

Goethes Heldin Iphigenie: Zu einer Morphologie des Fremden

Gabriella Catalano

1.

Als in den 1930er Jahren der Winckelmann-Kenner Walther Rehm von einem „iphigenischen Griechentum“ sprach,¹ war Goethes Drama längst zum klassischen Paradigma der modernen Begegnung der deutschen Literatur mit der Antike geworden, so dass der Name der Heldin als selbstverständliches Aktualisierungsattribut der Antike gelten konnte. Gleichzeitig zeigt die Aussage Rehms, dass die modellbildende Geltung von Goethes Adaption des Iphigenie-Stoffes einen Diskurs des Klassischen initiiert hat, der mit dem Ideal eines Heldentums und der damit verbundenen subjektbildenden Funktion zusammenhängt. Beide – davon wird die Rede sein – entstehen nicht zuletzt aus dem spannungsvollen Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden.² Die Frage der Identität – sowohl der Protagonistin als auch der Griechenwelt – erwächst in Goethes Schauspiel aus einer Polarität, die Außen- und Innenwelt involviert. Angenommen, die Dynamik zwischen Autonomie und Heteronomie würde die Subjektbildung im 18. Jahrhundert charakterisieren, so ließe sich das exemplarisch an Goethes dramatischem Versuch beobachten, der die Welt der Antike auf der Bühne vergegenwärtigt.³ Mit der Verabschiedung des antiquarischen Modells geht die Inszenierung der Antike als Suche nach einer Balance zwischen dem modernen Subjekt und der mythischen Welt einher. Dabei werden die innewohnenden Ambivalenzen nicht eliminiert (was gegen eine unproblematische modellbildende Funktion spricht), sondern fruchtbar gemacht. Bezeichnend ist, dass das klassische Werk *par excellence* den Begriff des Fremden durchschaut und vielfältig versteht. Es ist daher kein Zufall, wenn das griechische Drama Goethes nicht im attischen Griechenland, sondern im Land der Taurer spielt. Schon Adorno hat hervorgehoben, dass „die pragmatische

¹ Walther Rehm: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. Leipzig 1936, 132.

² Auf die „Akzentuierung der Fremdenthematik“ in Goethes Schauspiel in Bezug auf die Stofftradition geht Aloys Wierlacher ein: Aloys Wierlacher: Ent-fremdete Fremde. Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama des Völkerrechts. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 102, 1983, 161–180. Das Problem der „Selbstbegründung moralischen Handelns in einer alten Geschichte“ wird von Klaus Weimar analysiert: Klaus Weimar: „Ihr Götter!“. In: Wilfried Barner [et al.] (Hg.): *Unser commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik* (Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft; 42). Stuttgart 1984, 303–327, hier 313.

³ Vgl. Helmut Pfotenhauer: Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit: Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Moritz, Goethe, Jean Paul). In: Elena Agazzi und Éva Kocziszky (Hg.): *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsmuster*. Göttingen 2005, 121–131.

Voraussetzung der *Iphigenie* [...] Barbarei“ sei.⁴ Eine solche Prämisse macht den Schauplatz zum Anhaltspunkt einer Morphologie des Fremden, die dessen Typisierung als Variation versteht. Wenn sich Orest am Ende des Dramas „den Fremden für die Fremden“ nennt,⁵ deutet er auf die Perspektivierung des Fremdseins hin. Damit relativiert er den mannigfaltig auftauchenden Alteritätsbegriff: Das Fremde wird nicht ein für alle Mal bestimmt, vielmehr bildet es einzelne Konstellationen. Anders gesagt, verlangt das Fremde den Gestus der Interpretation, das heißt der Aufgabe einer ästhetischen Formulierung, die den modernen Mythos des Klassischen arrangiert.

In der scheinbaren Linearität des dramatischen Aufbaus entspricht die Morphologie des Fremden der Konstruktion von archetypischen Figuren, deren Gegen- und Miteinanderspielen Iphigenies Heldentum umringt. Repräsentiert die aufklärende Liste der *dramatis personae* die Projektionsfläche einer elementaren Ordnungsstruktur, die auf der Gegenüberstellung von Einheimischen und Fremden basiert, so bleibt das Schauspiel der abstrakten Übersichtlichkeit des Plans dennoch nicht treu. In Goethes Interpretation beruht der antike Stoff auf einer beziehungsreichen Konfrontation zwischen Einheimischen und Fremden, welche die vorgestellte Ordnung bezweifelt. Auch der Raum der Handlung, der das Rollenspiel auf einen gemeinsamen Nenner bringt, ist weit davon entfernt, lediglich die Raumeinheit des *Iphigenie auf Tauris* betitelten Dramas zu bezeichnen. Vom Titel her definiert, spricht sie die fiktionale Textdimension an: nicht die der geografischen Wahrheit entsprechende Halbinsel wird als Handlungsort fixiert, der Raum wird eigentlich als eine Insel evoziert (die Präposition ‚auf‘ ist Indiz dafür), welche Trennung, Isolation und Distanz bedeutet. Somit wird das Fremde fikional konkret markiert, und die Ferne als Voraussetzung des Anderen und einer anderen Existenz suggeriert, die dem Experiment des Klassischen entgegenkommt. Isoliert, beinahe statuarisch könnten in der Abgeschlossenheit der Bühne die Dramenfiguren wirken, wenn nichtsdestoweniger ihre dramatische Präsenz durch die Mobilität des Sprachflusses gekennzeichnet wäre, der die nicht festlegbare emotionale Welt zum Ausdruck bringt und über dies hinaus die Ambivalenz der Sprache in den Vordergrund stellt. Nebenbei sei auch bemerkt, dass die Regieanweisungen, die sowohl in der Prosa- als auch in der Versfassung minimal angelegt sind, erst vermittelt der Sprache Landschaft, Umgebung und affektorientierte Hinweise vermitteln. Auf das Ufer als topografische Grenzfiguration der Ferne von einem verlorenen Ursprungsort bezieht sich Iphigenie selbst am Anfang des Schauspiels, wobei die Schwelle der Bühne die innere Unruhe der Protagonistin metatheatralisch signalisiert.

⁴ Theodor Wiesengrund Adorno: Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*. In: Theodor Wiesengrund Adorno: *Noten zur Literatur IV*. Frankfurt am Main 1974, 12.

⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Iphigenie auf Tauris*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Abt. I, Bd. 5: *Klassische Dramen*, hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main 1988, 616, V. 2051. Von nun an werden Goethes Werken aus dieser Ausgabe (FA) mit Hinweise auf Abteil und Bände zitiert. Nachweise aus dem Drama erfolgen im Folgenden mit Versangabe unmittelbar im Text.

Aus dem Ufer als dem Ort des Heimatverlusts und des inneren Exils ergibt sich die melancholisch gefärbte Seelenlage Iphigenies, sich selbst fremd zu sein, die im Archetext des Euripides keinen Platz fand. Die Funktion des Eingangsmonologs bei Euripides, das Stück formal und inhaltlich zu präsentieren (in der griechischen *Iphigenie* galt der Monolog auch als Prolog, wie es sonst nur bei *Elektra* der Fall war), hat Goethe übernommen und variiert. Im Eingangsmonolog der Euripideischen *Iphigenie* steht die individuelle Geschichte unter der Obhut der Genealogie. An dieser Stelle erzählt Iphigenie ihre Existenz, indem sie von Pelops ausgehend die Historie der Tantaliden beziehungsweise deren Mythos resümiert. Der Bruch der Kontinuität wird lediglich als Drohung dargestellt, wie die Zerstörung des väterlichen Hauses in der Traumerzählung der Heldin zeigt. An die Stelle der Genealogie, das heißt der zeitlichen Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit, tritt in Goethes *Iphigenie* das Fremdsein als entscheidende Konnotation der seelischen Verfassung der Heldin. Zur Ferne und zur Fremde verurteilt, kann sie dem nicht entgehen, wie der Bote Arkas gleich bestätigt: Iphigenies rhetorische Frage: „Kann uns zum Vaterland' die Fremde werden?“ (V. 76) findet in der chiastischen Antwort des Arkas „Und dir ist fremd das Vaterland geworden“ (V. 77) eine aufklärende Behauptung. Die sprachliche Symmetrie deutet auf eine gedankliche Asymmetrie, die das Eigene und das Fremde als Gegensätze präsentiert.

Von Anfang an wird deutlich, dass Iphigenies Alleinsein auf der Bühne die Distanz einer wesenseigenen Entfremdung ankündigt. Die Möglichkeit einer heroischen Lösung des Konflikts ist noch fern: ein „ehrvoller Tod“ (V. 28) sei nur den Männern gewährt, sagt sie, indem sie eine alternative Interpretation der Heldenfigur präfiguriert, die mit äußeren Taten nicht identisch ist. Wenn sie später die weibliche Freiheit für sich beansprucht („Ich bin so frei geboren als [sic.] ein Mann“ [V. 1858]) und damit auf der Autonomie ihres aufklärerischen Denkens besteht, zielt sie auf einen Heroismus, der ideal und ethisch Mann und Frau gleichermaßen meint. Die Idealisierung eliminiert jedoch nicht den Konflikt, sondern vergeistigt ihn. Da die zeitliche und räumliche Distanz Agamemnons Tochter die „Greuel“ ihres Hauses „später und tiefer fühlen“ (V. 1048–1049) ließe, auch wenn die Heldin am Ende des Dramas zu sich selbst und nach Griechenland zurückkehrt, wird die Heimkehr ins eigene Land durch die Erfahrung in der Fremde geprägt sein: Die innere Resonanz von Vergangenheit hat sich als das Kennzeichen der modernen Seele etabliert. Die innere Spaltung, die sich in der Zeit der Absonderung und des Nachdenkens in ihre Seele eingegraben hat, wird nicht vergessen sein.

Als Gegenspieler zu Iphigenie tritt Thoas, der Nicht-Griecher, auf. Er wird als der Fremde, der Barbar, präsentiert, aber sein Anderssein wird nicht als endgültig postuliert. Erfordert der Mythos Griechenland die Kontrastfolie des barbarischen Landes, so erhält das Fremde auch humane Züge.⁶ Die für die griechische Kultur gän-

⁶ Über die reziproke Abhängigkeit des Barbarischen vom Ideal der griechischen Humanität und zur Raumeinteilung als Visualisierung dieser Opposition vgl. Markus Winkler: *Von*

gige Opposition von Hellenen und Barbaren mit der daraus folgenden Diskriminierung der Barbaren als Fremden schlechthin wird in Goethes Drama angezweifelt, denn die Liebe für die griechische Priesterin hat bei Thoas einen Wandel eingeleitet. Sinnbild dafür ist die Aufhebung des Menschenopfers. Der König der Taurer nimmt den Widerspruch zwischen Eigenem (seinem Volk und seinen Sitten) und Fremdem (Iphigenies Humanismus) auf sich. Deswegen steht er einsam und isoliert da: „Ein einsam hülflos Alter, ja vielleicht | Verwegnen Aufstand und frühzeit'gen Tod“ (V. 162–163) – so in den Worten des Arkas – bedrohen nun sein Weiterleben unter den Skythen. Nachdem er im Krieg am Tod seines Sohnes Rache geübt hat, verrät die eingetretene Leere des Herzens die Unbestimmtheit seines Daseins. Als sich Iphigenie seiner Liebe verweigert, setzt er mit willkürlicher Geste das Menschenopfer wieder ein. Damit tritt ein Markenzeichen der Differenz mit aller Gewalt nochmals in den Vordergrund. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, unterscheidet das Blutritual die Barbaren von den griechischen Gästen. Anders verläuft es auf der sprachlichen Ebene: Hier durchschaut der Barbar Thoas die Widersprüche der zivilisierten Welt, indem er die Rhetorik der schönen Seele kritisiert. Die kultivierte Form ihrer Sprache diene nur dazu, die Wahrheit zu verschleiern („Man spricht vergebens viel, um zu versagen; | Der andere hört von allem nur das Nein“ [V. 450–451]). Sogar der gängige Topos der Reinheit der Priesterin wird infrage gestellt. Auf die Herausforderung Iphigenies („Verdirb uns – wenn du darfst“ [V. 1936]) reagiert Thoas mit einer Infragestellung der Harmonie der griechischen Welt: „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). Anders gesagt, wird die Priesterin der Wahrheit der Unwahrheit beschuldigt. Aber nicht nur darin bestehen die Widersprüche der Griechenwelt. Auch grausame Taten kennt sie, wie die Geschichte des Atreus bezeugt.

Trotz der gravierenden und untilgbaren Unterschiede, die Zivilisation und Barbarei trennen, ist Thoas zur Versöhnung bereit: Die Griechen werden befreit, und die Priesterin Dianas wird ihre Heimat wiederfinden. Das „freundliche Gastrecht“ (V. 2153), das Iphigenie in ihren letzten Worten vom Herrscher der Taurer verlangt, zielt von ihrer Seite auf die Aufhebung der Trennung, das heißt auf den Traum einer Versöhnung, welche die Differenzen utopisch abbaut. Im gleichen Atemzug wird das von den Griechen verlassene Land damit allerdings als fremd gebrandmarkt und die Trennung endgültig festgelegt. Beherrscht das ganze Schauspiel die Opposition der Einheimischen und der Fremden durch ihre paarweise Anordnung und die Zentralität der Protagonistin als Vermittlerin zwischen den Sphären, zeugt das Ende von der Niederlage der barbarischen Welt: Thoas bleibt allein zurück, während die drei Griechen als eine neue Konstellation des Eigenen die Insel verlassen. Erscheinen Thoas letzte Abschiedsworte „Leb wohl“ (V. 2174) als Gestus des Friedens, sind sie doch der Sprachlosigkeit nah. Die Kargheit der Sprache weist auf

Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; 133). Tübingen 2009, 5–7.

ein utopisches Potenzial hin: Ihre Form lässt etwas noch Vage-Seiendes ahnen. Was Realität ist, wird als Grenzüberschreitung dargestellt: Iphigenie hat auf Lüge und List verzichtet und gerade damit ihre Freiheit zurückgewonnen. Deswegen erweist sich ihr Verlassen der Insel als eine Möglichkeit des Heroischen.⁷ Erst wenn Iphigenies Parabel zu Ende ist, kann sie sich als Heldin zeigen, denn ihre Außerordentlichkeit bestätigt sie als poetisch verbindende Instanz zwischen Räumen und Zeiten. Die Willkür der mythischen Urzeit wird durch den Eintritt in die Geschichte beziehungsweise in die humane Zwiespältigkeit aufgehoben.

Genau genommen kann sich die Überlebende aus Tantalus' Haus, als die sich Iphigenie bezeichnet, als Heldin der Wahrheit nur darstellen, wenn sie bereit ist, dem Paradox des Griechisch-Barbarischen (der Greuel ihres Geschlechts) in ihrem Leben nicht zu entweichen. Sie kehrt aus der fremdem in die eigene Welt zurück, aber die lakonischen Worte des Königs lassen den Zwiespalt in ihrer Identität erkennen. Diese Spaltung bedeutet gleichzeitig die Möglichkeit eines ethischen Heldentums, das die Widersprüche duldet. Nicht zufällig wird das „duldende Widerstreben“ aus der Distanz der späteren autobiografischen Erzählung in *Dichtung und Wahrheit* zu dem Merkmal einer neuen, sich vom radikalen Sturm und Drang distanzierenden Phase der Auseinandersetzung mit der griechischen Mythologie.⁸

Vor diesem Hintergrund lässt sich behaupten, dass der Leser, der mit einem festen Begriff des Eigenen und des Fremden sowie des Griechischen und Ungriechischen, des Antiken und Modernen an Goethes *Iphigenie* herantritt, enttäuscht wird. Dies hat Schiller bald erkannt, indem er besonders auf eine verinnerlichte Figuration des Fremden, das heißt auf die Furien hingedeutet hat, die Orest an seine Vergangenheit erinnern und ihn innerlich verfolgen. Nicht nur behauptet Schiller in einem Brief vom 22. Januar 1802, dass „ohne Furien kein Orest“ sei, darin sähe er das „Bedenklichste“ im ganzen Stück – die „Ursache seines Zustands“ läge nur „im Gemüt“, sein „Zustand“ sei „eine zu lange und zu einformige Qual, ohne Gegenstand“.⁹ An Orest kann Schiller die „Grenzen des alten und neuen Trauerspiels“¹⁰ messen. Wenn auch aus einer kritischen Perspektive liest Schiller Goethes Drama unter dem Zeichen der Differenz. Zu wenig äußere Handlung sei vorhanden, zu sehr das Unsichtbare der Gefühle in den Vordergrund gestellt, was aus Schillers Sicht einen Mangel an dramatischem Effekt bedeutet. Das Fremde wird hier mit dem Unsichtbaren gleichgesetzt, das aber bei Goethe die antike Welt der Griechen mit der modernen Dominanz der Gefühle verknüpft. Dass die Sprache der Götter auf der Bühne nicht vernehmbar ist, folgt aus der Verinnerlichung des Gebots und

⁷ Vgl. Nikolas Immer und Mareen von Marwyck: Vorwort und Prolog. Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen. In: Nikolas Immer und Mareen von Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden* (Edition Kulturwissenschaft; 22). Bielefeld 2013, 11–28.

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Klaus-Detlef Müller, FA I, Bd. 14, 697.

⁹ FA I, Bd. 5, 1307.

¹⁰ Ebd.

als Hinweis auf den unergründlichen Willen der Götter, der nur subjektiv (daraus entsteht das Missverständnis beim Orakelspruch) gedeutet werden kann. Dies gilt auch für die Welt der Heroen. In der Konfrontation zwischen Orest und seinem Freund Pylades wird die handelnde Rolle letzterem zugewiesen. Er glaubt daran, dass die Taten der Helden von Dichtern gesungen werden können: „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“ (V. 681–684). Tat und Dichtung sind bei Pylades so verknüpft, dass Orest ihn mit Odysseus vergleicht. Auf das ironisch nuancierte Appellativ gleich reagierend beansprucht Pylades aber die Subjektivität der Projektionen als einzige Möglichkeit, eine Heldenwelt zu konstruieren: „Ein jeglicher muß seinen Helden wählen, | Dem er die Wege zum Olymp hinauf | Sich nacharbeitet“ (V. 763–765). Mit seinen Worten enthüllt der Stratege Pylades, wie die modernen Heldentaten mit ihrer idealisierten Ästhetisierung gekoppelt sind.

2.

Kurz vor seinem Tod nennt sich Winckelmann in einem Brief aus Italien an Christian Gottlob Heyne einen „leichten Fußgänger“.¹¹ Damit spielt er auf die Vorstellung eines Fremden an, der das neue Land behutsam beschreitet und mit Augen vermisst. Das denkende Auge, das Winckelmann schon vor seinem italienischen Aufenthalt in der Beschreibung der Dresdner Galerie bemüht hatte, findet in Rom die begehrte Wirklichkeit einer historischen und sinnlichen Betrachtung. Das aus dem Johannesevangelium stammende Motto („Komm und Sieh“) – auch schon in Dresden erprobt – wird in der Hauptstadt der Welt zur Sehpraxis. Den Spuren Winckelmanns folgend verweilt der Wanderer Goethe in Italien, wo er bekanntermaßen die Verfassung seines Dramas *Iphigenie auf Tauris* vollendet. Die pygmalionartige Belebung der antiken Welt, die der Weimarer Dichter auf dem klassischen Boden Italiens erlebt, hat mit neuen Facetten der Ferne und der Nähe, des Eigenen und des Fremden zu tun: „Mir geht es sehr wohl, ich finde mich immer mehr in mich zurück und lerne unterscheiden was mir eigen und was mir fremd ist“, schreibt Goethe aus Rom am 16. Juni 1787.¹² Mit anderen Worten: Die Unterschiede animieren zu einem System der Zugehörigkeit, welche erst die Voraussetzung für den Austausch bildet.

Aus einer sich neu abzeichnenden Verschränkung von Topografie und Chronologie tritt die Anlage des modernen Reisenden zutage, Bezüge lesbar zu machen. In Italien übt Goethe vor allem eine Praxis des Vergleichs, die mit der Vielfalt der Natur und der Kunst zusammenhängt: Sein Klassizismus geht aus der Anerken-

¹¹ Johann Joachim Winckelmann: *Briefe. Kritisch-historische Gesamtausgabe*, Bd. 3. Berlin 1956, 357.

¹² Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, hg. von Christoph Michel und Hans-Georg Drewitz, FA I, Bd. 15/1, 375.

nung der Entfernung beziehungsweise der Differenzen hervor, die gleichzeitig die Mehrschichtigkeit der Epochen einbezieht. So schreibt der deutsche Dichter bald nach seiner Ankunft in Rom:

Wenn man so eine Existenz ansieht, die zweitausend Jahre und darüber alt ist, durch den Wechsel der Zeiten so mannigfaltig und vom Grund aus verändert, und doch noch derselbe Boden, derselbe Berg, ja oft dieselbe Säule und Mauer, und im Volke noch die Spuren des alten Charakters, so wird man ein Mitgenosse der großen Ratschlüsse des Schicksals und so wird es dem Betrachter von Anfang schwer zu entwickeln, wie Rom auf Rom folgt, und nicht allein das neue auf das alte, sondern die verschiedenen Epochen des alten und neuen selbst aufeinander.¹³

Die Mehrschichtigkeit findet ihre poetische Variante im Bild des Schattens. In der Verfassung der *Iphigenie* erwirbt der Schatten eine metonymische Funktion, welche die Heldin für sich beansprucht: „Selbst gerettet, war | Ich nur ein Schatten mir, und frische Lust | Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf“ (V. 88–90), sagt die Priesterin Dianas. Das Enjambement markiert einerseits die Trennung und lässt andererseits die Kontinuität des Schattendaseins in der Vergangenheit und in der Gegenwart erkennen. Der Schatten repräsentiert gleichzeitig das dramatische, das heißt poetische Dasein der fiktiven Heldin und die mythische Existenz der Priesterin. In beiden Fällen versinnbildlicht der Schatten das Fremd- beziehungsweise Entferntsein vom Altertum. „Nur aus der Ferne, nur vor allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen muß das Altertum uns erscheinen“ – schreibt Goethe in seiner Biografie Winckelmanns, indem er einen Satz aus einem Brief Humboldts aufgreift.¹⁴ Er weiß, dass beim Archegeten der Kunstgeschichte zeitliche und räumliche Weite die Verschränkung von Sinnlichem und Ideellem, Gegenwärtigkeit, Anschaubarkeit und Sehnsucht nach einer unwiederbringlichen Vergangenheit voraussetzt. Die Kopräsenz von Geschichte und Vergegenwärtigung wird am Ende der Geschichte der Kunst im Bild der Liebenden versinnbildlicht, die vom Ufer des Meeres im sich entfernenden Segel den Schattenriss des Geliebten zu sehen glaubt:

Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unsrer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlohrnen erwecket derselbe, und wir betrachten die Copien der Urbilder mit größer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden gethan haben.¹⁵

In dieser „Allegorie der Archäologie“¹⁶ wird die Doppelidentität des Schattens mit der Doppelidentität der Kopie gleichgesetzt. Als Medien der Kunst avancieren

¹³ Ebd., 140.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert. In: Johann Wolfgang Goethe: *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedmar Apel, FA I, Bd. 19, 190.

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Adolf H. Borbein [et al.], Bd. 1. Mainz 2002, 838.

¹⁶ Charlotte Kurbjuhn: *Kontur. Geschichte einer ästhetischen Denkfigur* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte; 81). Berlin und Boston 2014, 251.

beide als Projektionen beziehungsweise als Surrogate einer verlorenen Vergangenheit. Die Entfernung verlangt nach einer Rückgewinnung, die auf Medialisierung basiert.

Zweifellos wird Goethes Aufenthalt in Italien nicht nur von der Erfahrung der Kunst markiert, sondern auch vom breiten Spektrum ihrer Vermittlung: Museums-säle, *tableaux vivants*, Fackelbeleuchtungen der Statuen und nicht zuletzt die in der römischen Wohnung gesammelten Gipsabgüsse gewinnen die vergegenwärtigende Kraft eines Erinnerungsrituals: Die Junoköpfe und die Jupiterbüste kann er täglich in seinem Zimmer in der Via del Corso anschauen. War der monumentale Junokopf Goethes erste Liebe in Rom, ersetzt die Kopie die Einzigartigkeit des Originals, wie auch seine Iphigenie nur aus der seriellen Wiederholung des tradierten Stoffes erwachsen kann. Erst die Vervielfältigung ermöglicht die Aneignung, erst dadurch prägt sich die fremde und faszinierende Originalgestalt ins Gedächtnis ein. Durch die Nicht-Identität der Reproduktion realisiert Goethe eine Sehübung, die darauf zielt, die Kunstform zu verinnerlichen. Der Umgang mit antiken Gestalten kann von der Performativität von Inszenierungen profitieren; man denke etwa an die *tableaux vivants* von Lady Hamilton, denen Goethe in Neapel beiwohnt:

Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinnen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte.¹⁷

Im *tableau* von Lady Hamilton erlangt Iphigenie ihre Funktion als Urbild wieder: Die Typisierung ermöglicht den Wiedergebrauch. Im Übrigen werden wiederholtes Betrachten und wiederholtes Lesen und Schreiben in Italien konsequent kultiviert. Mit der Entdeckung der Originale gehen Vermittlung und Kopien einher. Sowohl die bildende als auch die poetische Kunst brauchen Vervielfältigung und Übertragung in andere Materialien. Was für Marmor und Gips gilt, gilt auch für Prosa und Blankvers. Beide veranschaulichen den Gestus der Wiederaufnahme. Das Schauspiel *Iphigenie* geht auf die Antike als Transformationspotenzial ein: als Literatur *au second degré*.¹⁸ Die *inventio* beziehungsweise die Fiktionalisierung entspricht der Aneignung beziehungsweise der Annäherung. Zu dieser Strategie gehört auch das bildliche Programm zur Veröffentlichung des Dramas. Am 13. Januar 1787 schreibt Goethe an den Verleger Göschen, der seine gesammelten Werke in Leipzig publiziert:

¹⁷ Goethe: *Italienische Reise* (Anm. 12), 408.

¹⁸ Vgl. Werner Frick: „La Querelle des anciens et des anciens“. Tragödienexperimente in der Ära der Weimarer Klassik. In: Werner Frick (Hg): *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur*. Göttingen 2003, 218–251.

Die Titelpuffer des vierten Bandes lasse ich hier stechen, wie auch zwey Vignetten eine über den Anfang der Iphigenie und eine zu Ende des Stücks, dazu Sie die Güte haben werden Platz zu lassen.

Alle drey Stücke sind nach anticken Basrelief gezeichnet und werden den Leser zum Sinne des Altherthum<s> näher leiten.¹⁹

Obwohl der allgemeine Hinweis auf antike Basreliefs nicht der Realität entspricht,²⁰ ist bezeichnend, dass Goethe für die Publikation des Schauspiels im Rahmen der Werksammlung ein Bildprogramm formuliert, das die Nähe der Ferne darstellen soll. Insgesamt werden vier Bilder im Band der Göschen-Ausgabe das Schauspiel *Iphigenie* präsentieren. Die vom Zeichner und Stecher Johann Heinrich Lips gezeichneten Anfangs- und Schlußvignetten reproduzieren beziehungsweise interpretieren einen im Museo Pio Clementino ausgestellten Orestsarkophag (um die Mitte des 2. Jahrhunderts), während das von Lips gelieferte Frontispiz auf ein Muster – die *Pitture di Ercolano e contorni* (Neapel 1757) – zurückgreift, das antike Vorbilder aufgreift. Seinerseits bringt das von Adam Friedrich Oeser gezeichnete Titelpuffer die Vermittlung der Rezeption ans Licht, denn in seinem Bild – Thoas, Orest und Iphigenie darstellend – wird die Tradition der italienischen Renaissance-malerei mitgedacht. Die Visualisierung auf der Buchseite geht über den Text hinaus: Die kleinen Illustrationen am Textkopf und am Textende nehmen nicht auf Goethes Text Bezug, sondern auf die mythische Vor- und Nachgeschichte. Dargestellt ist Orest als Muttermörder und dann in Delphi. Somit greifen die Illustrationen in die Erzählung des griechischen Stoffes ein. Aber nicht nur das: Sie nehmen den Erzählfaden wieder auf und weisen konnotativ auf die Antike hin. Diesem Zweck dienen antike wie moderne Vorbilder, die nebeneinander gestellt werden. Kommt den Illustrationen die Aufgabe zu, „den Sinn der Antike“ zu erwecken, so deuten sie doch vor allem auf den Zwischenraum der Interpretation hin.

Verstand Winckelmann die Abbildungen seiner Geschichte des Altertums als „Zierde und Beweis“,²¹ repräsentieren sie nun konnotativ die Wiederbelebung der Antike. Bei Goethe gehören sie zum pädagogischen Vorhaben: Er versteht die bildliche Darstellung als Bestandteil des Leseaktes, was er auch in Bezug auf das Bild von Angelika Kaufmann bemerkt:

Angelika hat aus meiner Iphigenie ein Bild zu malen unternommen; der Gedanke ist sehr glücklich und sie wird ihn trefflich ausführen. Den Moment da sich Orest in der Nähe der Schwester und des Freundes wiederfindet. Das was die drei Personen hinter einander

¹⁹ Johann Wolfgang Goethe: *Italien – Im Schatten der Revolution. Briefe. Tagebücher, Gespräche vom 3. September 1786 bis 12. Juni 1794*, hg. von Karl Eibl, FA II, Bd. 3, 216.

²⁰ Das Bildprogramm der Illustrationen hat Ruth Bielfeldt untersucht: Ruth Bielfeldt: Antike Sarkophag-Bilder für Goethes „verteufelt humane“ Iphigenie. In: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 7, 2005, 163–186. Zu Lips vgl. Joachim Kruse: *Johann Heinrich Lips 1758–1817: Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe*. Coburg 1989.

²¹ Vgl. Ernst Osterkamp: Zierde und Beweis. Über die Illustrationsprinzipien von J. J. Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 39, 1989, 301–325.

sprechen, hat sie in eine gleichzeitige Gruppe gebracht und jene Worte in Gebärden verwandelt. Man sieht auch hieran wie zart sie fühlt und wie sie sich zuzueignen weiß, was in ihr Fach gehört. Und es ist wirklich die Achse des Stücks.²²

Als Pendant zum Stück setzt das Bild eigene Akzente, denn in der Auswahl der Szene veranschaulicht die Illustration deren Textlektüre. Macht die Aufführung den Text wieder lebendig, so entspricht die Visualisierung auf der Buchseite dem Programm der Aktualisierung der Antike. Die musealisierte Kunst, der Goethe in Italien begegnet, verweist auf Zirkulation und Verbreitung der Bilder im neuen Horizont der Mobilität: Sowohl die Kunstobjekte als auch die Bilder werden in einem Rahmen präsentiert, der die Leerstellen aufhebt und in eine Montage überführt, die das Klassizitätsverständnis zum Ausdruck bringt.²³

Vorausgesetzt, dass die ethische Idealisierung Iphigenie als Heldin konstruiert, dient ihre Visualisierung im klassizistischen Gewand zur Konkretisierung des Bildes. Damit wird das Fremde der fernen Welt der Antike eigen gemacht.²⁴ Aus der historisierenden Distanz der Moderne entsteht ein konstruiertes, mediales Altertum: „es ging gar nicht um ‚das Bild‘ der Göttin, Iphigenie ist dieses Bild“, schreibt Arthur Henkel in seinem bahnbrechenden Aufsatz von 1965.²⁵ Die Identität zwischen dem Bild der Göttin, welche die Griechen entführen müssen, und der Dramenfigur Iphigenie zeigt die Heldin als ein Scheinbild, das Konkretes und Abstraktes in sich vereinigt. Eine solche Kombination lässt sich auch bei der Urpflanze bemerken, über die Goethe bekanntlich in der Zeit seiner Italienreise reflektiert. Der in Italien geschulte Methodentransfer zwischen Kunst und Natur hinterlässt auch in der Iphigenie-Gestalt seine Spuren.²⁶ Als Urbild sammelt Iphigenie die Variation einer Grundgestalt in sich, welche die westliche kulturelle Tradition zu bieten hat. Bekannt ist die Stelle der *Italienischen Reise*, an der Goethe ein Bild der Heiligen Agathe mit Iphigenie in Berührung bringt:

Triff man denn gar wieder einmal auf eine Arbeit von Raphael, oder die ihm wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, so ist man gleich vollkommen geheilt und froh. So habe ich eine heilige Agathe gefunden, ein kostbares, obgleich nicht ganz

²² Goethe: *Italienische Reise* (Anm. 12), 221.

²³ Daniela Gallo: Quale storia dell'arte antica nel Museo Pio Clementino (1770–1796)? In: Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München und Berlin 2006, 153–162.

²⁴ Auf die zeitliche, historische Distanz bei der kulturellen Frage der Fremdheit im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weist Andrea Polaschegg hin; Andrea Polaschegg: Athen am Nil oder Jerusalem am Ganges? Der Streit um den kulturellen Ursprung um 1800. In: Alexandra Böhm und Monika Sproll (Hg.): *Fremde Figuren. Alterisierungen in Kunst, Wissenschaft und Anthropologie um 1800* (Stiftung für Romantikforschung; 31). Würzburg 2008, 41–66, hier 41–42.

²⁵ Arthur Henkel: *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*. Stuttgart 1982, 61–83, hier 81.

²⁶ Johannes Grave und Jonas Maatsch: Das Allgemeine im Anschaulichen. Morphologische Reihen in Goethes Sammlungen. In: Thorsten Valk (Hg.): *Heikle Balancen. Die Weimarer Klassik im Prozess der Moderne* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung; 1). Göttingen 2014, 287–310, hier 295.

wohl erhaltenes Bild. Der Künstler hat ihr eine gesunde, sichere Jungfräulichkeit gegeben, doch ohne Kälte und Rohheit. Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt, und werde ihr im Geist meine Iphigenie vorlesen, und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.²⁷

Es lässt sich konstatieren, dass moderne mythische Figuren das Resultat eines Synkretismus sind, der Bilder aus der antiken Götterwelt oder aus dem religiösen Vorrat der christlichen Kunst zusammenfügt. So gesehen, zeigt Goethes Schauspiel exemplarisch, dass die verschiedenartigen Traditionen nicht miteinander konkurrieren. Vielmehr demonstriert die Variation der Tradierung die Existenz eines Archetyps, bei dem sich Held und Märtyrer überlagern. Iphigenie zeichnet sich als Heldin und Märtyrerin zugleich ab, oder, anders gesagt, sie ist Heldin, weil sie Opfer war. So betrachtet, fällt ihre Geschichte mit einem gezielten Kulturprogramm zusammen. Aus der Projektion des heroischen Bildes ergibt sich die Möglichkeit einer Individualisierung. Beide – das Heroische und das Individuum – erfordern Bilder, die das Bildungsprogramm vergegenständlichen.

Dass in diesem Zusammenhang Urbilder und Nachbilder identisch sind, wird mustergültig auf der Ebene der Künstlerikonografie dargelegt. Nicht von ungefähr gehört die Iphigenie-Gestalt zum Bild Goethes in Italien: Im bekanntesten Bild des Dichters, Tischbeins *Goethe in der Campagna di Roma*, ist ein Fries mit Orest und Iphigenie zu sehen.²⁸ In seiner Attitüde das Modell eines Flussgottes aufnehmend wird hier der Dichter von einer montageartigen Anhäufung von Kunstwerken umgeben, die verschiedene Epochen der Kunstgeschichte kennzeichnen. Mit seiner Präsenz verbildlicht der Dichter die Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, was auch Karl Philipp Moritz in seiner Reise eines Deutschen nach Italien literarisch bestätigt:

Auf einem Platze, wo man von einem halben Cirkel von Bäumen eingeschlossen wird, ist die Mauer des Gartens durchbrochen; und man blickt auf einmal mitten aus dem Überfluss von Kunst und mannigfaltiger Pracht, in die öde einsame Gegend, von welcher der Garten umgeben ist; dies macht einen äußerst romantischen Kontrast, und auf diesem Fleck hat Goethe seine Iphigenie vollendet.²⁹

Als Schreibort gehört das arkadische Ambiente der Villa Borghese zum Portrait des Dichters *en plein air*, der metaphorisch an der Schwelle von Natur und Kunst, Gegenwart und Vergangenheit steht. Die Tätigkeit des Schreibens und das dramatische Produkt der *Iphigenie* machen den Kontrast zwischen der begrenzten Schönheit der Parkanlage und der öden Realität der Außenwelt ästhetisch fruchtbar. *Iphigenie* wird für Moritz zum Sinnbild eines auf die Antike zurückgreifenden Autors,

²⁷ Goethe: *Italienische Reise* (Anm. 12), 114–115.

²⁸ Über die Vorlage des Reliefblocks in der ersten zeichnerischen Fassung und in der zweiten Fassung des Bildes von Tischbein siehe Bielfeldt: *Antike Sarkophag-Bilder* (Anm. 20), 180, Anm. 14.

²⁹ Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in Italien*, hg. von Heide Hollmer und Albert Meier, Bd. 2. Frankfurt am Main 1997, 660.

dessen Identität mit einer fernen und fremd gewordenen Welt verknüpft wird. *Iphigenie* scheint das Werk zu sein, an dem sich diese Aneignung vollziehen kann. Mit anderen Worten wird Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* zu einem modernen Urdrama der Wiederverwendung der Antike aus der fremden und fernen Perspektive der Moderne. Da der Dichter aus Weimar in Italien mit dem Fremden und Fernen der antiken Vergangenheit im Zusammenhang mit Annäherungsmethoden experimentiert, versteht er seine Aufgabe als Dichter als vermittelnde Instanz. Er appelliert an eine Kunst der Wiederholung, die Differenzen moduliert und das Fremde der Antike dem modernen Publikum poetisch näherbringt. Dies gilt nicht nur für die Gräzismen oder für die antikisierende Sprache, insgesamt vollbringt die italienische Verfassung sprachlich eine „Kunst der Übergänge“,³⁰ welche die Vergangenheit erkennbar macht und gleichzeitig aktualisiert. Jegliche Normativität der Nachahmung wird damit infrage gestellt und durch das Prinzip der Transformation ersetzt. Der denkende Künstler setzt diesen Prozess in Gang.

3.

1969 berief sich Joseph Beuys auf Goethes *Iphigenie*,³¹ als er in einer Kunstaktion auftrat, in der Goethes Verse wieder zu hören waren. Zwei Jahre nach dem in der Neuen Rundschau erschienenen Aufsatz Adornos über Goethes *Iphigenie* ließ Beuys Goethes Drama im Theater am Turm anlässlich der Experimenta 3 in Frankfurt zu Wort kommen: Ein Wort aus der Fremde eines Tonbands begleitet die Performance der Künstler, der selbst auftritt, Geräusche und Verse vorträgt. Die dichterische Sprache wird in der Materialität der mit dem Tonband aufgenommenen Stimme evoziert. Während ein weißes Pferd Heu frisst, waren aus einem Lautsprecher einige von Claus Peymann und Wolfgang Wien montierte und vorgelesene Szenenausschnitte aus Goethes *Iphigenie* und aus Shakespeares *Titus Andronicus* zu hören. Das in beiden Dramen thematisierte Verhältnis von Kunst und Tod, Rache und Heilung wird im Umfeld einer Aktion hervorgerufen, die Abstraktes und Konkretes korrelieren lässt. Inzwischen trat der Künstler im Pelzmantel zwischen der Künstlichkeit der Kunst und der Natürlichkeit der Natur als Vermittler auf: Er spielte auf zwei aus der Dunkelheit sich abhebenden Konzertbecken, deren Musik sich mit den Literaturzitatzen und den Tierlauten mischte. Mit der nomadischen Kultur der Tataren vertraut, verbindet Beuys assoziativ Kunstwerke aus der westlichen Tradition in einem schamanischen Ritual der Verarbeitung des Todes. In der Mitte steht der Zuschauer, der mit dem Künstler identisch ist. In seiner kollektiven

³⁰ Henkel: *Goethe-Erfahrungen* (Anm. 25), 62.

³¹ Auf Beuys' Performance verweist Stephan Nienhaus: I luoghi della speranza. Ifigenia in Tauride di Goethe e la musica di Beethoven. In: Giovanni Cipriani und Antonella Tedeschi (Hg.): *Risonanze. Forme e contenuti della memoria dell'antico*. Campobasso 2014, 353–364, hier 361.

Auffassung der Kunst inszeniert Beuys für sich und sein Publikum das Echo der Tradition: „Ich (Ich selbst die Iphigenie)“,³² lautet seine Aussage im Zeichen einer entfremdeten Duplizität und Redundanz des Künstlers, der die ferne und fremde Tradition auf sich bezieht.

³² Joseph Beuys: *Ich (Ich selbst die Iphigenie)*. München 2011.

