft geraten sind und ihnen der Tod auf dem Opferaltar der Diana als Perspektive drohend vor Augen steht, glaubt Orest die hoffnungsvolle Interpretation, die auf dem Tantalidengeschlecht lastende Kette von Schuld und Verbrechen glücklich durchbrechen zu können, als trügerischen Schein entlarvt. Der Spruch des Orakels erscheint ihm jetzt doppelsinnig angelegt und seine wahre und tiefere Bedeutung sich auf grausame Weise zur tragischen Kenntlichkeit zu enträtseln:

Es ist der Weg des Todes den wir treten,
Mit jedem Schritt wird meine Seele stiller.
Als ich Apollen bat das gräßliche
Geleit der Rachegeister von der Seite
Mir abzunehmen, schien er Hülf und Rettung
Im Tempel seiner vielgeliebten Schwester
Die über Tauris herrscht, mit hoffnungsreichen,
Gewissen Götterworten zu versprechen,
Und nun erfüllet sich's daß alle Not
Mit meinem Leben völlig enden soll. (V. 561–570)

Angesichts der bedrohlichen Umstände, in die er und sein Gefährte geraten sind, verfällt Orest in eine Stimmung tiefster Melancholie: Der hier spricht, hat jeglichen praktischen Weltbezug, jeden Anspruch auf Realisierung eines eigenen Selbstentwurfs aufgegeben und ergibt sich ohne Gegenwehr in ein als unabwendbar gedeutetes Geschick:

Wie leicht wird's mir, dem eine Götterhand
Das Herz zusammendrückt, den Sinn betäubt,
Dem schönen Licht der Sonne zu entsagen. (V. 571–573)

Die Bedeutung, die Orest dem Orakelspruch unter dem Eindruck des drohenden Opfertodes beimißt, ergibt sich im Horizont des traditionellen Bildes unberechenbarer Götter, denen das menschliche Schicksal als Schauplatz zum Austrag ihrer Launen dient. In diesem Sinne interpretiert Orest die Gefangenschaft und den von Thoas über sie verhängten Opfertod als ein weiteres Glied in jener Kette des vom Göttervater Zeus über den Ahnherrn verhängten

Geschlechterfluchs. Anders als von ihm erhofft, sieht er die Kette nun mit seinem als des letzten Tantalidensprüßlings Tod sich schließen:

Und sollen Atreus' Enkel in der Schlacht
Ein siegbekröntes Ende nicht gewinnen,
Soll ich wie meine Ahnen, wie mein Vater
Als Opfertier im Jammertode bluten;
So sei es! (...) (V. 574–578)

Was Orests Auslegung von derjenigen Thoas', mit dem er das traditionelle Götter- und Weltbild teilt, prinzipiell unterscheidet, ist der totale Selbst- und Weltverlust, der in seiner Rede zum Ausdruck kommt. Während der Taurerkönig im Horizont der Überlieferung handelt, tritt der Melancholiker Orest unter dem Eindruck der als fatale Enträtselung des Orakelspruchs gedeuteten äußeren Umstände aus der Sphäre des Handelns aus. Er gibt jegliche Zukunftsperspektive, um derentwillen er, »hoffnungsreichen, / Gewissen Götterworten« folgend (V. 567), doch nach Tauris gekommen ist, auf. Dem Melancholiker erstarren die Welt und das eigene Selbst zu sich enträtselnden Chiffren totaler Zukunfts- und Hoffnungslosigkeit.

Dieser melancholischen Interpretation des Willens Apollons nun widerstreitet sein Gefährte Pylades entschieden und selbstgewiß:

Der Götter Worte sind nicht doppelsinnig,
Wie der Gedrückte sie im Unmut wähnt. (V. 613f.)

Pylades hat einen subjektiven Zweck, den er auch angesichts einer schier ausweglos erscheinenden Situation und der Resignation seines Freundes unablässig und mit Nachdruck verfolgt:

Ich sinne noch durch die verworrenen Pfade,
Die nach der schwarzen Nacht zu führen scheinen,
Uns zu dem Leben wieder aufzuwinden.
Ich denke nicht den Tod, ich sinn und horche,
Ob nicht zu irgend einer frohen Flucht
Die Götter Rat und Wege zubereiten. (V. 598–603)

Er wirft Orest nicht lediglich eine Fehlinterpretation von Apollons Willen vor, sondern benennt zugleich den Ursprung der großen Gefahr, in der beide schweben: »(...) Erhebe / Von diesem Unmut

deine Seele, zweifelnd / Beschleunigest du die Gefahr« (V. 608–610). Zum einen ist auch für Pylades die Gefahr als äußere Gewalt sehr real. Die beiden Gefährten sind gefangen, und ihrer wartet die Priesterin. Zum anderen aber, und das ist entscheidend, sieht Pylades die Gefahr der Stimmung Orests selbst entspringen, seiner Verzweiflung nämlich, seiner Melancholie. Erst indem der Gefährte seinen Handlungswillen unter dem Eindruck der äußeren Umstände aufgegeben habe, indem er die faktische Bedrohung durch einen Akt symbolischer Umformung zu einem Zeichen des göttlichen Willens überhöhe und mithin legitimiere, statt sie handelnd abzuwenden, werde die eigene Situation tatsächlich ausweglos. Dagegen besteht Pylades auf jener, ursprünglich auch von Orest geteilten hoffnungsvollen Auslegung des Orakelspruchs:

(...) Apoll
 Gab uns das Wort: im Heiligtum der Schwester
 Sei Trost und Hülf und Rückkehr dir bereitet. (V. 610–612)

Dabei ist es indes wichtig zu sehen, daß Pylades im Grunde ein nur rhetorisches Verhältnis zur Instanz des göttlichen Willens hat, daß er seine Auslegung von Apollons Willen seinen subjektiven Zwecken anverwandelt. Auf Orests düstere Erinnerungen an vergangenes Ungeschick seiner Familie (V. 615–628) reagiert er mit der Aufforderung, ausschließlich positive Erinnerungsbilder aufzurufen, da diese zur Bestärkung der eigenen subjektiven Zwecke besser sich eignen:

O laß von jener Stunde
 Sich Höllengeister nächtlich unterhalten!
 Uns gebe die Erinnerung schöner Zeit
 Zu frischem Heldenlaufe neue Kraft. (V. 628–631)

Dieses rein rhetorische Taktieren, das letztlich eine Auflösung jeglichen Bezuges der eigenen Subjektivität zu einer sie legitimierenden Instanz bedeutet, wirft wiederum Orest dem Gefährten ausdrücklich vor:

Mit seltner Kunst flichst du der Götter Rat
 Und deine Wünsche klug in eins zusammen. (V. 740f.)

So schildert er ihn zunächst, und dann, wenig später: »Ich hör Ulyssen reden« (V. 762). Der Name des mythischen Helden steht hier als

Metonym einer Strategie der Verstellung und Blendung, deren Mittel Pylades durch den mit ihnen zu erringenden Erfolg als gerechtfertigt erachtet:

(...) Laß es mich gestehn:
 Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann
 Zu schänden, der sich kühnen Taten weihet. (V. 765–767)

Pylades' Auflösung des Legitimationsbezuges des eigenen individuellen Selbstentwurfs gegenüber der Instanz des göttlichen Willens bringt es dabei mit sich, daß der Status der mythischen Erzählung für ihn ein prinzipiell anderer ist als etwa für Thoas oder Orest. Besitzt die Sage für diese die Würde fragloser Gegebenheit, in deren Bann sie stehen und auf je eigene Weise sich selbst verstehen, so hat der Rhetor Pylades die Grenze zu einem Fiktionalitätsbewußtsein der mythischen Erzählung überschritten.¹⁸

Unendlich ist das Werk, das zu vollführen
 Die Seele dringt. Wir möchten jede Tat
 So groß gleich tun als wie sie wächst und wird
 Wenn Jahre lang durch Länder und Geschlechter
 Der Mund der Dichter sie vermehrend wälzt.
 Es klingt so schön was unsre Väter taten,
 Wenn es, in stillen Abendschatten ruhend
 Der Jüngling mit dem Ton der Harfe schlürft,
 Und was wir tun ist wie es ihnen war,
 Voll Müh und eitel Stückwerk.
 So laufen wir nach dem was vor uns flieht
 Und achten nicht des Weges den wir treten
 Und sehen neben uns der Ahnherrn Tritte
 Und ihres Erlebens Spuren kaum.
 Wir eilen immer ihrem Schatten nach
 Der göttergleich in einer weiten Ferne
 Der Berge Haupt auf goldnen Wolken krönt. (V. 680–696)

Pylades weiß zwischen Erzählung und Ereignis sehr wohl zu unterscheiden, und er hat auch die idealisierende Form und Funktion

¹⁸ Dies deutet auch schon Borchmeyer an. Allerdings zieht er daraus nicht die Konsequenzen, die mir für das Textverständnis wichtig erscheinen, vgl. Dieter Borchmeyer, Johann Wolfgang von Goethe: »Iphigenie von Tauris«, in: Harro Müller-Michaels (Hrsg.), Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Königstein i. Ts. 1981, Bd. 1, S. 52–86; hier S. 56f.

der dichterischen Rede im Blick. Doch folgt daraus für ihn nicht die Notwendigkeit, die Erzählung in neuer Weise auf die eigene Gegenwart zu beziehen; vielmehr ist für ihn die Sprache ab ovo rhetorisch verfaßt, Instrument geschickter Setzung, frei im Grunde von jedweden Referenzen auf Außersprachliches. Die Erzählung hat allein dem einen zu dienen: der Erreichung der Zwecke des Sprechenden durch Überredung. Pylades' Rede ist leerer Schein, der sich selbst genügt und nichts eigentlich zum Ausdruck bringen will.¹⁹

III.

In der Konfrontation mit diesen beiden Positionen wird im weiteren Verlauf des Geschehens Iphigenies hermeneutischer Standpunkt vollends ausgebildet. So gehört der Dritte Aufzug ganz ihrer Begegnung mit Orest. Im ersten Auftritt kommt es zur Wiedererkennung der Geschwister, der Anagnorisis, durch welche die Weichen für den Fortgang der Handlung und damit in eins für die innere Entwicklung sowohl Iphigenies als auch Orests gestellt werden.

Im Bezirk des Tempelhains löst Iphigenie dem Gefangenen die Bande (V. 926–930), in die der König ihn geschlagen hat. Indem sie dies in ihrer Funktion als Priesterin tut, emanzipiert Iphigenie den Tempelbezirk aus dem Herrschaftsbereich der mythisch befangenen Praxis und konstituiert ihn als eine autonome Sphäre, in der allein das handlungsentlastete Wort gilt. Dieser Vorgang ist entscheidend, denn die Konstitution einer Sphäre jenseits der praktischen

¹⁹ In der Zeichnung der Pylades-Figur manifestiert sich Goethes negative Haltung gegenüber der Rhetorik. So äußert er sich abschätzig über die Redekunst etwa im »Westöstlichen Divan«: »Die Redekunst (...) im eigentlichen Sinne ist eine Rede und eine Kunst; sie beruht auf einer deutlichen, mäßig leidenschaftlichen Rede und ist Kunst in jedem Sinne. Sie verfolgt ihre Zwecke und ist Verstellung vom Anfang bis zu Ende«, HA, Bd. 2, S. 186. Und in den »Maximen und Reflexionen« notiert er: »Die Mathematik ist wie die Dialektik ein Organ des inneren höheren Sinnes; in der Ausübung ist sie eine Kunst wie die Beredsamkeit. Für beide hat nichts Wert als die Form; der Gehalt ist ihnen gleichgültig. Ob die Mathematik Pfennige oder Guineen berechne, die Rhetorik Wahres oder Falsches verteidige, ist beiden vollkommen gleich«, HA, Bd. 12, S. 454f., Nr. 646.

Zwänge bildet die Voraussetzung dafür, daß Orest das taktische Lügengespinnt zerreißen kann, welches Pylades der fremden Priesterin gegenüber zuvor aufgebaut hat (Zweiter Aufzug, Zweite Szene). So stehen sich hier zwei Figuren gegenüber, die beide aus der Sphäre des Handelns herausgetreten sind, allerdings mit unterschiedlicher Intention. Ist Orest im Bann der mythischen Erzählung, in dem er sein eigenes Schicksal begreift, in eine abgründige Melancholie verfallen, so sinnt Iphigenie im genauen Gegensatz hierzu auf eine Rückkehr in jene Welt des Handelns und hofft darauf, den eigenen Selbstentwurf in der Zukunft realisieren zu können.

Entsprechend liest Iphigenie Orests Offenbarung seiner Identität (V. 1082) als ein Zeichen der Wahrheit ihres zuvor gegenüber Thoas vertretenen Götterbildes, der Wahrheit ihrer Interpretation der Zukunft als Erfüllungshorizont (»So steigst du denn Erfüllung, schönste Tochter / Des größten Vaters endlich zu mir nieder!«, V. 1094f.) und damit der Legitimität ihres Heimkehrbegehrens. Vor dem Hintergrund dieser Bestätigung macht es auch Sinn, wenn Iphigenie an die Götter appelliert, Orest von seiner Melancholie zu heilen, ihn wieder zu einem praktischen Weltverhältnis finden zu lassen:

(...) O laßt das lang erwartete
 Noch kaum gedachte Glück nicht wie den Schatten
 Des abgeschiednen Freundes eitel mir
 Und dreifach schmerzlicher vorübergehn. (V. 1114–1117)

Iphigenie sieht ihr eigenes Schicksal, ihren zukunftsgerichteten Selbstentwurf, unauflöslich an die Restitution von Orests praktischem Weltbezug gebunden (V. 1122), denn nur dann eröffnet seine Ankunft ihr eine Heimkehrperspektive und legitimiert damit ihre hermeneutische Position.

Daß der Bruder seinen Handlungswillen wiedergewinne, erfleht Iphigenie indes nicht lediglich von den Göttern, vielmehr sucht sie seine Heilung aktiv zu bewirken, indem sie sich als die von ihm totgeglaubte Schwester zu erkennen gibt (V. 1139–1174). Ihr Leben, also ihre Errettung vom Opfertod durch die Göttin, soll ihm wie zuvor bereits ihr selbst zum Zeichen werden, daß die Götter den Menschen wohlgesonnen sind und daß die Gegenwart mithin im Horizont einer als Erfüllungsversprechen gedeuteten Zukunft und nicht im Bann einer übermächtigen Vergangenheit zu verste-

hen und zu leben ist. Doch interpretiert Orest den Umstand, in der Priesterin die Schwester zu finden, völlig entgegengesetzt. Auch ihm konstituiert sich das Faktum ihrer Errettung zum Zeichen, aber zum Zeichen eines totalen Banns der Vergangenheit, zum Zeichen der unabwendbar ab- und ihn überrollenden Fatalität des mythischen Geschlechterfluchs, der für ihn fraglose Gegebenheit ist:

Unselige! So mag die Sonne denn
Die letzten Greuel unsers Hauses sehn!
Ist nicht Elektra hier? damit auch sie
Mit uns zu Grunde gehe, nicht ihr Leben
Zu schwererem Geschick und Leiden friste.
Gut Priesterin, ich folge zum Altar!
Der Brudermord ist hergebrachte Sitte
Des alten Stammes, und ich danke, Götter
Daß ihr mich ohne Kinder auszurotten
Beschlossen habt (...) (V. 1223–1232)

An der Reaktion Orests erweist sich also erneut jene Ambivalenz von Iphigenies Errettung, die diese durch einen Akt vereindeutigender Lektüre zu negieren sucht.

Doch obwohl Orest auf Iphigenies Offenbarung hin zunächst nur noch tiefer in den melancholischen Starrkrampf versinkt, ist er in der folgenden Begegnung mit Iphigenie und Pylades im dritten Auftritt von seiner Depression geheilt, konstituiert sich sein Handlungswille neu. Die Motivierung dieses Umschlags, den Goethe selbst die »Achse des Stücks« genannt hat,²⁰ beschäftigt seit jeher jeden Interpreten. Ich denke, daß der Schlüssel zum Verständnis von Orests Heilung sich in Iphigenies Worten selbst findet, die sie dem Bruder gegenüber geradezu beschwörend spricht:

O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll hinab mit dumpfen Tönen ruft:
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hülfreiche Götter vom Olympus rufen? (V. 1164–1167)

Iphigenie konstruiert in diesen Versen eine Polarität zwischen sich und ihrer Mutter Klytämnestra. Bereits zuvor, als Orest ihr vom Schicksal des Hauses von Mykene berichtet, ist ihre Haltung gegen-

²⁰ Italienische Reise, HA, Bd. 11, S. 205.

über der Mutter seltsam ablehnend. Auf Orests verwunderte Nachfrage (»Und fürchtest du für Klytämnestren nichts?«, V. 995), reagiert Iphigenie überaus schroff: »Sie rettet weder Hoffnung weder Furcht« (V. 996). Orest hingegen rückt Mutter und Tochter so nahe zusammen, daß zwischen ihnen ein Verhältnis der Stellvertreterschaft sichtbar wird:

Du siehst mich mit Erbarmen an? Laß ab!
Mit solchen Blicken suchte Klytämnestra
Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen,
Doch sein geschwungner Arm traf ihre Brust.
Die Mutter fiel! – Tritt auf unwilliger Geist! (V. 1239–1243)

In der Geste des erbarmungsvollen Blicks wird die Schwester Orest zur Stellvertreterin der von ihm ermordeten Mutter – allerdings, und das ist entscheidend, in spiegelverkehrter Positionierung. Denn in der Begegnung Orests und Iphigenies ist es nicht das Opfer, das den Täter erbarmungsflehend ansieht, hier ist es die potentielle Täterin, die das potentielle Opfer »mit Erbarmen« anblickt. Von einer genauen Klärung des Verhältnisses zwischen Iphigenie und Klytämnestra ist nun aber in der Tat eine Aufhellung des Rätsels um Orests Heilung zu erwarten.

Iphigenie nimmt den Bericht vom Tod der Mutter ohne ersichtliche Mitleidsregung auf, obwohl die Ermordung des Vaters durch Klytämnestra doch ein Akt der Rache für ihre, Iphigenies eigene Opferung gewesen ist, obwohl die Mutter also in Stellvertretung des Opfers, also Iphigenies gehandelt hat. Gegenüber Agamemnon bedeutete Klytämnestra Iphigenie. Orests Bericht von der Ermordung des Vaters macht Iphigenie mithin bewußt, daß auch sie – qua Stellvertretungsverhältnis mit Klytämnestra – mit ihrer Errettung vom Opfertod dem Bann der Vergangenheit noch keineswegs entkommen ist, ja, daß im Gegenteil die von ihr konstruierte Polarität keineswegs so fraglos besteht, wie sie sie darstellt. In der Konfrontation der Geschwister kehrt sich das Stellvertretungsverhältnis zwischen Iphigenie und Klytämnestra nun nämlich bedrohlich um. Nicht mehr ist, wie in Orests Bericht vom Vätermord, Klytämnestra die Stellvertreterin Iphigenies; in der Konfrontation mit dem Bruder wird Iphigenie selbst zur Stellvertreterin der von ihm ermordeten Mutter. Allein diese vermag Orest in ihr zu erkennen und

darum treibt ihn Iphigenies Offenbarung ihrer Identität umso tiefer in die Verzweiflung. Würde Iphigenie nämlich an ihm – wie er selbst zuvor an der Mutter – entsprechend der Logik des mythischen Rachegesetzes handeln, sie müßte ihn als Stellvertreterin der Mutter töten. Wenn Iphigenie mithin seltsam kühl und regungslos auf die Ermordung Klytämnestras reagiert, so tritt darin die Abwehr gegenüber jener von ihr ausgeblendeten Möglichkeit ihres eigenen Selbst zutage. Denn solange die Zukunft Iphigenies Interpretation ihrer Errettung in Aulis nicht als wahr erwiesen hat, bleibt nicht nur die Identität Dianas ambivalent, sondern auch und vor allem ihre eigene. Die innere Ambivalenz ihrer Errettungserfahrung, die von Iphigenie zunehmend verdrängte Möglichkeit, daß ihre Errettung Teil des Fluchgeschehens und sie zur Brudermörderin bestimmt sein könnte, wird durch Orests Bericht wieder in ihr Bewußtsein zurückgeholt. Ihr hartes Urteil über die sie rächende Mutter spricht das Entsetzen über die Erkenntnis aus, daß die Zukunft sich entgegen ihrer Hoffnung als ein Raum erweisen könnte, der vollständig von der Fatalität der mythischen Vergangenheit determiniert ist. Hoffnung und Furcht, von denen Iphigenie sagt, daß sie Klytämnestra, ihre Stellvertreterin gegenüber dem Vater, nicht retten, sind zwei zukunftsbezogene Affekte, die in einer von der Fatalität vergangener Schuld determinierten Welt keinen Ort haben und mithin angesichts der Umkehrung des Stellvertretungsverhältnisses die Gefährdung ihres eigenen zukunftsbezogenen Selbstentwurfs benennen.

Doch Iphigenie durchbricht die Fatalität dieser Logik, indem sie Orest »mit Erbarmen« anblickt, also ein individuell-empfindsames Verhältnis zu ihm konstituiert.²¹ Indem sie, anders als Orest gegenüber der erbarmungflehenden Klytämnestra (V. 1240–1242), auf die Stimme ihres Herzens hört – das sie zuvor ja gegenüber Thoas als das Organ der Götter bezeichnet (V. 494) – und dem Bruder die Bluttat vergibt, statt dem Imperativ des mythischen Rachegesetzes zu folgen, bewirkt sie nun aber ein doppeltes: Zum einen befreit sie sich selbst aus dem Verhältnis der Stellvertreterschaft mit der

²¹ In diesem Sinne auch die ansonsten deutlich anders orientierte Interpretation von Irmgard Wagner, *Vom Mythos zum Fetisch. Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen*, in: *Goethe Yearbook* 5 (1990), S. 121–143; hier S. 125 f.

Mutter²² und bannt damit die Gefährdung ihres eigenen zukunftsbezogenen Identitätsentwurfs, der durch Orests Bericht erneut in eine beunruhigende Schwebelage geraten war. Sie konstituiert und sichert ihren eigenen Selbstentwurf, kann man darum sagen, indem sie den Tanz der Zeichen beendet, den die wechselseitige Stellvertretung von Iphigenie und Klytämnestra im Horizont des mythischen Gesetzes bedeutet.²³

Zum anderen reißt sie auch den Bruder aus dem Bann der Vergangenheit heraus.²⁴ Orest sieht sich in den Blicken der Schwester nämlich nicht als Muttermörder gespiegelt, zu dem er selbst durch

²² Klaus Weimar sieht Iphigenies Akt der Vergebung gegenüber Orest als einen Akt, zu dem Iphigenie durch ihr Stellvertretungsverhältnis gegenüber der Mutter befugt ist. Diese Feststellung ist durchaus richtig, verfehlt aber die Reichweite von Iphigenies Handeln. Wenn man von Weimars Feststellung des Stellvertretungsverhältnisses zwischen Iphigenie und ihrer Mutter ausgehen will, müßte man daher sagen, daß Iphigenie als Stellvertreterin Klytämnestras aus der Logik des mythischen Rachegesetzes austritt, dieses Stellvertretungsverhältnis damit allerdings zugleich außer Kraft setzt. Wichtig ist Weimars Feststellung deshalb, weil sie deutlich macht, daß Iphigenie qua Stellvertretungsverhältnis gegenüber der Mutter in der Tat die einzige ist, die Orest seine Bluttat überhaupt vergeben und damit seine Heilung bewirken kann, vgl. K. W., »Ihr Götter!«, in: Wilfried Barner/Eberhard Lämmert/Norbert Oellers (Hrsg.), *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984, S. 303–327; hier S. 317.

²³ Dagegen wiederum Brown/Stephens: »Die emanzipatorischen Elemente im Drama sind daher unserer Auffassung nach unmöglich als die Herauslösung der Gestalt Iphigenies aus jenem mythischen Kontext zu verstehen, in dem sie selber ihre Identität begründet sieht«, a.a.O. (Anm. 1), S. 111.

²⁴ Im Unterschied zu der »lacanianischen« Lesart von Irmgard Hobson, die den Dialog zwischen Orest und Iphigenie einem analytischen Gespräch vergleicht, sehe ich das Verhältnis der beiden Dialogpartner als ein symmetrisches. Nicht nur Orest löst sich in dieser Begegnung von der Last der Vergangenheit, sie hat ihre Funktion genauso für Iphigenies Selbstkonstitution als Subjekt. Hobson macht Goethe zu einem Lacanianer avant la lettre, denn sie liest das Stück als eine Allegorie der Lacanschen Theorie. Interessanter und ergiebiger wäre es, anhand seiner Stücke den Autor von Lacan her zu analysieren, wie es aus Freudianischer Sicht Kurt R. Eissler in seinem zweibändigen Buch: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie. 1775–1786*, Basel/Frankfurt am Main 1983–1985, getan hat; vgl. Irmgard Hobson, *Goethe's »Iphigenie«: a Lacanian reading*, in: *Goethe Yearbook* 2 (1984), S. 52 f. – Die These, der Begegnung Orests mit Iphigenie komme der Charakter einer psychoanalytischen Situation zu, wiederholt Bernhard Greiner, allerdings ohne auf Hobson zu verweisen, vgl. seine Aufsatzsammlung: *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, S. 24.

ein Verhältnis der Stellvertretung – gegenüber Agamemnon – geworden ist,²⁵ sondern als Individuum in seiner kreatürlichen Singularität. Diesen Blick versteht er sehr wohl (in der Sechsten Szene des Fünften Aufzugs spricht Orest zur Schwester gewandt die Worte: »von dir berührt / War ich geheilt«, V. 2119f.), denn unter ihm erlangt er ein Bewußtsein davon, daß die drohende Todesperspektive nicht, wie es ihm bisher erschienen ist, einer mythischen Fatalität entspringt, sondern einem bloß äußerlichen Machtverhältnis geschuldet ist:

Nicht Haß und Rache schärfen ihren Dolch,
Die liebevolle Schwester wird zur Tat
Gezwungen. (...) (V. 1247–1249)

Diese Verse bekunden deutlich, daß Orest in Iphigenie nicht länger die Stellvertreterin der Mutter erblickt, daß er sie im Gegenteil erstmals als Individuum gewahrt. Mit der Identitätszuweisung an die Schwester als Stellvertreterin der Mutter bricht aber die Fatalität als solche, durch die er bislang seine eigene Identität bestimmt gesehen hat, nun auch für Orest in sich zusammen.

Nach seinem Wiederauftauchen aus der Hadesvision, in der seine seelische Verfassung endgültig umschlägt, weil hier, jenseits von Lethes Fluß, alle fatalen Stellvertretungsverhältnisse ausgelöscht sind, kann Orest der Schwester und dem Freund daher mit froher Zukunftserwartung begegnen. Der Fluch, der sich nun auch ihm löst (»Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz«, V. 1358), bestand darin, die eigene Identität im Bann der Vergangenheit verstanden zu haben, statt sie »mit freiem Herzen« (V. 1341) handelnd zu entwerfen. Die Fatalität des Mythos wird also von Orest als Verblendungszusammenhang durchschaut und so die Grenze zu einem zukunftsbezogenen Selbstentwurf überschritten. Umgekehrt kann Iphigenie sich durch Orests Wiedergeburt in der Auslegung seiner

²⁵ Ähnlich Sybille Kershner: »Der Muttermord als Racheakt erscheint weniger als eine auf freiem Willen und eigenem Entschluß gegründete Tat oder als ein Ergebnis der Manipulation Elektras (so klingt es bei Orest an), sondern als eine notwendige Aufgabe, die zu erfüllen ihm durch seine Position in der Familie zugefallen ist«, vgl. S. K., »Mein Schicksal ist an deines fest gebunden«. Rettung, Heilung und Entsühnung in Goethes »Iphigenie«, in: Goethe-Jahrbuch 111 (1994), S. 23–34; hier S. 27.

Ankunft als Zeichen der Wahrheit ihres Weltbildes bestätigt sehen, denn die Restitution seines Handlungswillens eröffnet ihr eine reale Heimkehrperspektive.

IV.

Wenn Iphigenie sich nach Orests Heilung auf Pylades' Strategie der Verstellung einläßt, um sich und die Gefährten jener bedrohlichen Situation zu entwinden, so erscheint dies zunächst durchaus folgerichtig, denn daß Thoas das ihr gegebene Versprechen der Freizügigkeit (V. 291–294) halten und die Ankunft des Bruders als ein göttliches Zeichen für die Wahrheit von Iphigenies Interpretation des göttlichen Willens begreifen wird, ist angesichts des Umstands seiner Rückkehr zu den Gesetzen der Tradition unwahrscheinlich, sei diese Traditionstreue nun echt oder lediglich vorgeschützt. Doch regen sich angesichts der Perspektive, mit einem Akt des Betrugs die Grenze zur Sphäre des Handelns zu überschreiten, bei Iphigenie Bedenken. Denn Befreiung vom Bann der Vergangenheit bedeutet für die Protagonistin keineswegs wie für den Rhetor Pylades eine Auflösung jeglicher Legitimationsnotwendigkeit der eigenen Subjektivität:

O weh der Lüge! Sie befreit nicht
Wie jedes andre wahrgesprochne Wort
Die Brust (...) (V. 1405–1407)

Iphigenie zeigt sich zunehmend von dem Bewußtsein beherrscht, daß ihr betrügerisches Handeln neue Schuld produziert und so, statt den Bann der Vergangenheit zu durchbrechen, diesen im Gegenteil erneuert und fortschreibt. Birgt es zum einen die Gefahr, genau das Gegenteil des Intendierten zu erreichen – ein Scheitern der Flucht mit absehbar tödlichen Folgen für die beiden Gefangenen zeichnet sich bereits ab –, so gewahrt Iphigenie, daß sie Schuld auch im Falle eines Gelingens der Fluchtpläne auf sich lädt: Denn ist Thoas' Wiedereinsetzung der Menschenopfer von ihrer hermeneutischen Position aus auch als ein kruder Machtakt zu verwerfen, der keineswegs, wie präntiert, durch göttlichen Willen legitimiert ist, so begeht sie den Betrug doch an einem Gegenüber, dessen Identität

in der Rolle des brutalen Machthabers nicht aufgeht, dem sie im Gegenteil für das Gastrecht, das er ihr zuteil werden ließ, zu Dank verpflichtet ist, woran sie durch Arkas gemahnt wird:

O wiederholtest du in deiner Seele
Wie edel er sich gegen dich betrug
Von deiner Ankunft an bis diesen Tag. (V. 1500–1502)

Daß sie das Recht dieser Worte empfindet («Von dieses Mannes Rede fühl ich mir / Zur ungelegnen Zeit das Herz im Busen / Auf einmal umgewendet», V. 1503–1505), während sie ihnen und mithin der von ihr ausgerufenen Legitimationsinstanz entgegenhandelt («Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt», V. 1648), stürzt Iphigenie in einen ernsten inneren Konflikt. Sie muß erkennen, daß sie sich, statt auf die göttliche Legitimationsinstanz ihrer Herzensstimme zu hören, der zu folgen sie zuvor doch von Thoas und Orest gefordert hat, nur durch die Stimme des Pylades hat leiten lassen («Ich horchte nur auf seines (Orests) Freundes Rat», V. 1518). Pylades' Stimme aber erkennt sie nun als die Stimme der Überredung (V. 1665), die jede Referenz auf Außersprachliches, die jeden Wahrheitsbezug aufgegeben hat. Nach ihrer neuerlichen Begegnung mit ihm, in welcher der Rhetor um einer Durchsetzung seiner Strategie gegen ihre Bedenken eine unaufhebbare Dualität von Reinheit und Praxis, Ideal und Wirklichkeit behauptet (V. 1653–1664), versinkt Iphigenie in eine tiefe Verzweiflung, denn seine Worte bedrohen ihren zukunftsorientierten Selbstentwurf, in welchem die Notwendigkeit des Konnexes von Handeln und Schuld überwunden wäre, aufs neue fundamental. Die Ambivalenz ihrer Identität bricht abermals auf:

So hofft ich denn vergebens, hier verwharrt,
Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen
Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen. (V. 1699–1702)

Ihre Verzweiflung, in die die Handlung des Vierten Aufzugs mündet, kulminiert in dem vielzitierten Bittruf: »Rettet mich / Und rettet euer Bild in meiner Seele« (V. 1716f.), also in der Bitte um Bestätigung ihrer hermeneutischen Position, um ein neues Zeichen der Wahrheit ihrer Interpretation. – Es folgt das sogenannte Parzen-

lied (V. 1726–1766). Und diese Sequenz bildet in der Tat den Angelpunkt für die Selbstfindung Iphigenies und mithin des gesamten Stücks.

Wie sich nämlich zuvor für Orest der Fluch durch die Hadesvision löst, indem sich die Stellvertretungsverhältnisse auflösen, durch welche das Individuum in die Kette von Schuld und Verbrechen eingebunden ist, so ist es nun, im Falle Iphigenies, der äußerste Punkt der neuerlichen Gefährdung ihres Selbstentwurfs, von dem aus sie endgültig jene Selbstsicherheit gewinnt, die ihr eine Lösung der anhängigen Konflikte erlaubt, ohne neue Schuld zu produzieren und so die Gegenwart und Zukunft einer Übermacht der Vergangenheit auszuliefern.

Die Erinnerung an das Parzenlied ist zum einen Ausdruck der Bedrohung von Iphigenies Identität. In ihr wird die Gefahr völligen Welt- und Selbstverlustes, in der die Priesterin schwebt, auf doppelte Weise manifest: Erstens auf der inhaltlichen Ebene, denn das Lied der Parzen spricht von der Willkür und Launenhaftigkeit der Götter und somit von Tantalus' Sturz, also von der Urszene jenes Geschlechterfluchs, aus dessen Bann Iphigenie zu entkommen trachtet. Zweitens scheint sich auch auf der performativen Ebene die Gefährdung ihres Selbstverhältnisses zu manifestieren. Denn indem Iphigenie dieses Lied singt, scheint sie, wie schon in der Dritten Szene des Ersten Aufzugs den Modus zu aktualisieren, in dem sich das mythische Weltbild tradiert, den Modus der subjektlosen Rede. Angesichts dieses Zurücksinkens in den Horizont der Tradition, in der die individuelle Identität durch Stellvertretungsverhältnisse an die Vergangenheit gebunden und von ihr determiniert bleibt, muß es daher zunächst verwundern, daß Iphigenie aus ihrer Agonie endgültig als autonomes Subjekt hervorgeht, statt in ihr zu versinken. Ein neues Zeichen, um das sie zur Bestätigung ihrer Position gebeten hatte, hat es nicht gegeben. Der Umschlag erscheint darum zunächst unmotiviert, ist es aber nicht. Denn Iphigenie aktualisiert, indem sie das Lied singt, gerade nicht die subjektlose Rede des Mythos und schließt sich damit nicht an die erzählte Vergangenheit an. Vielmehr wird der Modus der Traditionsbildung, der Vorgang des Erzählens, von Iphigenie an dieser Stelle thematisiert. Wie sich in der Konfrontation mit Orest Pylades' Distanz zum Mythos dadurch bekundet, daß er ein Fiktionalitätsbewußtsein be-

sitzt, so nennt hier Iphigenie ein Subjekt der Erzählung: die Amme. Der Erzählvorgang wird damit reflexiv und durch diese Reflexivität konstituiert sich eine grundsätzliche Differenz zwischen dem Raum-Zeit-Kontinuum des Erzählers und jenem der erzählten Welt, eine Differenz, die in der Dritten Szene des Ersten Aufzugs, in welcher Iphigenie Thoas ihre Identität durch Erzählung des Tantalidenmythos offenbart, noch nicht gegeben ist. Iphigenies Erinnerung an den Erzählvorgang einerseits (»In unsrer Jugend sang's die Amme mir / Und den Geschwistern vor, ich merkt es wohl«, V. 1724f.) und an den Inhalt der Erzählung andererseits sind klar geschieden. Überdies zitiert sie nicht einfach das Lied der Parzen, sondern das Lied der Amme, denn die letzte Strophe des Liedes gehört nicht zum eigentlichen Parzenlied, sondern vergegenwärtigt die Erzählhandlung der Amme als Rahmenerzählung²⁶ (so daß statt von der Parzenliedszene besser von der Ammenliedszene zu sprechen wäre). In ihrer letzten Begegnung mit Thoas im Fünften Aufzug zeigt Iphigenie sogar ein klares Bewußtsein für die Ausschlußmechanismen der mythischen Erzählung:

Der rasche Kampf verewigt einen Mann:
Er falle gleich, so preiset ihn das Lied.
Allein die Tränen die unendlichen
Der überbliebenen, der verlassnen Frau
Zählt keine Nachwelt und der Dichter schweigt
Von tausend durchgeweinten Tag und Nächten

²⁶ Meiner Interpretation der Parzenliedszene am nächsten kommt Hans Mayer; allerdings faßt dieser die Distanz Iphigenies zum Mythos lediglich als eine der historischen Ferne und nicht, wie ich es tue, als die Konstitution eines Bewußtseins der ontologischen Differenz von Erfahrungswirklichkeit und Dichtung. Er schreibt, »daß die mythische Wirklichkeit an den drei Stellen des Schauspiels, wo sie evoziert werden muß, stets als Bericht und Erinnerung auftreten darf, dadurch bereits entschärft wurde. (...) vor allem in der Heraufbeschwörung der mythischen Freund-Feind-Spannung zwischen Göttern und Menschen im »Gesang der Parzen«. Das Parzenlied aber ist für Iphigenie bloße Erinnerung an »das alte Lied«, das die Amme den Kindern des Agamemnon und der Klytämnestra vorsang: der Iphigenie, der Elektra, dem Orest. »Vergessen hatt' ich's und vergaß es gern - « Die Amme lebte in dieser mythischen Welt der Götter und Tantaliden. Für Iphigenie war dies bloß noch tradierte Kunde aus einer fernen Welt«, vgl. H.M., Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine, Frankfurt am Main 1989, S. 249f., Hervorhebungen im Original.

Wo eine stille Seele den verlorenen,
Rasch abgeschiednen Freund vergebens sich
Zurückzurufen bangt und sich verzehrt. (V. 2067-2075)

Wenn dem aber so ist, wenn Iphigenie hier die Grenze hin zu einem Bewußtsein des fiktionalen Charakters der Tantalidenmythe überschritten hat, wenn sie also aus dem Horizont des mythischen Weltbildes herausgetreten ist, stellen sich zwei Fragen: Erstens diejenige nach dem Grund dafür, daß sie am tiefsten Punkt ihrer Verzweiflung ausgerechnet das Parzenlied zitiert; zweitens jene nach dem Verhältnis der im Parzenlied dargebotenen Urszene der Tantalidensage zu der Situation, in der sich Iphigenie aktuell befindet.

Zunächst ist noch einmal festzuhalten: Nicht ein neuerlicher Anschluß der Gegenwart an den Tantalidenmythos im Status subjektloser Rede ist es, der Iphigenies zukunftsorientierten Selbstentwurf in dieser Szene bedroht; ihre Verzweiflung geht an diesem Punkt des Geschehens eindeutig von Pylades' These aus, welche die Dualität von Handeln und Reinheit, Wirklichkeit und Ideal für unaufhebbar erklärt. Wenn Iphigenie auf diese Behauptung hin von der Gefahr spricht, daß der Fluch auf ewig fortdaure (V. 1694), so ist damit nicht mehr die Fatalität des Geschlechterfluchs gemeint, der ja nur im Horizont des mythischen Weltbildes die Dignität einer fraglosen Gegebenheit besitzt. Iphigenie verwendet den Begriff nunmehr in einem von der Tantalidenerzählung abgelösten Sinne. Mit »Fluch« ist hier jene Schuld bezeichnet, die Iphigenie, indem sie Pylades' Strategie der Verstellung folgt, zu produzieren im Begriffe ist. Nicht von der traditionalistischen Weltinterpretation geht diesmal die Gefahr aus, sondern von der rhetorischen, die jeden Wahrheitsbezug der individuellen Subjektivität negiert. Damit ist aber auch der Schuldbegriff in grundsätzlicher Weise verändert: Es geht nicht mehr um das Problem mythischer Schuld, die den Stellvertretungsverhältnissen entspringt, in welche die Individuen im Horizont des mythischen Weltbildes eingebunden bleiben, sondern um die Frage individueller, moralischer Schuld. – Wie aber ist angesichts dieser grundlegend veränderten Problemkonstellation dann der Umstand zu verstehen, daß Iphigenie in der Situation, in welcher sie sich der Gefahr bewußt wird, moralisch schuldig zu werden, das von ihr als fiktional erkannte Parzenlied zitiert? Das Verhältnis, in welches die Protagonistin sich in ihrer aktuellen Situation

zum Inhalt des Parzenliedes setzt, ist, wie aus dem bislang Gesagten hervorgeht, nicht mehr eines der determinierenden Fatalität, sondern eines der erhellenden Analogie. Die Erzählung vom Sturz des Tantalus hat für Iphigenie nicht mehr die Würde einer Urszene des die eigene Gegenwart bestimmenden Geschehens, sondern den Status einer Parabel auf die eigene Situation. Die maßlose Subjektivität des Tantalus, die der Sage nach seine persönliche Schuld darstellt, die zu seiner Verstoßung durch die Götter führte und aufgrund deren er in Orests Hadesvision von der allgemeinen Versöhnung ausgeschlossen bleibt, bildet ein Analogon zu jener wiederum persönlichen Schuld, in die Iphigenie sich zu verstricken droht, so lange sie der Strategie des Pylades folgt. Denn die rhetorische Position des Pylades, der seine Subjektivität keiner Legitimationsinstanz unterwirft, ist in der Tat die Position einer Subjektivität, die jedes Maß verloren hat. Mithin ist Iphigenies Zitat des Parzenliedes als ein Versuch zu lesen, die eigene Situation im Medium der literarischen Parabel zu reflektieren. Diese Reflexion führt sie – was freilich nicht ausgesprochen wird, aber ihrem Handeln Thoas gegenüber im Fünften Aufzug ablesbar ist – zu der Gewißheit, daß sie der Gefahr, sich gegenüber dem Taurerkönig schuldig zu machen, nur entgehen kann, indem sie ihr eigenes Handeln jenem Maß unterwirft, das ihr im Gefolge von Pylades verloren zu gehen drohte.

Die Parzen-respektive Ammenliedszene steht mithin nicht dafür, daß Iphigenie, und sei es nur zeitweilig, in den Horizont des Mythos zurückzusinken droht – dann wäre ihr Handeln im Fünften Aufzug völlig unmotiviert und die Dramaturgie des Stückes inkonsistent. Vielmehr festigt sich durch die Vergegenwärtigung des von der Amme erzählten Parzenliedes jene autonome Personalität Iphigenies in einem Maße, das sie in die Lage versetzt, ihre hermeneutische Position durch ihr eigenes Handeln zu bewahren. »Ruf ich die Göttin um ein Wunder an?« (V. 1884), wirft sie ihrem Gegenüber nun mit dem gefestigten Selbstbewußtsein der Handelnden polemisch entgegen. Iphigenie bittet fortan die Götter nicht mehr um äußere Zeichen für die Wahrheit ihres Weltbildes, wie sie es kurz vor ihrem Zitat des Parzenliedes noch einmal getan hat (V. 1716f.), denn deren bedarf sie nicht mehr, nachdem sie zur Stimme des Herzens als dem eigentlichen Maß ihrer Subjektivität gefunden und damit die Grenze zu einer wahrhaftigen, mit sich

selbst versöhnten Subjektivität überschritten hat. Die göttliche Legitimationsinstanz ist hier nun vollends verinnerlicht.²⁷

V.

Bereits die ersten Worte, mit denen Iphigenie dem Taurerkönig im dritten Auftritt des Fünften Aufzugs begegnet, lassen keinerlei Zweifel daran aufkommen, daß sie der Strategie der Verstellung nicht mehr folgt, selbst wenn ihre »unerhörte Tat« nicht gleich am Anfang dieser Szene steht. Mit harten Worten klagt sie den König an:

Wir fassen ein Gesetz begierig an,
Das unsrer Leidenschaft zur Waffe dient. (V. 1832f.)

Überhaupt mutet die Konfrontation der beiden Antagonisten in vielem an wie eine Reprise ihrer ersten Begegnung. Erneut stoßen ihre hermeneutischen Positionen unerbittlich aufeinander. Nur mit dem Unterschied, daß Iphigenie ihre eigene Position vollends ausgebildet und gefestigt hat. Von der latenten Ambivalenz ihrer Iden-

²⁷ Verinnerlichung darf dabei nicht im Sinne Kants oder Schillers als ein Akt der Selbsterwerfung unter die Instanz des Gewissens verstanden werden. Eines inneren Gerichtshofes, dem das Individuum die eigene Triebnatur zu unterwerfen hat, bedarf es für Goethe nicht. Denn diese Auffassung setzt den cartesianischen Dualismus von Natur und Geist und die ihm entspringende Kantische Anthropologie voraus. Für den Spinozisten Goethe ist die sinnliche Natur des Menschen hingegen immer schon gerechtfertigt, denn sie ist Teil und Organ der als fortgesetztes Schöpfungsgeschehen begriffenen Gott-Natur. Verinnerlichung der göttlichen Legitimationsinstanz ist in diesem Sinne zu verstehen als die Anerkennung der Empfindung, der Herzensstimme, als göttliches Organ. Daher geht es auch an Goethes Auffassung grundsätzlich vorbei, wenn Wolf Dietrich Rasch in seiner Interpretation der »Iphigenie«, a. a. O. (Anm. 7), S. 37 u. ö., mit der begrifflichen Entgegensetzung von Autonomie und Theonomie arbeitet. Zum Verhältnis der Menschen zu den Göttern in Goethes »Iphigenie« vgl. treffender die pointierten Ausführungen von Klaus Weimar, a. a. O. (Anm. 22); vgl. außerdem Hans-Dietrich Dahnke, Im Schnittpunkt von Menschheitsutopie und Realitätserfahrung: »Iphigenie auf Tauris«, in: Text und Kritik. Sonderband Johann Wolfgang Goethe, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1982, S. 110–129. Allerdings erscheint mir Dahnkes Versuch, Goethe zu einem Vorläufer der Feuerbachschen Religionskritik zu machen (ebd., S. 120), wenig überzeugend.

tität ist nichts mehr geblieben. Handelnd entwirft sie ihr Selbst: So reklamiert sie für sich, Thoas von Gleich zu Gleich gegenüberzustehen («Ich bin so frei geboren als ein Mann», V. 1858). Dies ist keine Berufung auf ihre fürstliche Herkunft und damit ein Wiederschluß an die Tradition, auch wenn sie dem König zuvor als »Fürstin« (V. 1824) entgegentritt, vielmehr sind diese Worte im Horizont des rationalen Naturrechts gesprochen. Denn daß Iphigenie endgültig aus dem Horizont der Tradition herausgetreten ist, bestätigt sich schon dadurch, daß sie die weibliche Geschlechtsrolle, die ihr die Tradition zuweist und deren Bindungen sie im Eingangsmonolog heftig beklagt (V. 24), abstreift. Ihre Selbstapostrophierung als »Agamemnons Tochter« ist zu verstehen als Reaktion auf die gesellschaftliche Rollenerwartung, auf welche sie Thoas festzulegen versucht. Er begegnet ihr als Priesterin, und diese Festlegung ist es, die sie zurückweist: »Nicht Priesterin! nur Agamemnons Tochter« (V. 1822). Mit diesem Vers bekundet Iphigenie ihrem Gegenüber, daß sie aus der Sphäre des handlungsentlasteten Worts in die Sphäre der gesellschaftlichen Praxis zurückgekehrt ist. Doch zieht mit ihr auch das Wort in verwandelter Weise in die Sphäre des Handelns ein: »Ich habe nichts als Worte« (V. 1863), entgegnet sie Thoas und bringt damit zum Ausdruck, daß die Sprache ihr dient, die eigene Subjektivität zu realisieren. Die Sprache fungiert hier nicht länger als Medium subjektloser Rede und auch nicht als Instrument der Täuschung, sondern als Medium der Wahrheit, als Ausdruck eines sich am Maß der Wahrhaftigkeit orientierenden individuellen Willens. So entdeckt sie Thoas das Komplott, das gegen ihn geschmiedet worden ist (V. 1919–1923), und legt damit ihr eigenes und das Schicksal ihrer Gefährten in die Hand des Königs (V. 1934 f.). Doch gibt sie damit ihren Anspruch, die eigene Subjektivität zu realisieren, keineswegs preis. Es ist nicht die Gnade des Königs, auf die Iphigenie hofft.²⁸ Denn ihr Geständnis verbindet sie eindeutig mit der eindringlichen Mahnung, Thoas möge, wie sie es getan hat, sein Handeln einem Richtmaß unterwerfen: »Verdirb uns wenn du

²⁸ Im Gegensatz dazu hat Theodor W. Adorno gemeint, mit ihrem Geständnis gebe Iphigenie »den selbsterhaltenden Geist ihrer Zivilisationsgenossen preis«, vgl. T. W. A., *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, S. 500.

darfst« (V. 1936). Daß Thoas wohl versteht, auf welche Legitimationsinstanz Iphigenie hier anspielt, läßt seine Reaktion erkennen:

Du glaubst es höre
Der rohe Scythe, der Barbar die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit die Atreus
Der Grieche nicht vernahm. (V. 1936–1939)

Indem Iphigenie den König erneut auffordert, der Stimme des Herzens zu folgen, spricht sie in Thoas das aus allen Traditionsbezügen freigesetzte Individuum an. Doch befindet sich Thoas zunächst noch in einem inneren Widerstreit. Iphigenie und ihre Gefährten ziehen zu lassen bedeutete immerhin, die Wahrheit der hermeneutischen Position seines Gegenübers anzuerkennen. Entsprechend zweifelt er zunächst daran, daß das Eintreffen der Fremden tatsächlich als jenes Zeichen zu deuten ist, das Iphigenies Interpretation der Zukunft als Erfüllungsversprechen beglaubigt:

So haben die Betrüger künstlich dichtend
Der lang Verschloßnen, ihre Wünsche leicht
Und willig Glaubenden ein solch Gespinst
Ums Haupt geworfen! (V. 1953–1956)

Daß Iphigenies Interpretation der Ankunft Orests keineswegs zwingend ist, hat zuvor Orests Reaktion auf Iphigenies Offenbarung ihrer Identität bereits gezeigt. Zum Zeichen, das Iphigenies Position beglaubigt, konstituiert sich die Ankunft Orests nämlich allein im Horizont ihres eigenen Selbstentwurfs. Interpretiert Thoas die Landung der Fremden hingegen im Horizont der Tradition und folgt er, auf diese sich stützend, dem überkommenen Gesetz des Menschenopfers, so sind Orest und Pylades verloren. Dies gilt selbst noch, nachdem Orest dem König die Furcht hat nehmen können, um die Diana-Statue beraubt zu werden (V. 2107–2117). – Der Statuenraub spielt nach Orests Heilung eine Rolle nur noch im Zusammenhang von Pylades' betrügerischer Fluchtstrategie, die mit Iphigenies Aufdeckung des Komplotts und dem damit verbundenen Übergang der Initiative von Pylades zu Iphigenie obsolet ist. – Es geht also darum, ob es gelingt, dem von der wahrhaftigen Rede seines Gegenübers schon berührten, aber noch schwankenden Thoas endgültig jenen Deutungshorizont zu eröffnen, der ihm eine Interpretation von Orests Ankunft im Sinne Iphigenies allererst er-

laubt.²⁹ Zu diesem Zweck bietet Orest Thoas den Zweikampf an – als eine Art Gottesurteil im anhängigen hermeneutischen Konflikt:

So beginne
Die neue Sitte denn von dir und mir.
Nachahmend heiligt ein ganzes Volk
Die edle Tat der Herrscher zum Gesetz.
Und laß mich nicht allein für unsre Freiheit,
Laß mich den Fremden für die Fremden kämpfen.
Fall ich, so ist ihr Urteil mit dem meinen
Gesprochen, aber gönnet mir das Glück
Zu überwinden, so betrete nie
Ein Mann dies Ufer dem der schnelle Blick
Hülfreicher Liebe nicht begegnet, und
Getröstet scheidet jeglicher hinweg. (V. 2046–2057)

Doch gegen diesen Lösungsweg interveniert Iphigenie (V. 2082–2092),³⁰ denn er ist untauglich, den Zweck zu erreichen, den Orest

²⁹ Die Thesen Bernhard Greiners, es gebe (erstens) nach der Umdeutung des Orakelspruchs durch Orest »keine Nötigung, Thoas zu betrügen, damit keine Wirklichkeit für die unerhörte Tat« Iphigenies, und es sei (zweitens) »für das noch verbleibende Handlungsproblem (...), den Widerspruch zwischen Iphigenies Wunsch, in die Heimat zurückzukehren, und Thoas' Wunsch, sie zur Gattin zu gewinnen, (...) durch das Versprechen, das Thoas schon früh im Namen der Göttin gegeben hat, die Lösung verbürgte«, a.a.O. (Anm. 24), S. 20f., bleiben oberflächlich und verkennen die Komplexität des hermeneutischen Konflikts, der das Stück trägt und strukturiert. Folgende Punkte sind daher richtigzustellen: Erstens ist das Motiv des Kultbildraubs nach Orests Heilung von der Sache her in der Tat obsolet. Seine Weiterverfolgung ist aber im Zusammenhang des Konflikts zwischen den Positionen Iphigenies und Pylades' zu sehen, dem für den Konstitutionsprozeß Iphigenies als autonomes Subjekt eine wichtige Funktion zukommt. Erledigt ist dieses Agens daher erst in dem Augenblick, in dem Iphigenie sich in Antithese zu Pylades endgültig als wahrhaftiges Subjekt konstituiert und von diesem die Initiative des Handelns übernimmt. Zweitens: Greiner realisiert nicht, daß Thoas sein Versprechen an ein Zeichen der Göttin bindet. Doch die Zeichen konstituieren oder vereinheitlichen sich erst im Horizont einer jeweiligen hermeneutischen Position, wie sich an der konfliktierenden Ausdeutung der (vermeintlichen) Zeichen zwischen Iphigenie und Thoas sowie Iphigenie und Orest mehrfach im Stück erweist. Damit also Thoas anerkennen kann, daß der Fall eingetreten ist, für den er Iphigenie die Freizügigkeit versprochen hat, muß er Orests Ankunft zunächst einmal im Sinne Iphigenies deuten, also in den Horizont ihrer hermeneutischen Position eingetreten sein.

³⁰ Darum verstehe ich die These Irmgard Wagners nicht, die Handlungsführung gehe von Iphigenie an Orest über, a.a.O. (Anm. 21), S. 123f.

mit ihm verfolgt. Der Kampf würde den hermeneutischen Streit absehbar nicht schlichten, sein Ausgang, welcher es auch sei, wäre wiederum interpretationsbedürftig und stellte sich im Horizont der Tradition zwangsläufig anders dar als in demjenigen, für den Iphigenie und nun auch Orest stehen; überdies würde er neue Schuld produzieren, weil er entweder Thoas' oder Orests Subjektivität negierte. In diesem Sinne müssen auch die Zeichen versagen, die Iphigenie dem Taurerkönig zur Klärung von Orests Identität zunächst nennt, um seine Zweifel zu zerstreuen – bis auf das letzte: Sie spricht vom »innre(n) Jauchzen« ihres »Herzens« (V. 2093).³¹ Schon zuvor hat sie Thoas gegenüber das Lesen von äußeren Zeichen als eine vergebliche Strategie der Wahrheitsfindung verworfen: »Der Zweifel ist's der Gutes böse macht. / Bedenke nicht, gewähre wie du's fühlst« (V. 1991f.). Der Zweifel, also der Intellekt, der analysiert und nicht fühlt (»Ich untersuche nicht, ich fühle nur«, erwidert Iphigenie in der Vierten Szene des Vierten Aufzugs auf Pylades' Bemühen, ihre Bedenken gegenüber seiner Strategie des Betrugs zu zerstreuen, V. 1650), sucht nach äußeren Zeichen, doch diese sind unaufhebbar ambivalent, wie mehrfach im Stückverlauf deutlich wird. Im Grunde läßt sich rein intellektuell nicht einmal entscheiden, ob dem jeweils angeführten Faktum überhaupt Zeichencharakter zukommt oder ob es sich um substanzlose Projektionen und Halluzinationen handelt, wie Thoas es für Iphigenies Position ja erneut unterstellt.

Wenn Thoas sein Versprechen der Freizügigkeit am Ende trotz allem hält und die drei Griechen ziehen läßt, so setzt das also voraus, daß der Taurerkönig die Grenze zu jenem hermeneutischen Horizont überschritten hat, der ihm die Ankunft Orests auf Tauris allererst im Sinne Iphigenies zu interpretieren erlaubt, daß auch er, auf die Stimme des Herzens hörend, den Tanz der Zeichen beendet hat. Wodurch aber wird dieser Überschritt bewirkt? Wie bereits zuvor, im Falle des Orest, wird er durch Iphigenie gestiftet: Indem diese dem König das Komplott entdeckt, das gegen ihn geschmiedet worden ist, indem Iphigenie also Thoas' Subjektivität achtet, ohne damit den Anspruch aufzugeben, ihren eigenen Selbstentwurf zu

³¹ Goethes Zeichnung der Iphigenie-Figur ist also im Kontext des Empfindsamkeitsdiskurses im achtzehnten Jahrhundert zu sehen.

realisieren, konstituiert sie ein Verhältnis des Vertrauens zu ihm, ihrem »zweite(n) Vater« (V. 1641). Und dieses Vertrauen ist es, das dem Taurerkönig den Überschnitt von einer vergangenheitsbefangenen Interpretation der Gegenwart zu einem zukunftsorientierten Welt- und Selbstentwurf ermöglicht. Zukunftsbezogen malt Iphigenie dem noch nicht (wieder) ganz zu sich findenden Thoas ihrer beider damit grundlegend verändertes Verhältnis aus, als sie sich von ihm verabschiedet:

Nicht so mein König! ohne Segen
 In Widerwillen scheid ich nicht von dir.
 Verbann uns nicht! Ein freundlich Gastrecht walte
 Von dir zu uns, so sind wir nicht auf ewig
 Getrennt und abgeschieden. Wert und teuer
 Wie mir mein Vater war, so bist du's mir,
 Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.
 Bringt der Geringste deines Volkes je
 Den Ton der Stimme mir ins Ohr zurück
 Den ich an euch gewohnt zu hören bin,
 Und seh ich an dem Ärmsten eure Tracht;
 Empfangen will ich ihn wie einen Gott,
 Ich will ihm selbst ein Lager zubereiten,
 Auf einen Stuhl ihn an das Feuer laden,
 Und nur nach dir und deinem Schicksal fragen.
 O geben dir die Götter deiner Taten
 Und deiner Milde wohlverdienten Lohn.
 Leb wohl! O wende dich zu uns und gib
 Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück.
 Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an
 Und Tränen fließen lindernder vom Auge
 Des Scheidenden. Leb wohl und reiche mir
 Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte. (V. 2151–2173)

Im gleichen Sinne zukunftsbezogen ist Thoas' letzter, von Herzen kommender Gruß: »Lebt wohl!« (V. 2174),³² mit dem er Iphigenie und ihre Gefährten schließlich den Heimweg antreten läßt.

³² Diesen konstitutiven Zukunftsbezug mißachtet Adorno, wenn er das Ende des Stücks als einen Ausweis fortwährenden Mangels interpretiert: »Die große Schlussszene mit Thoas dann trachtet, durch einen Takt, der dem gesellschaftlichen abgelernt ist, durchs Ritual von Gastfreundschaft, bis zur Unkenntlichkeit abzuschwächen, was geschieht: daß der Skythenkönig, der real weit edler sich verhält als seine edlen Gäste,

So sind mit Thoas' Grußworten alle Konfliktdimensionen ausagiert, die in Iphigenies erster Begegnung mit dem Taurerkönig in der Dritten Szene des Ersten Aufzugs aufgebrochen waren und deren Austragung das gesamte Stückgeschehen motiviert und strukturiert. Zunächst der Antagonismus von Iphigenie und Thoas um die Realisierung ihrer Selbstentwürfe: Iphigenie erlangt ihre und der Gefährten Freiheit und kann nach Griechenland zurückkehren, wie sie es im Eingangsmonolog des Dramas ersehnt, und ihr Haus entschöhnen. Diese Entsöhnung ist dabei, nach allem, kaum mehr als der rituelle Akt einer Priesterin im Sinne der Tradition zu verstehen, vielmehr besteht sie darin, die Gegenwart aus dem Verblendungszusammenhang der vermeintlichen Fatalität herauszureißen und auf die Zukunft hin zu orientieren. Goethes Stück endet, in einem durchaus Hegelschen Sinne, mit einem Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit. Was Thoas betrifft, so geht zwar sein in der Dritten Szene des Ersten Aufzugs vorgetragenes Begehren nicht in Erfüllung, Iphigenie zu ehelichen, doch auch dieses erscheint im Horizont des veränderten Welt- und Selbstentwurfs in neuem Licht. Denn jenes Begehren war weniger durch ein inneres Empfinden für das konkrete Individuum als durch die Sorge um die Zukunft der eigenen Dynastie motiviert: Iphigenie wurde dort nicht als Individuum, sondern als die Mutter eines zukünftigen Thronerben umworben (V. 226–250). Die Grenze zu einem individuell-empfindsamen Verhältnis zwischen den beiden wird erst im Fünften Aufzug überschritten, mit dem Vertrauen, das Iphigenie Thoas schenkt und das durch den versöhnlichen Gruß, mit dem er von ihr scheidet, von ihm erwidert wird. Zweitens wird auch der Konflikt um die

allein, verlassen übrig ist. Der Einladung wird er schwerlich folgen. Er darf, eine Sprachfigur Goethes anzuwenden, an der höchsten Humanität nicht teilhaben, verurteilt, deren Objekt zu bleiben, während er als ihr Subjekt handelte«, a.a.O. (Anm. 28), S. 509. Dies ist indes die Perspektive des zwanzigsten Jahrhunderts, dem die Zukunft zu einer problematischen Kategorie geworden ist, nicht aber jene des achtzehnten Jahrhunderts. Adornos Urteil ist mithin unhistorisch. Er macht Goethe zu einem Negativisten *avant le siècle du négativisme*. Die Subjektkonstitution Thoas' bestreitet von ihrer auf Lacan gestützten Warte aus auch Irmgard Hobson, a.a.O. (Anm. 24), S. 62f. Auch ihr muß entgegengehalten werden, daß sie den Zukunftsbezug des Endes von Goethes Drama nicht berücksichtigt: Thoas ist am Ende ein Subjekt in *statu nascendi*.

wahre Interpretation der Gegenwart im Spannungsverhältnis von Vergangenheits- und Zukunftsorientierung eindeutig zugunsten von Iphigenies zukunftsorientierter Interpretation gelöst. Aber auch dieser Konflikt endet nicht einfach mit dem Sieg der einen und der Niederlage der anderen Position, denn die mythische Erzählung wird nicht schlichtweg zugunsten einer als Erfüllungsversprechen gedeuteten Zukunft verworfen.³³ Vielmehr erhält die nunmehr als fiktional erkannte Erzählung eine neue Funktion im Prozeß der aufgeklärten und am Maß der Wahrhaftigkeit orientierten Selbstbestimmung des Individuums: Als Parabel wird sie zu einem Medium seiner Selbstreflexion. Schließlich wird drittens die Selbstwidersprüchlichkeit der beiden antagonistischen Positionen aufgehoben, die zu Beginn des Dramas sichtbar wurde: Indem nämlich Iphigenie ein Bewußtsein der Fiktionalität der Tantalidensage erlangt, endet die Bedrohung ihres Selbstentwurfs durch eine im Horizont des mythischen Denkens als fatal angenommene Vergangenheit. Und auch im Falle Thoas' ist am Ende jener Widerspruch gelöst, der seine Position zerriß und entstellte. Hatte er mit seinem Freizügigkeitsversprechen gegenüber Iphigenie – ja, im Grunde bereits mit seinem Eintritt in den Wahrheitsdiskurs – die Legitimationsbasis seines traditionsgebundenen Welt- und Selbstverhältnisses aufgegeben, indem er die Zukunft als Richtmaß in seinem hermeneutischen Streit mit der Gegenspielerin anerkannte, so ist mit seinem Überschritt in den Horizont eines zukunftsorientierten Selbst- und Weltverhältnisses auch dieser performative Selbstwiderspruch gelöst.

³³ Dagegen behauptet Christa Bürger in ihrer Studie: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt am Main 1977, S. 189: »Das mündige Subjekt entmachtet die Tradition und setzt sich selbst als Stifter eines neuen, auf Humanität verpflichteten Gesetzes«. Diese Sicht greift in ihrer Einseitigkeit zu kurz. Die Traditionsstränge werden nicht einfach gekappt. Vielmehr geht es um eine Aneignung der Tradition vom Standpunkt des aufgeklärten Individuums her.

VI.

Sind mit dieser Interpretation des Stücks nun aber nicht all jene Auslegungen wieder ins Recht gesetzt, gegen die Brown und Stephens den Vorwurf des rationalistischen Mißverständnisses erheben? Meinem Urteil nach behalten die beiden Kritiker recht, insoweit sie sich gegen eine Reduktion und Nivellierung der mythischen Dimension der ›Iphigenie‹ auf eine lediglich ornamentale Funktion wenden. Denn eine Interpretation dieses Dramas in der Tradition der aufklärerischen Mythenallegorese vermag in der Dramatisierung des mythologischen Stoffes letztlich nur den repräsentativen Faltenwurf eines Ausstattungsstücks zu sehen, wie sie an den Hoftheatern der Zeit weithin üblich sind.³⁴ Eine solche Erklärung wird allerdings dem literaturgeschichtlichen Ort des Stücks in keinsten Weise gerecht. Denn mit ihm bietet Goethe gerade in formaler Hinsicht alles andere als ein höfisches Festspiel drama auf.

Die kunst- und literaturgeschichtliche Position Goethes hat Bernhard Fischer in seiner eingangs bereits zitierten Abhandlung sehr prägnant umrissen, wenn er feststellt, daß dieser »auf der epochalen Schwelle (stehe), auf der das „Ende der Ikonographie“, der Verlust einer verbindlichen bedeutenden Gegenständlichkeit präsent ist.«³⁵ Was damit gesagt ist, konkretisiert er am Beispiel von Goethes Schrift ›Über Laokoon‹.³⁶ In ihr geht es Goethe, wie Fischer ausführt, um eine »natürliche« Interpretation der Werke der bildenden Kunst, die er in seiner exemplarischen Analyse des Laokoon vor-

³⁴ In diesen Kontext stellt das Stück – wenigstens partiell – auch Christa Bürger ein, wenn sie in ihm den »Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar« sedimentiert sieht, ebd., S. 177–207. Daß Goethes Dramatisierung des mythologischen Stoffes unter Rekurs auf die ikonographische Konvention des damaligen Hoftheaters nicht zureichend faßbar ist, hat bereits Fritz Hackert angemerkt. Er konstatiert einen »doppelten Funktionswandel der Mythologie« in Goethes ›Iphigenie‹: »Nicht mehr das individualrevolutionäre Pathos des Sturm und Drangs ist Ausdrucksziel, doch der Stoff ist auch nicht mehr bloßes Mittel mythologisch-allegorischer Überhöhung des absolutistischen Hoflebens«. Eine positive Bestimmung des Status, der dem Mythologischen in Goethes Schauspiel zukommt, bleibt Hackert gleichwohl schuldig, vgl. F. H., ›Iphigenie auf Tauris‹, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Goethes Dramen, Neue Interpretationen*, Stuttgart 1980, S. 144–168; hier S. 146.

³⁵ A.a.O. (Anm. 12), S. 271.

³⁶ HA, Bd. 12, S. 56–66.

stellt. ‚Natürlich‘ meint hier nicht nur seinen Versuch, die Gruppe in Stellung und Bewegung aus bestimmenden ‚Ursachen‘ herzuleiten, sondern vor allem die Herauslösung der Figuren aus dem mythologischen Zusammenhang, ihrer Interpretation als reine Menschen«. ³⁷

Zwar lassen sich die Ergebnisse von Fischers Untersuchung nicht vollständig und bruchlos auf den Bereich der Literatur übertragen, da es in der von ihm behandelten Schrift Goethes um einen Entwurf zur Theorie der *bildenden Künste* geht. Von entscheidender Bedeutung für eine kulturgeschichtlich reflektierte Interpretation der ›Iphigenie auf Tauris‹ sind sie aber insofern, als Goethe im Falle seiner Bearbeitung des Iphigenie-Stoffes vor dem gleichen Problem steht, dem er sich im ›Laokoon‹-Essay widmet, dem Problem einer Aneignung mythologischer Stoffe angesichts des Endes der traditionellen Ikonographie.

Nun ist in der vorliegenden Interpretation deutlich geworden, daß es in ›Iphigenie auf Tauris‹ zum einen um die Emanzipation des Individuums von der unbefragten Autorität der Tradition und zum anderen um eine Neubestimmung seines zerbrochenen Verhältnisses zur Tradition geht. Auf der Handlungsebene des Schauspiels reflektiert sich mithin nichts anderes als das Problem einer möglichen Aneignung mythologischer Stoffe, wie es Goethe vom Standpunkt des aufgeklärten Individuums her vor Augen steht, dem das ‚Ende der Ikonographie‘ präsent ist und das gleichwohl das Verhältnis zu den überkommenen Stoffen und Motiven nicht einfach kappen, sondern sich zu diesen neu ins Verhältnis setzen will. Diesen transzendentalen, auf die Bedingungen der eigenen Möglichkeit reflektierenden Charakter von Goethes mythologischem Drama verkennen indes all jene Interpreten, welche seine Handlung umstandslos als eine – wie auch immer zu akzentuierende – Parabel auf die (religions-)politischen Verhältnisse und Konfliktlagen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts lesen und die in ihm wirkende Dimension des Mythischen aufs bloß Ornamentale eines Ausstattungsstücks reduzieren. Den transzendentalen Grundzug von Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ verfehlen grundsätzlich aber auch

³⁷ A.a.O. (Anm. 12); S. 270.

jene, die in ihm, wie Brown und Stephens, ³⁸ eine unmittelbare Aktualisierung des Mythischen erkennen zu können meinen. Beide Positionen, so entgegengesetzt sie einander auch zu sein scheinen, mißachten die kultur- und literaturgeschichtliche Schwelle, auf der stehend und die überschreitend Goethe den mythologischen Stoff dramatisiert, in komplementärer, die Differenz von Aufklärung und Mythos je anders nivellierender Weise.

³⁸ A.a.O. (Anm. 1).