



HARTMUT REINHARDT

**Die Geschwister und der König.
Zur Psychologie der Figurenkonstellation
in Goethes „Iphigenie auf Tauris“**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: XIX. Internationales Symposium deutsch-italienischer Studien: „Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) zur 250. Wiederkehr des Geburtstages.“ Meran: Accad. di Studi Italo-Tedeschi 1999.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie_reinhardt.pdf>

Eingestellt am 23.01.2004

Autor

Prof. Dr. Hartmut Reinhardt

Universität Trier

FB II Germanistik

Neuere deutsche Literaturwissenschaft

54286 Trier

Emailadresse: <reinhar0@uni-trier.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hartmut Reinhardt: Die Geschwister und der König. Zur Psychologie der Figurenkonstellation in Goethes „Iphigenie auf Tauris“ (23.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/iphigenie_reinhardt.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

HARTMUT REINHARDT

**Die Geschwister und der König
Zur Psychologie der Figurenkonstellation
in Goethes „Iphigenie auf Tauris“¹**

Die Konzentration auf die Humanitätsbotschaft von *Iphigenie auf Tauris* ließ oft kein richtiges Interesse an den konkreten Bedingungen und den allernächsten Umständen ihrer Entstehung aufkommen. Auch neuere, um schärfere Ausleuchtung der im Text zu entdeckenden Probleme bemühte Untersuchungen – abhebend z. B. auf Iphigenies Autonomie im Gleichlauf mit der Aufklärung² oder auf eine feministisch motivierte Dekonstruktion des Dramas³ – unterlassen fast immer die Konsultation des Nächsten im Erlebnisumfeld des Dichters, der das Stück geschrieben hat. Eine solche Herleitung der Literatur aus dem Leben gilt als wissenschaftlich verpönt, scheint in ihr doch jener naive biographische Positivismus des 19. Jahrhunderts wiederaufzuleben, wie ihn Düntzer und Nachfolger faktenversessen (oder klatschfreudig) betrieben haben. Andererseits zeigt ein der *Iphigenie* chronologisch benachbartes Beispiel – die Hymne *Harzreise im Winter* –, daß ein detailliertes Textverständnis bei Goethe die Rekonstruktion der „allerbesondersten Umstände“⁴ mitunter geradezu benötigt. Der folgende Versuch geht von der Prämisse aus, daß der Fall bei der *Iphigenie* nicht anders liegt und es folglich dem Verständnis des Dramas auf-

¹ Überarbeitete, mit Nachweisen und Anmerkungen versehene Fassung eines am 11. Mai 1999 im Rahmen des von der *Accademia di Studi Italo-Tedeschi* in Meran veranstalteten Goethe-Symposiums. Goethes Werke werden im folgenden mit Angabe der Band- und Seitenzahl nach der ‚Münchener Ausgabe‘ (= MA) zitiert: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 21 Bände (in 33), hg. von Karl Richter, München 1985-98. Zitate aus *Iphigenie auf Tauris* werden nach MA 3.1 mit Verszählung nachgewiesen. Briefe und Tagebücher Goethes werden, wenn nicht anders vermerkt, nach den Abteilungen III und IV der ‚Weimarer Ausgabe‘ (Weimar 1887-1919) mit Angabe von Datum und – bei Briefen – Adressat(in) zitiert.

² Vgl. Wolfdietrich Rasch, Goethes ‚Iphigenie auf Tauris‘ als Drama der Autonomie, München 1979.

³ Vgl. Irmgard Wagner, Vom Mythos zum Fetisch: Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen, in: Goethe yearbook 5 (1990), S. 121-143, hier: S. 122-129.

⁴ So Goethes eigene Formulierung in der 1821 publizierte Besprechung der Abhandlung *Über Goethes Harzreise im Winter* (Prenzlau 1820) von Karl Ludwig Kannegießer (MA 13.1,509).

hilft, wenn man gewisse äußere und innere Umstände seiner Entstehung zu beachten sucht.⁵ Den wissenschaftlichen Kopf muß das nicht gleich kosten.

Natürlich werden die Daten der langen Entstehungsgeschichte der *Iphigenie* vom Anfang des Diktats über die legendäre Uraufführung der ersten Prosafassung mit Corona Schröter in der Titelrolle und Goethe als Orest (Weimar, 6.4.1779) bis zur Jambenfassung (Rom, Januar 1787) von den Interpreten in der Regel zuverlässig aufgenommen. Doch ihr Blick haftet häufig zu eng an den Daten und weitet sich nicht auf die Erfahrungswelt des Autors, obwohl sie historisch ausgezeichnet dokumentiert ist. Am 14. Februar 1779 begann Goethe ausweislich des Tagebuchs mit der Niederschrift der *Iphigenia*. Fünf Tage vorher hatte er es mit einer ganz anderen Textsorte zu tun: einem gutachterlichen Votum für den Herzog, wie dem preußischen Verlangen nach Rekrutenaushebung in Sachsen-Weimar-Eisenach am zweckmäßigsten zu begegnen sei, ohne gegen den mächtigen Friedrich offen zu opponieren.⁶ Ein Krieg – der „bayerische Erbfolgekrieg“ – braute sich zwischen Preußen und Österreich zusammen, die preußische Armee war in Böhmen einmarschiert, die kleinen thüringischen Herzogtümer drohten „zwischen den Orlogschiffen gequetscht [zu] werden“ (Goethe an Johann Heinrich Merck, 18.3.1778). Es berührt einigermassen merkwürdig, wenn man beobachtet, wie dieser gefährlichen politischen Konstellation mit Vorliebe Heiter-Anekdotisches abgesehen wird, vor allem die – von Knebel überlieferte – Schilderung, daß Goethe sozusagen mit der einen Hand die Rekrutenaushebung im Lande leitete, während er mit der anderen an der *Iphigenie* fortschrieb. Zwischen der Kriegsgefahr jener Monate und der Anlage eines Dramas, das auf eine friedliche Verständigung streitender Parteien zielt, sind Verbindungslinien zu vermuten, denen die Interpreten nicht nachgegangen sind. Man vergleiche dieses Desinteresse mit der Emphase, die in klassikkritischen Konjunkturen Goethes Diktum vom Stilniveau des Dramas

⁵ Von Arbeiten, die das zumindest in Ansätzen zeigen, hebe ich hervor: Klaus Peter Dencker, Zur Entstehungsgeschichte von Goethes „Iphigenie auf Tauris“, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, Neue Folge 71 (1967), S. 69-82; Dieter Borchmeyer, Iphigenie auf Tauris, in: Goethes Dramen. Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 117-154; Terence James Reed, Iphigenie auf Tauris, in: Goethe-Handbuch in vier Bänden, Bd. 2: Dramen, hg. von Theo Buck, Stuttgart und Weimar 1996, S. 195-228.

⁶ MA 2.2, 673-677.

und den hungernden Strumpfwirkern von Apolda erhalten hat (vgl. an Charlotte von Stein, 6.3.1779).

Auch im Kontext von Goethes frühen literarischen Arbeiten in Weimar sind hinsichtlich der Gattungspoetik und der Themenpräferenz Anhaltspunkte für die Besonderheit des ins Große geratenen antikisierenden Schauspiels zu finden: die Stilprägung des Singspiels, in den deklamatorischen Partien (wie Orests Hadesvision, Iphigenies Parzenlied) eigentlich nicht zu übersehen, die Anlage des Therapiespiels mit Pathologie-Index (*Lila* und *Der Triumph der Empfindsamkeit*) und schließlich das Geschwisterthema. „Laß mich dich Bruder nennen! Es ist ein Name der viel Namen in sich faßt“, heißt es im *Egmont* (MA 3.1, 318). In solcher Weise wird das Geschwisterthema von Goethe in der ersten Weimarer Zeit bedeutungsvoll akzentuiert (oder verrätselt), als stünde er unter einem obsessiven Zwang des Rekurrerens. Wenn ein Thema bei einem Autor immer wieder durchschlägt, dann genügt es nicht, das Faktum als solches lediglich zu konstatieren, sondern dann drängt sich die Frage nach den Motiven auf.

Das Geschwisterthema beherrscht das Anamnesis-Gedicht vom April 1776, den einzigartigen lyrischen Versuch, ein in Seelentiefe und schicksalhafter Vorenthalt besonderes Ich-Du-Verhältnis über den Gedanken der Seelenwanderung zu ergründen – mit der Imagination einer früheren Inkarnation der Geliebten als „Meine Schwester oder meine Frau“.⁷ Im August 1776 schreibt Goethe (aus Ilmenau an Charlotte von Stein, 8.8.1776) von seinem Plan, die berühmte – und für die Gattungstheorie bekanntlich folgenreiche – Novelle *Der Falke* (aus Boccaccios *Dekameron* V,9) zu dramatisieren, um seine „verklungenen Leiden wieder als Drama zu verkehren“. Die Giovanna der Geschichte werde „viel“ von Lili Schönemann, der früheren Braut, haben, doch auch „einige Tropfen deines [Charlottes] Wesens“ erhalten. Bis in die fluktuierende Figurenkonzeption zeigt sich hier deutlich, wie dieses literarische Planspiel Goethes eigenem Erleben sozusagen auf dem Fuße folgt. Im Hintergrund

auch hier das Geschwisterthema: Giovannas Brüder drängen die früh Verwitwete zur Ehe mit einem ungeliebten Reichen, während sie dem verarmten Federigo (der ihr seinen kostbaren Falken geopfert hat) die Hand reicht.⁸ Im Oktober 1776 schreibt sich Goethe an zwei Tagen (vgl. Tagebuch, 28./29. 10. 1776) den Einakter *Die Geschwister* von der Seele, in dem das Bruder-Schwester-Verhältnis dramatisch ins Zentrum gerückt und mit einer psychosexuellen Dynamik erfüllt ist, die in ein Inzestproblem zu treiben scheint – bis sich am Ende herausstellt, daß Wilhelm und Marianne gar nicht die leiblichen Geschwister sind, für die sie sich gehalten haben. Ganz deutlich probiert der Autor Wünsche literarisch aus, rüttelt er an Schranken und spielt er Glücksverheißungen durch, die auf eine besondere Erfahrung des Geschwisterlichen verweisen.

In diese Reihe gehört auch *Iphigenie auf Tauris* mit dem inneren Zentrum der Anagnorisis-Szenen, die Orest mit seiner Schwester zusammenführen. Das Stück ist ein Geschwisterspiel, das vorführt, wie einem leidenden Bruder in der Sphäre der wiedergefundenen Schwester Heilung bzw. Entsöhnung zuteil wird. Der Blick auf die Chronologie stützt diesen Anschluß: Auf dem Schwalbenstein bei Ilmenau, wo Goethe laut Tagebuch am 19. März 1779 den vierten Akt der *Iphigenie* (in der ursprünglichen Prosafassung) an einem einzigen Tag geschrieben hat, ist ihm – nach späterer Erinnerung (MA 3.1, 773) – „die erste Idee zur Iphigenie auf Tauris gekommen“, und zwar, wie sich rekonstruieren läßt, im Mai 1776.⁹

Wir wissen nicht, welche Bildkonfiguration den Dichter damals umschwebt hat, können aber mit Sicherheit feststellen, welche Vorgänge des Dramas durch die Art der Gestaltung besonderen Nachdruck erhalten: es sind die Wiedererkennungen, nicht zufällig im Mittelakt plazierte. Zwischen dem fremden Grie-

⁷ MA 2.1, 20-23 (V. 28). – Dazu Vf., „Warum gabst du uns die Tiefen Blicke“ – Goethes Anamnesis-Gedicht, in: Goethe-Gedichte. Zweiunddreißig Interpretationen, hg. von Gerhard Sauder, München 1996, S. 79-85.

⁸ Vgl. die Schlußpassagen der Novelle: Giovanni Boccaccio, Das Dekameron, Frankfurt/Main und Hamburg 1961, S. 320f.

⁹ Einen Zeitraum zwischen dem 3. und dem 10. Mai 1776 setzt der Goethe-Chroniker Robert Steiger an: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik, Bd. II, S. 41.

chen und der Diana-Priesterin gehen Affekte hin und her, die sich kaum noch in das vorgegebene klassizistische Stilmuster fügen. Orest, der Melancholiker, sieht in der wiedergefundenen Schwester seine Henkerin, die ihn im fortdauernden Zwang des Tantaliden-Fluchs hinopfern muß: Der neue „Brudermord“ bestätigt die „hergebrachte Sitte“ und damit den alten mythischen Unheilzwang (V. 1228 ff.). Daß er die Schwester „geliebt“ hat wie nichts und niemanden sonst, wird für den schuldbelasteten Muttermörder in seiner Todessehnsucht zum akzidentiellen, freilich psychologisch signifikanten Begleitumstand (V. 1250f.). Iphigenie hatte, wenn man so sagen darf, den Zustand Orests klar diagnostiziert und ihm Rettung im Zeichen der schwesterlichen Liebe verheißen:

O laß den reinen Hauch der Liebe dir
Die Glut des Busens leise wehend kühlen.
Orest, mein Teurer, kannst du nicht vernehmen?
Hat das Geleit der Schreckensgötter so
Das Blut in deinen Adern aufgetrocknet?
Schleicht, wie vom Haupt der gräßlichen Gorgone,
Versteinernd dir ein Zauber durch die Glieder?
O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft:
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hülfreiche Götter vom Olympus rufen?
(V. 1157ff.)

Dann gibt sie sich als Iphigenie zu erkennen. Als sie erleben muß, daß Orest sie gerade im Augenblick der Wiedererkennung von sich abzuschrecken versucht (mit den warnenden Beispielen der Kreusa und des Herkules, des Sterbens in Feuer und Gift), verstärkt sie den Versuch, den Bruder ins Leben zurückzuholen, und sie verstärkt gleichermaßen den Ausdruck der schwesterlichen Liebe:

Du wirst nicht untergehn! O daß ich nur
Ein ruhig Wort von dir vernehmen könnte!
O löse meine Zweifel, laß des Glückes,
Des lang'erflehten, mich auch sicher werden.
Es wälzet sich ein Rad von Freud' und Schmerz
Durch meine Seele. Von dem fremden Manne
Entfernet mich ein Schauer; doch es reiß't
Mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder.
(V. 1180 ff.)

Die Identifizierung des Fremdlings als Bruder erzeugt unmittelbar emphatische Nähe, gleichgültig, was er getan und wie schwer er an seinem Schuldkomplex zu tragen hat. Das Bild des Magneten bringt die hier waltende Attraktion zum Ausdruck – im späteren monologischen Rückblick wird Iphigenie den Vorgang, zum Zeichen unverminderter psychischer Präsenz, noch einmal in diese Metaphorik fassen: „Meinen Bruder/ Ergriff das Herz mit einziger Gewalt [...]“ (V. 1516f.). Man muß sich bei Goethe schon weit umsehen, um eine solche Ausdrucksintensität – noch einmal gesteigert – wiederzufinden, und zwar in Fausts Sehnsucht nach Helena: „Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, / Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?“¹⁰ In der *Iphigenie* bezieht sich dieser emphatische Stil auf das Geschwisterverhältnis: Die Liebe zum Bruder wird als „einzige Gewalt“ erfahren, als eine Attraktionsmacht, der nicht zu entgehen und die mit nichts zu vergleichen ist. Dagegen bereitet Iphigenie die Vorstellung ein Grausen, der König plane, sie „in sein Bette mit Gewalt zu ziehn“ (V. 195f.). Eine solche Hervorhebung läßt nach Gründen fragen und gibt der Vermutung Plausibilität, daß der Dichter der dramatischen Konfiguration mehr aus dem Eigenen mitgibt, als sie ‚eigentlich‘ verlangt.

Das psychologische Motiv läßt sich mit Hilfe von Kurt Robert Eisslers Psychobiographie über Goethes erstes Weimarer Jahrzehnt fassen¹¹ – genauer gesagt: mit den intersubjektiv überprüfbaren Vorschlägen, die sie anbietet. (Daß sich auch andere, windig wuchernde Konstruktionen bei Eissler auffinden lassen, die alle gängigen Vorurteile über die Willkür und den Schematismus der Psychologen bestätigen können, sei unbestritten.) Nach Eissler ist das taurische Exil der Iphigenie psychologisch im badischen Emmendingen zu lokalisieren. Dort lebte Goethes Schwester Cornelia seit ihrer Heirat (1.11.1773) mit Johann Georg Schlosser. In der Geschichte der scheiternden Werbung des Thoas wiederholt der Autor die Heiratgeschichte der Schwester – er wiederholt sie, um

¹⁰ MA 18.1,198 (V. 7438f.). – Ein zweites Mal zeigt sich Faust im Gespräch mit Helena selbst als Grenzüberschreiter auch in Sachen Sprachlogik (V. 9417). Auch Phorkyas (alias Mephistopheles) setzt einmal – mit Bezug auf Euphorion – den falschen Superlativ ein (V. 9628).

¹¹ Vgl. K.R. Eissler, Goethe. Eine psychoanalytische Studie 1775-1786. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Fischer, Rüdiger Scholz u. a. 2 Bände, Basel und Frankfurt/Main 1983/85, Bd. 1, S. 343ff.

sie einer wunschpsychologischen Korrektur zu unterwerfen. Cornelia hätte sich um des Bruders willen so verhalten müssen, wie dieser es Iphigenie ansinnt. Der psychologische Schlüssel zum Leben und Werk umgreifenden Zusammenhang ist in der besonderen Seelenbeziehung Goethes zu seiner Schwester – als Tatsache noch in Goethes Autobiographie bezeugt¹² – zu finden. Die Fixierung auf Cornelia macht ihre Heirat zur seelischen Katastrophe für den Bruder – in den Briefen Goethes ab Herbst 1773 deutlich dokumentiert,¹³ keineswegs eine psychoanalytische *petitio principii*. Daß Goethe die Korrespondenz mit seiner in Emmendingen unglücklichen Schwester abbricht – und in Weimar Auguste Stolberg (20.5.1776) bitten muß, für ihn als Briefeschreiberin an Cornelia einzuspringen –, spricht in der Tat Bände.

Das Anamnesis-Gedicht entwirft die Imagination, daß in Gestalt einer bestimmten Frau die „Schwester“ wiederkehrt. Nicht anders stellt sich der Vorgang im innersten Zentrum – sozusagen im Privatissimum – der *Iphigenie* dar. Zwischen die Inkubation (auf dem Schwalbenstein 1776) und die Ausarbeitung des Dramas (ab Februar 1779) fällt Cornelias Tod (im Juni 1777 nach der Geburt des zweiten Kindes). In dieser Zeit spielt sich in Goethes Seelenleben, deutlich dokumentiert, eine „Übertragung“ ab.¹⁴ Der verlassene, in die Fremde verschlagene Bruder findet in gewisser Weise die verlorene Schwester wieder: in Charlotte von Stein. Goethe setzt die Weimarer Freundin, Erzieherin, Sänftigerin, Retterin in die Rolle der Schwester ein. In den Briefen an Charlotte von Stein, die mit ihren empfindsamen Zügen dem ‚iphigenischen‘ Stil sehr nahekommen, zeigen sich Spuren dieser „Übertragung“, vor allem in den Geschwister-Anspielungen der Anfangsphase.

¹² Vgl. *Dichtung und Wahrheit*, II,6 (MA 16,249ff.). – Hier findet sich auch, bezogen auf die Schwester, das Bild vom „Magneten, der von jeher stark auf mich wirkte“ (249).

¹³ Beispiele: „Ich verliere viel an ihr, sie versteht und trägt meine Grillen.“ (An Johann Christian Kestner, 15.9.1773) – „Ich freue mich in ihre [Cornelias und Schlossers] Freude ob ich gleich am meisten dabey verliere.“ (An Sophie von LaRoche, 12.10.1773) – „Meine Schwester Braut [...] ist jetzt im Packen ganz, und ich sehe einer fatalen Einsamkeit entgegen. Sie wissen was ich an meiner Schwester hatte [...]“ (An Johanna Fahlmer, 18.10.1773). – Zitate nach: *Der junge Goethe*, 5 Bände und 1 Registerband, hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Bd. 3. Vgl. zur traumatisierenden Wirkung von Cornelias Verlust auf den Bruder K.R. Eissler (Anm. 11), S. 135 ff.

¹⁴ Vgl. dazu K.R. Eissler (Anm. 11), S. 225 ff.

Zwei Tage nach dem Anamnesis-Gedicht (16.4.1776) findet sich in einem Brief die Abschiedsformel: „Adieu liebe Schwester weils denn so seyn soll.“ Der Kausalsatz kann sich nicht auf eine bevorstehende Trennung beziehen (denn es folgt unmittelbar, in Frageform, die Aussicht auf ein Wiedersehen „heut“) – er gilt vielmehr der Schwestern-Anrede und stellt sie als Befolgung eines von Frau von Stein ausgesprochenen Distanzgebotes hin. Offenbar hat sich Goethe zu einer regelverletzenden Intimität hinreißen lassen – „Wieland sagte mir gestern wodurch ich Sie beleidigt hätte“ – und sieht sich nun in die Schranken gewiesen: Charlotte will für ihn nur „Schwester“ sein und nicht „Frau“. Ganz anders, einigermaßen enigmatisch gewendet, eine frühere Wunschäußerung (24.2.1776): „O hätte meine Schwester einen Bruder irgend wie ich an dir eine Schwester habe.“ Hier ist die Figurenkonstellation der „Übertragung“ markiert: Wäre ich für Cornelia ein solcher Bruder, wie Du für mich eine Schwester bist. Die Erinnerung an die reale Schwester verklingt mit einem leisen Schuldgefühl, an Charlotte von Stein richtet sich ein emphatischer Schwesternappell. Goethe sucht und findet in der Weimarer Freundin die Schwester. Auf dieser psychologischen Schiene spielt sich sein Verhältnis zu Charlotte von Stein ein, wird die „Einzige“ umworben, doch auch sakralisierend in eine unzugängliche Höhe entrückt¹⁵ oder zur Repräsentantin von ‚Ganzheit‘ erhoben: „Sie hat meine Mutter, Schwester und Geliebten nach und nach geerbt, und es hat sich ein Band geflochten wie die Bande der Natur sind.“ (An Johann Caspar Lavater, 20.[?] 9.1780)¹⁶

In Verstimmungen kann Goethe bei Frau von Stein einen „schwesterlichen Sinn“ anmahnen (10.10.1780), und noch im höchsten Glücksaufschwung im Frühjahr 1781, als offenbar Charlotte erstmals offen Goethe ihre Liebe bekannt

¹⁵ Als „Engel von einem Weibe“ (an Auguste Gräfin zu Stolberg, 18.5.1776), als „Madonna die gen Himmel fährt“ (an Charlotte von Stein, 7.10.1776) und ähnlich. Für die Psychologie der Beziehung sind andere Äußerungen aufschlußreicher, z. B. Goethes „wunderliche Gedanken [...] ob ich Sie auch wirklich liebe oder ob mich Ihre Nähe nur wie die Gegenwart eines so reinen Glases freut, darin sichs so gut sich bespiegeln lässt“ (an Charlotte von Stein, 8.11.1777).

¹⁶ Zur inneren Struktur solcher Argumentation, wonach die enthusiastische Personalisierung eines Totalitätssymbols auf die Kontingenz-Erfahrung des ‚exkludierten‘ Individuums verweist, vgl. Karl Eibl, Die Entstehung der Poesie, Frankfurt/Main und Leipzig 1995, S. 129 ff. – In diesen Zusammenhang paßt auch Goethes Appell: „Lieben Sie mich es ist mir zur Nothdurft worden.“ (An Charlotte von Stein, 3.5.1780)

hat, dürfte die stillschweigende Verabredung des Seelenbundes, des asexuellen Geschwisterverhältnisses nicht durchbrochen worden sein. Dann mehren sich, wir können das nicht im einzelnen verfolgen, die Wiederholungen, die Monotonien, die unausgesprochen mitschwingenden Frustrationen in Goethes Liebesversicherungen für Frau von Stein. Die neue Schwester wird zur seelischen Stabilisierung nicht mehr gebraucht, das Band der Empfindsamkeit lockert sich und hinterläßt den Eindruck eines künstlichen Seelentheaters mit willkürlicher Besetzung der Hauptrolle, unverständlich bald für Goethe selbst, befremdlich für seine späteren Bewunderer. Der „Lebens-Klassiker“ (Karl Eibl) schien in der forcierten Beziehung zu Charlotte von Stein auf einen langwierigen, allzu spät korrigierten Irrweg geraten, für dessen ursprüngliche psychologische Kausalität der Blick gefehlt hat.

Die Entstehung der *Iphigenie auf Tauris* gehört noch in die Phase der Schwester-Fixiertheit von Goethes Leben und Dichten mit den beschriebenen Motiven der Traumatisierung und der Hoffnung auf Genesung. Wenn sich eine „Übertragung“ der Schwesternrolle ausmachen läßt, so läuft diese innerhalb der dramatischen Phantasie nicht auf eine plane Identifikation hinaus: Iphigenie ‚ist‘ verständlicherweise nicht Charlotte von Stein, sondern wird von ihrem Bild – wie die Prinzessin im *Tasso*, die Natalie im *Wilhelm Meister*, die Göttin der *Zueignung* – „tingiert“, wie Goethe der Freundin ihr Mitspiel beim „Falken“-Projekt erklärt hat (an Charlotte von Stein, 8.8. 1776).¹⁷ Wohl aber läßt sich feststellen, daß das Geschwisterthema das Zentrum des Dramas besetzt und bis in semantische Markierungen seine Prävalenz beweist. Ausschließlich zum Bruder erscheint Iphigenie in einer nicht bloß pragmatisch motivierten, sondern die eigene Innerlichkeit bewegenden Beziehung. In der Wiedererkennung der Geschwister erreicht das Drama, wir sahen es, seine ergreifendste Emotionalisierung. Man erkennt von hier aus rückläufig das wahre Motiv für Iphigenies Verweigerung gegenüber Thoas, dessen Werbung sie – zu Arkas – „die

¹⁷ Immer noch bemerkenswert zur Frage der poetischen Transposition der Charlotte-Erfahrung bis zur Makarie der *Wanderjahre* und – wie mir scheint – ausgezeichnet durch die Noblesse gegenüber der oft mit Häme bedachten, als ‚Fehlbesetzung‘ in Goethes Leben beurteilten Baronin Walter Hof, Wo sich der Weg im Kreise schließt. Goethe und Charlotte von Stein, Stuttgart 1957.

schrecklichste von allen“ Drohungen nennt (V. 174). Sie breitet die von Greueln erfüllte Familiengeschichte vor dem König aus, um ihm zu suggerieren, daß der hier waltende Fluch auch ihn über eine Verbindung mit ihr einholen müßte. Hinter diesem gleichsam rational abschreckenden Argument wie auch hinter ihrer mutmaßlichen Sprödigkeit¹⁸ – oder Frigidität – bleibt hier das wahre Motiv noch verborgen, das in den Anagnorisis-Szenen offen hervortritt: das Wissen, für den Bruder aufgespart bleiben zu müssen. Insoweit wiederholt sich die Konstellation der *Geschwister*, wird Thoas nicht anders ausplaziert als Fabrice, der im Einakter bewußt hölzern gezeichnete, da ins Innerste nicht zugelassene Werber von außen. Daraus folgt aber nicht, daß wir uns den weiteren Fortgang der Geschichte Iphigeniens und Orestes nach dem Modell der Geschwister vorzustellen hätten.

Es ist charakteristisch, wie Iphigenie von allen Motiventwicklungen abgeschirmt bleibt, die auf Brautstand oder Hochzeit hätten zulaufen können. Als sie von Pylades über die Begebenheiten in Troja unterrichtet wird und den Tod des Achilles erfährt, geht ihre Reaktion ins Allgemeine: „So seid ihr Götterbilder auch zu Staub!“ (V. 864) Der Sentenz ist auch mit größter Anstrengung kein persönlicher Unterton abzuhören, der einen Schmerz über den Verlust des einstigen Bräutigams zum Ausdruck brächte. In der *Iphigeneia in Aulis* des Euripides wurde Agamemnons Tochter unter dem Vorwand, daß sie mit Achilles vermählt werden sollte, ins griechische Heerlager gelockt (zur dann im letzten Augenblick abgewendeten Opferung). In Jean Racines *Iphigénie en Aulide* (1674) – einer Version, die Goethe gekannt haben dürfte – wird aus dem Vorwand eine wirkliche, breit entfaltete und die Spannung erhöhende Liebesgeschichte. Gewiß, Goethe bewegt sich in einem anderen Stoffkreis. Doch verdient Beachtung, daß ihm der einstige Bräutigam der Iphigenie, nicht gerade der Unrühmlichste unter den Griechenhelden, keine persönliche Reminiszenz seiner Iphigenie wert ist. Sie soll mit einem anderen Mann eben nichts zu tun haben. Daher setzt Goethe einige Akzente anders als Euripides. Bei diesem

¹⁸ Vgl. Goethes Assoziation der Iphigenie vor der St. Agatha von Raffael in Bologna (wenn Ort und Zuschreibung stimmen): „eine gesunde, sichre Jungfraulichkeit [...] ohne Reiz, doch ohne Kälte und Roheit.“ (Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein, 19.10.1786; MA 3.1, 135)

führt Iphigenie Klage, im Barbaren-Exil bei den Taurern (also auf der Halbinsel Krim) keinen Gatten finden und keine Kinder gebären zu können, also an einer weiblichen Normalexistenz gehindert zu sein.¹⁹ Goethe läßt seine Iphigenie ihr „Frauensicksal“ (V. 116) so beklagen, daß der Gedanke an einen Gatten und sein Herrschaftsprivileg nur hypothetisch und abwehrend erscheint (V. 24 ff.) und die Überlegung, als kinderlose Frau eine weibliche Lebensbestimmung zu verfehlen, überhaupt nicht – vielmehr dominiert die wehmütige Erinnerung an Heimat und Familie (V. 15 ff.), die am Ende des Anfangsmonologs zur Hoffnung auf Rückkehr führt (V. 51 ff.). Auch der Gedanke an „Mitgeborne“ (V. 21), also Geschwister, ist von Anfang an im Spiel. Über diese psychologische Schiene wird die Wiederbegegnung mit dem Bruder vorbereitet, dem einzigen Mann, den es für diese Iphigenie geben kann:

[...] den staunt‘ ich an
Und immer wieder an, und konnte mir
Das Glück nicht eigen machen, ließ ihn nicht
Aus meinen Armen los [...] (V. 1390 ff.)

Das Drama wird zum Imaginationsraum, in dem der Bruder-Dichter der Schwester, deren Wiederkehr ihm Heilung und Segen bringt, seinen Dank abstattet. Er dankt ihr dadurch, daß er sie rühmt und in Szenen singulärer Bewährung hervortreten läßt: gegen unerwünschte Werber, gegen tyrannische Götter²⁰ und den von ihnen verhängten, von Iphigenie (V. 330 ff.) als Determination bezeichneten Schuldzusammenhang, für den Versuch, die Götter auf eine moralische Präfiguration zu verpflichten: „Rettet mich / Und rettet euer Bild in meiner Seele!“ (V. 1716f.)²¹ Im Zweifel an den Göttern, dem wohl erregendsten, auf den zeitgenössischen theologischen Diskurs anspielenden Problemfeld

¹⁹ Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden. Nach der Übersetzung von J.J. Donner bearbeitet von Richard Kannicht, Stuttgart 1958, Bd. II, S. 138 (V. 20) – Dort auch (V. 25ff.) der Ausdruck des Abscheus vor den ihr bei den Taurern abverlangten – und nicht abgeschafften – Menschenopfern, der wie manches andere, auch das distanzierte Verhältnis zu Diana (immerhin ihrer Retterin), auf die Goethesche Iphigenie vorausweist.

²⁰ Diese Protestgebärde hat Goethe in eigener Sache auf der Berlin-Reise 1778 vorformuliert: „Ich bete die Götter an und fühle mir doch Muth genug ihnen ewigen Hass zu schwören, wenn sie sich gegen uns betragen wollen wie ihr bild die Menschen.“ (An Charlotte von Stein, 19.5.1778)

²¹ Vgl. die Argumentation in Goethes – wohl 1783 entstandener – Ode *Das Göttliche*, bes. V. 49ff. (MA 2.1, 90f.).

des Dramas, gerät Iphigenie, die Priesterin der Diana, in die gefährliche und sie selbst erschreckende Nähe einer titanisch-prometheischen Rebellion. Die Zwangsanamnese des Parzenliedes, man hat darauf hingewiesen, erhält ihr vom freien Willen bestimmtes politisches Pendant in der Absage an den Absolutismus (V. 1810 ff.). Dabei stößt sich Iphigenie von den männlichen Handlungsmustern von „Gewalt“ und „List“ (V. 2142), von den zweifelhaften politischen ‚Tugenden‘ der prudentia (V. 1398) und der dissimulatio (V. 1405 ff.) ebenso ab wie vom Amazonentum, das sie als bloße Imitation des maskulinen Heroismus durchschaut (V. 1910ff.). Die einzige „Gewalt“, die sie innerlich anerkennt, erfährt sie in der Anziehung durch den Bruder, der sie als „Heilige“ preist (V. 2119) und „die Wahrheit dieser hohen Seele“ rühmt (V. 2143). Diese Panegyrik kommt aus der Stiltradition von Empfindsamkeit und Enthusiasmus – sie wird hier exklusiv einer Frau im verklärenden Licht der Geschwisterliebe vorbehalten. Die Gestaltungskunst des Dramatikers verschafft dem Schwesternlob sein strukturelles Korrelat: Das weibliche Recht „zur unerhörten Tat“ (V. 1892) durchbricht das männliche Handlungsprivileg, dessen Auswirkungen die Tantaliden-Geschichte vor Augen geführt hat.²² Iphigenie siegt nicht mit „Gewalt“ oder „List“, sondern mit dem Wagnis der „Wahrheit“ (V. 1919), mit der Methode des aufrichtigen „Wortes“ (V. 1863), dessen problemlösende Kraft sich wunderbar bewährt. Folgerichtig daher, daß sie – und nicht Orest (wie bei Sophokles) – ausersehen ist für die „Entsöhnung“ des väterlichen Hauses in Mykene.

Die überragende Präsenz der Iphigenie als Schwester zeigt sich auch daran, daß ein für die Dramaturgie zentraler Vorgang nicht genauer aufgezeigt wird: ihr Anteil an der Heilung des Orest. „Von dir berührt / War ich geheilt“ (V. 2119f.): so faßt Orest am Schluß den Vorgang im Rückblick. In der ersten Prosafassung war die Kausalität noch deutlicher herausgestellt und zugleich unbestimmt auf den Götterwillen bezogen worden: „Durch deine Berührung sollt‘ ich wunderbar geheilt sein.“ (MA 2.1, 290) Wenn man Orests Dankeswort im

²² Auch hier findet sich, bezogen auf Atreus und seine gräßliche Kinder-Kannibalismus-Rache an Thyest, die Wendung von der „unerhörten Tat“ (V. 377). In der Rekapitulation ihrer Familiengeschichte sieht Iphigenie „viel unseliges Geschick der Männer“ (V. 393) akkumuliert – auch dagegen setzt sie aus eigener weiblicher Kraft ihre Alternative.

dritten Akt zu überprüfen sucht, ergeben sich bekanntlich Schwierigkeiten, aus denen mancher Interpret²³ die Folgerung zieht, daß Iphigenie an Orests Genesung völlig unbeteiligt ist, so daß dessen große Schlußrede als „Zweckrhetorik“ zu qualifizieren sei. In der Tat läßt sich bei aller Modell- oder Analogiesuche (innerdramatische Katharsis, pietistischer „Durchbruch“ oder – nach der Denkgfigur von *Dichtung und Wahrheit* [MA 16, 556] – die „selbstquälerische Büßung einer innern Absolution“) nicht näher besehen, wie Orest geheilt wird (so daß er nach seiner Hadesvision dem Leben wiedergegeben ist) und was Iphigenie zur Vertreibung der gewissensmarternden Furien beiträgt. Dennoch ist evident, daß Goethe mit der Zuschreibung der Heilung an Iphigenie einen bedeutsamen Akzent setzt, und zwar gegen die antike Tradition.²⁴ Bei der ‚Berührung‘ muß nicht an eine magisch-priesterliche Handlung oder an eine Absonderlichkeit²⁵ gedacht werden – sie kann auch im Medium des „Wortes“, im Gespräch stattgefunden haben, wie sich auch in anderen Fällen bei Goethe beobachten läßt.²⁶ Der „reinen Schwester Segenswort“ (V. 1166) ist kein leeres Gaukelspiel: Die ‚heilende Berührung‘ ist für jenes quasi psychotherapeutische Gespräch zu substituieren, in dem Iphigenie den Muttermörder dazu bringt, seine Schuldfixierung im Aussprechen ‚durchzuarbeiten‘. Als Vorgang kann ihre Mitwirkung undeutlich bleiben, weil auf der steuernden psychologischen Ebene die Wiederkehr der Schwester schon die Heilung ist. Ihre bloße Präsenz genügt, um die Furien zu verscheuchen.²⁷

²³ Wie W. Rasch (Anm. 2), S. 9ff., 123 ff., 184.

²⁴ In der *Oresteia* des Aischylos wird dem Muttermörder, die peinigenden Erinnyen vor Augen, die Verheißung zuteil: „Es gibt Entsühnung! Wenn dich Loxias [Apollo] berührt,/ So wird er huldreich dieser Qualen dich befreien!“ (Die Grabesspenderinnen [Choephoroi], V. 1059f.) – Zitiert nach: Aischylos, Die Tragödien und Fragmente, übertragen von Johann Gustav Droysen, hg. von Walter Nestle, Stuttgart 1962, S. 299.

²⁵ K.R. Eissler fährt dazu das übliche psychoanalytische Geschütz auf: „Iphigenies Berührung ist ein Überbleibsel oder die symbolische Darstellung der Kastration.“ (S. 377)

²⁶ Vgl. Goethes Schilderung der Wiederbegegnung mit Friederike Brion in Sesenheim: „Nachsagen muss ich ihr dass sie auch nicht durch die leiseste Berührung irgend ein altes Gefühl in meiner Seele zu wecken unternahm.“ (An Charlotte von Stein, 28.9.1779)

²⁷ Bei dieser Gelegenheit: Goethe hat, in dem bekannten Bild von Georg Melchior Kraus festgehalten, nicht nur den Orest in der Uraufführung gespielt, sondern die Figur auch einmal ausdrücklich identifikatorisch aufgerufen. So orakelt er in Frankfurt: „Vielleicht peitscht mich bald die unsichtbare Geißel der Eumeniden wieder [nach der Schweiz-Reise] aus meinem Vaterland [...]“ (an Anna Luise Karsch, 17.8.1775; Der junge Goethe [Anm. 13], Bd. 5).

Die psychologische Steuerung des Ganzen sehen wir auch an einer pragmatischen Unstimmigkeit, die im Umgang mit dem Orakel entsteht. Die Befreiung des Orest von der Erinnyen-Drangsal ist nach Apollos Spruch – und Pylades‘ Bericht (V. 610ff., 722 ff.) – an die Bedingung geknüpft, die „Schwester“ nach Delphi zu bringen. Im Lauf des Dramas wird die Auslegung von der Sphäre der Götter – dem Kultbild der Diana, der Schwester Apollos – durch den Deutungskünstler Orest auf die eigene Schwester, Iphigenie, gelenkt: „Wir legten’s von Apollens Schwester aus, / Und er gedachte *dich!*“ (V. 2116f.) Vieles wäre zu sagen davon, was an dieser Differenz der Deutungen abzulesen ist, zum einen, daß sich die literarische Moderne manche Freiheit in der Ermittlung des Götterwillens gestattet,²⁸ zum anderen, daß Iphigenie zu Recht als Inbild der Göttin hervortreten kann. Doch das pragmatische Problem bleibt bestehen, daß Orest schon geheilt ist, *bevor* das Orakel so oder so befolgt wird. Iphigenies reine Präsenz als Schwester hat das Orakel als verbindliches Götterwort aufgehoben, zum blinden Motiv entwertet – daher ist seine abschließende Umdeutung nur die konsequente Bestätigung einer inneren Tatsache. Wieder zeigt sich deutlich, wo eigentlich die Linien entspringen, die in das antikisierende Drama hineingezogen sind. Natürlich war Schiller, der 1802 Goethes Schauspiel für eine Wiederaufführung einzurichten versuchte, nach den dramaturgischen Üblichkeiten völlig im Recht, als er eine Kürzung der „Orestischen Szenen“ vorschlug und weiter zu bedenken gab, ob es nicht angezeigt sei, „sich des Thoas und seiner Taurier, die sich zwei ganze Akte durch nicht rühren, etwas früher zu erinnern“ (an Goethe, 22.1.1802; MA 8.1, 878). Doch in der Anfangsphase der Entstehung ging es dem Dichter nicht um eine korrekte Dramaturgie – da konnte der Blick gar nicht ausgiebig genug auf den Leiden

²⁸ Racines *Iphigénie en Aulide* endet mit einer überraschenden, nämlich pragmatisch unmotivierten und in einer im deus-ex-machina-Stil verkündeten Neuauslegung des Orakels durch den Priester Kalchas, so daß durch die Unterschiebung einer zweiten Iphigenie die Opferung der ‚wahren‘ abgewendet werden kann. Goethe probiert in den ersten Weimarer Jahren mancherlei aus mit den Orakeln: ernsthaft mit dem Austritt in den Harz, dem Versuch, im Aufstieg auf den Brocken ein Götterzeichen zu provozieren (an Charlotte von Stein, 10./11.12.1777), literarisch-vergnügend mit den parodistischen Orakelspielereien im *Triumph der Empfindsamkeit* (MA 2.1,168f.,200 ff.). In späteren Überlegungen – im Aufsatz *Shakespear und kein Ende!* (1815) – konzidiert Goethe, daß für das neuere Drama aus dem Verlust an mythischer Schicksalsverbindlichkeit auch ein Verlust an zwingender Kraft resultiert: „Durch das Sollen wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein.“ (MA 11.2, 179) Die *Iphigenie* ist keine Tragödie, doch entschieden ein Schauspiel des „Wollens“ in dem später problematisierten Sinne.

des Orest und der heilenden Wiederkehr der Schwester verweilen, während die Gegenhandlung auf sich beruhen mochte.

In einer bestimmten psychischen Konstellation von ganz bestimmten Bedürfnissen aufgerufen, muß die Schwestern-Silhouette der *Iphigenie* für den fremden Blick Plausibilitäts- und Konsistenzprobleme aufwerfen, weil sich ihre intimste persönliche Wahrheit nicht ohne weiteres – also nicht ohne den Lebenskontext wie beim Anamnesis-Gedicht – kommunizieren läßt. Goethe selbst ist der beste Zeuge für eine distanzierte Haltung gegenüber dem Stück, die dann entsteht, wenn man nicht in die ursprüngliche Aura seiner Gültigkeit hineinfließt. Als er im November 1792 bei Fritz Jacobi in Pempelfort das Schauspiel vorlesen soll, bemerkt er – laut *Campagne in Frankreich 1792* –, daß er sich „dem zarten Sinne [...] entfremdet“ fühlt (MA 14, 465). Noch deutlicher gerät die Distanzmarkierung während der Vorbereitung der schon erwähnten Weimarer Wiederaufführung. Die Übersendung „des gräcisierenden Schauspiels“ an Schiller versieht er am 19. Januar 1802 mit dem zur Berühmtheit gelangten Kommentar: „Ich habe hie und da hineingesehen, es ist ganz verteufelt human.“ (MA 8.1, 874) Das heißt doch wohl (im Gegensatz zu der bemühten Auslegung, Goethe argumentiere hier im Spiel mit dem Standpunkt des Gegners theologiekritisch²⁹): Es entschwebt in eine irrealen, nicht theatergerechte Wunschwelt der Humanität – und diese Tendenz markiert der Dichter, der sich längst auf seinen „gewissen realistischen Tic“ (an Schiller, 9.7.1797; MA 8.1,208) versteht und verläßt, in drastischer Selbstkritik. Als schließlich die Aufführung unmittelbar bevorsteht, erwartet Goethe von ihr „die unmittelbare Gegenwart eines, für mich, mehr als vergangenen Zustandes“ (an Schiller, 11.5.1802; MA 8.1, 901). Was vergangen ist, läßt sich durch Erinnerung wieder erreichen. Was „mehr“ als vergangen ist, das muß wohl versunken sein. Das Seelenspiel um den leidenden Bruder und die heilende Schwester war dem

²⁹ So W. Rasch (Anm. 2), S. 21f. – Zur Diskussion des Passus vgl. auch Arthur Henkel, Die „verteufelt humane“ Iphigenie, in: *Euphorion* 59 (1965), S. 1-17; Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, in: T.W.A., *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt/Main 1974, S. 7-33, hier: S. 22f f.; Dieter Borchmeyer, Rezension von W. Rasch (Anm. 2), in: *Poetica* 12 (1980), S. 126-140, hier S. 131f.

Dichter, aus der intimen Fixierung auf die Schwester längst herausgetreten, unverständlich geworden.

Wie abständig Goethe später, jenseits des persönlichen Attachements, das Geschwisterthema behandeln kann, zeigt beispielsweise die Art, wie er die Inzestgeschichte Augustins, des Harfners, und Speratas im *Wilhelm Meister* (1796) vorführt und damit zugleich die Herkunft Mignons aufklärt. Auch hier werden empfindsam-emphatische Töne angeschlagen, vor allem in Augustins Vergleich der Geschwisterliebe mit der „Lilie“, die „Gatte und Gattin auf Einem Stengel“ vereint und die „geschwisterliche Vereinigung“ als „fruchtbar“, daher naturgewollt, und zugleich unschuldig rechtfertigt (MA 5,584). Doch die Erzählkonfiguration läßt Gegenstimmen hörbar werden, die das Sonderbare, ja Pathologische dieser Geschwisterliebe – und damit auch Mignons – genau bezeichnen. Wilhelm muß auf seinem Weg zum Lebensglück diese poetisch faszinierende, doch morbide Sphäre hinter sich lassen, bekanntlich zum Verdruß der Romantiker.

In dem Trauerspiel *Die natürliche Tochter* (1804) kann man die Wiederkehr des weiblichen Typus der Iphigenie gewärtigen, allerdings nun in Verbindung mit dem Iphigenie verhaßten Amazonentum.³⁰ Die Reminiszenzen an das frühere Drama folgen einer Logik der realistischen Kontrastierung. Auch hier gibt es – im Hintergrund – einen Bruder, doch der ist Eugenie nicht liebend verbunden, sondern bekämpft sie als Konkurrentin, die „ihm das Erbteil schmälert“. Eugenie wird unter der Vorspiegelung ihres Todes ins Exil getrieben, und sie weiß, daß der „Schlag“ gegen sie aus dem „eigenen Hause“ geführt worden ist, daß niemand anders als der „Bruder“ ihr „dies Verderben“ ausgesonnen hat. Auf der anderen Seite macht sie ein asexuelles Geschwisterverhältnis zur Bedingung, unter der sie mit dem bürgerlichen Gerichtsrat die Ehe eingehen will: eine Mesalliance, gegen die sich die Aristokratin sträubt und die sie doch einzig vor dem drohenden Exil schützen kann. Das Geschwisterliche steht hier nicht mehr, wie einst in der *Iphigenie* (V. 1094), im Zeichen der „Erfüllung“,

³⁰ MA 6.1, 241-326 (V. 125 ff.). – Die weiteren Belege: V. 766 ff.; 2434 ff., 2887 ff., 1747f., 2430.

also der Gunst und Gnade, sondern der „Entsagung“. Als Eugenie ist Iphigenie in die geschichtliche Wirklichkeit – die Vorphase der Französischen Revolution – geraten, und da ist weit und breit kein liebender Bruder, mit dem sich Traumnetze spinnen ließen. Das schwere Wort „Gewalt“ wird aus dem Kontext der Geschwisterliebe gelöst und der pathetischen Erfahrung einer undurchschaubaren Kausalität von Politik und Schicksal zugewiesen. „Gewalt und List“, einst als männliche Handlungsmuster diskreditiert, dominieren ungehemmt, Chaos und Zerstörung im Gefolge. Die neue Iphigenie kann nicht mehr wie die frühere auf eine „Kraft in ihrer Seele Tiefen“ (V. 1885) hoffen, mit der sich alles ihrem Wunsch gemäß wenden ließe. Überstehn ist alles.

Goethes Verhältnis zu *Iphigenie auf Tauris*, die Nähe oder Ferne zum Stück oder der ihm zu entnehmenden Humanitätsbotschaft, das ist keine Frage der ethischen Konsequenz.³¹ Es geht vielmehr darum, ob seine Nachempfindung in die „Hauptempfindung“³² des Stücks einschwingen kann oder ob seine voluntaristischen Züge unter dem Realitätsprinzip zum Problem werden. 40 Jahre nach Abschluß des Stücks schreibt Goethe die berühmt gewordenen, jedenfalls permanent zitierten Widmungsverse für den Schauspieler Georg Wilhelm Krüger (am 31.3.1827): „Alle menschliche Gebrechen / Sühnet reine Menschlichkeit.“ (MA 18.1, 11) Doch holen diese Worte die „Hauptempfindung“ herauf – oder verschleiern sie sie nicht vielmehr, mit irritierenden Folgen für die Interpretationsgeschichte, hinter einer sentenziösen Allgemeinheit? Im Theater war Goethe jedenfalls nicht, um Krüger als Orest zu sehen. Und zu seiner lyrischen Feier der sühnenden Kraft „reiner Menschlichkeit“ gibt es eine schroffe Kontradiktion, aufzufinden im Tagebuch (unter dem 13.5.1780): „Die Menschlichen Gebrechen sind rechte Bandwürmer, man reist wohl einmal ein Stück los und der Stock bleibt immer sizzen.“ Für solche nüchternen Wahrheiten, die erkenn-

³¹ Im Gegensatz zur Meinung von T.J. Reed (Anm. 5): „Fortan [seit 1779] schwankt bei Goethe bis an sein Lebensende der Mut, sich zum Ethos der *Iphigenie* zu bekennen.“ (S. 226)

³² Den Begriff setzt Herder ein, um gegen die klassizistische Einheitenlehre die fühlbare organisatorische Einheit der szenisch und stilistisch zersplittert wirkenden Shakespeare-Stücke zu fassen (Johann Gottfried Herder, Shakespear [1773], in: J.G.H., Werke in zehn Bänden, hg. von Günter Arnold u.a., Frankfurt/Main 1985-98, Bd. 2, S. 514). Vgl. auch Goethe z. B. 1773 im Aufsatz *Von deutscher Baukunst* (MA 1.2, 418f.,421).

bar zum Problemhorizont der *Iphigenie* gehören, interessieren sich Interpreten nicht.

Zwei Tage nach der Uraufführung hält Goethe im Tagebuch (unter dem 8.4.1779) einen „Nachklang des Stücks“ fest, doch auch eine kritische Reflexion auf seine Wirkungsmöglichkeit: „Man thut unrecht an dem Empfindens und Erkennens Vermögen der Menschen zu zweifeln, da kan man ihnen viel zu trauen, nur auf ihre Handlungen muss man nicht hoffen.“ Man *darf* dies nicht, heißt das, es wäre irreales Wunschträumen. Die Bemerkung reicht tiefer in die Fragwürdigkeit der *Iphigenie*, als ihre beiläufige Mitteilungsform zunächst vermuten läßt. Denn die Divergenz von Empfinden/Erkennen und Handeln zeigt sich auch als innerdramatisches Problem, und zwar bei Thoas. Anders als bei Euripides, der sich eine Lust daraus macht, den Skythenkönig als Tölpel vorzuführen, erscheint Thoas in Goethes Stück mit Zügen von Noblesse und Scharfsinn. Die Wiedereinführung der Menschenopfer, in durchsichtiger Rhetorik mit dem Willen seines „Volkes“ begründet (V. 515 ff.), zeigt den Politiker, der seiner Werbung um Iphigenie Nachdruck geben will. Auf der anderen Seite hat der Skythe Thoas, als Iphigenie an seine Menschlichkeit appelliert, ein Recht, die Unmenschlichkeit des Griechen Atreus mit durchaus kultivierter Ironie zu umspielen (V. 1935 ff.). In seiner Bereitschaft zum Verzicht wird der barbarische König zum eigentlich Leidtragenden des Dramas, erweist er sich – mit Martin Walsers klassikkritischer Sottise – als „Weimaraner“, der sich einem stillschweigend vorausgesetzten Konsens unterwirft. Seine Nobilitierung ist die Kehrseite einer Stigmatisierung zum Fremdling, der die Geschwisterphantasien stört. Daß diese über einen König obsiegen und dessen Verzichtsbereitschaft eine untragische Problemlösung ermöglicht, macht das Irreale des Stücks aus, ob man nun das Barbarisch-Skythische oder den Fürstenabsolutismus des 18. Jahrhunderts zum Maßstab macht. In Weimar, um es an diesem Beispiel zu illustrieren, war Serenissimus keineswegs bereit, seinen standesgemäßen Anspruch auf die Erste Schauspielerin (Corona Schröter) freiwillig aufzugeben. Insofern erweist sich die angeführte Tagebuch-Reflexion als implizite Selbstkritik des Autors: Selbst wenn der Mächtige dazu gebracht werden könnte, Empfindungen zuzulassen, die für ihn Willensverneinung be-

deuten, heißt das noch lange nicht, daß er auch zur Konsequenz des Handelns bereit wäre.

Es ist denkbar, daß Goethe zu dieser Konstellation mit dem von vornherein einverständigten Herrscher einen Gegenentwurf ausprobieren wollte, und zwar im Elpenor, dem mit zwei ausgeführten Akten liegengebliebenen Fragment aus den Jahren 1781 und 1783. Die Konzeption, soweit erschließbar, sieht in Lykus einen machtpolitisch rücksichtslosen König vor, nicht zufällig nach dem griechischen Wort für ‚Wolf‘ benannt. Der Gewaltherrscher tritt in den ausgeführten Partien noch nicht als Person auf, wirft aber seinen wahrhaft „schwarzen“ Schatten, vor allem in einen Monolog seines Vertrauten Polymetis.³³ Untaten vom Schlage der Tantaliden-Greuel zeichnen sich ab, die im Stück nach und nach hätten aufgedeckt werden sollen. Lykus sollte wohl als Brudermörder und Kindesräuber entlarvt werden – jedenfalls als der Machtpolitiker, der nicht davor zurückschreckt, seinen Willen durchzusetzen. Dagegen sollte Elpenor, wie schon der Name vermuten läßt, als Hoffnungsträger gesetzt werden: ein schwieriges Unterfangen angesichts der angerührten politischen Problematik, zumal unter der Einschränkung eines höfischen Festspiels. Hätte Goethe dieses groß angelegte Stück ausführen können,³⁴ dann wäre Lykus wohl ein Gegen-
Thoas geworden und überhaupt im Gegenüber der beiden antikisch stilisierten Großdramen eine Polarität entstanden, in der sich – wie solche Beispiele bei Goethe lehren – das Partikulare der *Iphigenie auf Tauris* deutlicher hätte ausprägen können.

Der vorangegangene Versuch versteht sich als Plädoyer, die besonderen psychologischen Umstände, die sich für ihren Autor in der Anfangsphase der Ent-

³³ MA 2.1, 357-379, hier: 373f. – Vgl. auch – allerdings mit anderer, auf die Homologie der Könige gerichteter Stoßrichtung – die Bezugnahme von W. Rasch (Anm. 2), S. 156f. Das Stück war als Festspiel für die 1781 erhoffte, 1783 eingetretene Geburt des Erbprinzen (Carl Friedrich) geplant.

³⁴ Es ist ihm sichtlich fremd geworden, als er Schiller Jahre später das Manuskript sendet (vgl. Goethe an Schiller, 24. und 28.6.1798; MA 8.1, 583f.,585f.). Vollendet hat das Fragment Woldemar Freiherr von Biedermann (Leipzig 1900) – was er gerade um seiner Goethe-Beflissenheit willen besser unterlassen hätte. Die von Biedermann mit Nachdruck vertretene Orientierung Goethes an einer chinesischen Quelle ist denkbar, doch wird diese quellenphilologische Möglichkeit von manchem Kommentator und mancher Forschungsbemühung

stehungsgeschichte ermitteln lassen, in die Interpretation der *Iphigenie* einzuführen. Dann zeigt sich diese Dichtung, ohne an Größe zu verlieren, eher als Sonderfall, wenn man die Goethesche Norm mit der Hinwendung zum ‚Gegenständlichen‘ (MA 12, 306) umschreiben kann: als ein imaginäres Seelenspiel,³⁵ das aus der individuellen Innerlichkeit nicht entlassen wird. Dramaturgische Laxheiten und semantische Besonderheiten der *Iphigenie* sind nur aufzuschlüsseln, wenn man das treibende psychologische Motiv sieht, das im Text deutlich und im biographischen Kontext überdeutlich hervortritt. Wir haben es im Innersten mit einem (selbst-)therapeutischen Geschwisterspiel zu tun, das eine Heilungs- und Rettungsphantasie ausführt, die dem Dichter in einer bestimmten Phase seines Lebens notwendig gewesen ist.

deutlich überbelichtet. Was zu entstehen begann (und nicht vollendet worden ist), entspricht dem antikisierenden Stil der *Iphigenie* in der frühesten Prosafassung.

³⁵ Das Gespräch mit Eckermann (1.4.1827) anlässlich des Krüger-Gastspiels in Weimar enthält bei aller Distanzierung von „diesen Gespenstern“ [!] und sozusagen im Schatten des klassizistischen Postulats, es müßten „kraftvolle Griechen und Helden“ auf der Bühne sichtbar werden, auch eine Andeutung „von dem Leben, das in mir bei der Erfindung rege war“ (MA 19, 549f.). In zeitlicher Nähe (28.3.1827) findet man, anlässlich eines Buches über die antike Tragödie (Hinrichs), ein Gespräch über das Geschwisterthema, das Goethes Sinn für sein früheres ‚Innenleben‘ geschärft haben könnte (MA 19, 542).