

Lizenziatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
Neuere Deutsche Literatur
Referent: Prof. Dr. Peter von Matt

Nach Goethes Iphigenie

Zur Iphigenie-Rezeption bei Gerhart Hauptmann,
Jochen Berg und Volker Braun

Katharine Weder
Mai 2000

Reiche ich ihm das Hackbeil für die Tat
Nach der Vorschrift, oder meine Hand
Wendet das Blatt

Volker Braun, *Iphigenie in Freiheit*

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	2
1.1 Das Unruhepotential des Mythos.....	3
1.2 Mythos und Geschichtsphilosophie.....	11
1.3 Texte im Dialog	13
2 Antikenkonzeptionen.....	15
2.1 Zum Wandel des Antikenbildes seit der Goethezeit.....	16
2.2 Mythologische Gestalten als kulturelle Denkbilder: Iphigenie und Elektra	20
2.2.1 Goethes <i>Iphigenie</i> und die Fixierung einer hellen Antike	21
2.2.2 Der Gegenentwurf: Hofmannsthals <i>Elektra</i>	24
2.2.3 Die beredte Iphigenie und die verstummte Elektra.....	30
3 Zur literarischen Iphigenie-Rezeption im 20. Jahrhundert.....	38
3.1 Iphigenie im 20. Jahrhundert – ein Anachronismus?	38
3.2 ‘Moderne Archaik’ in Gerhart Hauptmanns <i>Atriden-Tetralogie</i>	39
3.2.1 Die Zweiteilung der Götterwelt	39
3.2.2 Der konsequente Freitod – wider eine Deutung des entsühnenden Opfertods	43
3.2.3 Das verharrende gegen das emanzipierte Opfer	50
3.2.4 Zerfliessende gegen vollendete Identitäten.....	54
3.2.5 Die Überwindung gegen die Wiederkehr des ‘Archaischen’	58
3.3 Der ‘proletarius ex machina’ – Jochen Bergs <i>Im Taurerland</i>	60
3.3.1 Einbettung: Mythos auf dem Theater der DDR seit den 70er Jahren	60
3.3.2 Die verlorene Einheit von Denken und Handeln	62
3.3.3 Orest <i>oder</i> Schuld und Sühne?.....	65
3.3.4 Die ‘Lösung’	67
3.3.5 Tauris als DDR-Staat? – Regimekritik und Utopie	73
3.3.6 Probleme der Deutung und Wertung: die Arbeit an der Tradition	74
3.4 Mythische Geschichte? – zu Volker Brauns <i>Iphigenie in Freiheit</i>	77
3.4.1 »Selbstbegegnung im Spiegel« <i>oder</i> Die vorgeschriebene Geschichte	77
3.4.2 Mythische Versatzstücke und parabolische Überblendung in der Titelszene	82
3.4.3 Ansätze zum Ausstieg	87
3.4.4 Zum Sinn der Verweigerung konsistenter Sinnstiftung.....	94
4 Schluss: die geglückte Arbeit am Mythos?	97
Bibliographie	102
Primärliteratur.....	102
Sekundärliteratur.....	102

1 Einleitung

Rettet mich,
Und rettet Euer Bild in meiner Seele!¹

Iphigenies fordernd flehender Ausruf ist an die Götter adressiert. Die viel zitierten Verse aus Goethes *Iphigenie auf Tauris* offenbaren eine Ablösung vom mythischen Götterbild. Es ist revolutionär, Iphigenies »Glaubensbekenntnis als Verzweiflung gefasst«²; in ihrer Notlage wünscht sie sich ein dem Bild in ihrer Seele *entsprechendes* Verhalten der Götter und wagt, ein Verhältnis zwischen Schöpfer und Geschöpf zu bestimmen. Sie spricht respektvoll, aber keineswegs unterwürfig. In ihrer Bitte an die Götter, »den Ermöglichungsgrund für den Glauben an sie zu stiften«³, versteht sie sich als deren Partnerin. Zum Subjekt Iphigenie, das aus sich selbst heraus autonom ist⁴, passen die schicksalhaften Götter des Tantalidenfluchs nicht mehr, jene alten Götter, auf die Thoas sich beruft, als er den Opferbrauch auf Tauris wieder einführen will. Iphigenie muss blutrünstige Götter als Projektion entlarven, als Abbild *menschlicher* Vorstellungen und Begierden.⁵ Das neue Menschenbild der Klassik bedingt eine entsprechende Auffassung vom Göttlichen. Wer einen neuen Menschen wagt, wagt zugleich neue Götter. In Goethes *Iphigenie*, einem Drama ohne Bösewichte, ist selbst Thoas »ein Weimaraner«⁶, ohne wirkliche Intrigen, muss doch jeder listige Plan vor Iphigenies Mut und Willen zur Wahrhaftigkeit verworfen werden. Ein optimistisches Drama, in dem Iphigenie Humanität und Autonomie⁷ nicht nur thematisiert oder gar verkörpert, sondern, und dies ist vielleicht das Singuläre, vollzieht und damit tatsächlich siegt. Goethes Wagnis, in dieser Dichtung den Menschen daran zu erinnern, was er sein *kann*, stellte für nachfolgende Generationen eine ungeheure Provokation dar. Eine Provokation angesichts von Geschichte und Gegenwart, welche die in *Iphigenie auf Tauris* entworfene ahistorische moralische Utopie ständig widerlegen.⁸

Wer denkt beim Namen Iphigenie nicht zuerst an Goethes Schauspiel. Später von ihm selbst als »verteufelt human«⁹ bezeichnet, ist es mehr als eine neu und anders gestaltete Version – mit Happy End – einer uralten Erzählung aus dem mythologischen Arsenal. Die Protagonistin Iphigenie, zur Symbolfigur einer ‘weissen Antike’ geworden, forderte die Späteren zur ‘Abarbeitung’¹⁰ heraus. Nietzsche gehört zu ihren prominentesten Vertretern. Seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*¹¹ ist im Rahmen einer Kulturgeschichte der Antikenkonzeptionen ein besonderer Stellenwert einzuräumen. Der Antikenentwurf, den Nietzsches Schrift enthält, ist in der Resonanz demjenigen Winckelmanns vergleichbar.

¹ Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1716f. (Ich benutze die Hamburger Ausgabe, Bd. V, textkritisch durchges. v. L. Blumenthal und E. Haufe, kommentiert v. St. Atkins u.a., München 1994).

² Henkel, *Die »verteufelt humane« Iphigenie*, 97 (die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich jeweils im Literaturverzeichnis).

³ A.a.O. 98.

⁴ Verwiesen sei auf Goethes bedeutsames Entelechie-Konzept.

⁵ »Der missversteht die Himmlischen, der sie/Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur/Die eignen grausamen Begierden an.« V. 523-525.

⁶ Walser, *Erfahrungen und Leseerfahrungen*, 77. Er verallgemeinert diese Aussage sogar: »In Goethes klassischen Stücken treten nur noch Weimaraner auf« (ebd.).

⁷ Vgl. Raschs Studie *Goethes 'Iphigenie auf Tauris' als Drama der Autonomie*. Rasch hat die Autonomie entgegen von Deutungen akzentuiert, die hauptsächlich die Humanität unterstreichen.

⁸ Vgl. z.B. Walsers Skepsis: »Humanität ohne Gesellschaft. Humanität ohne Geschichte, oder noch schlimmer: Humanität gegen die Geschichte.« (*Erfahrungen und Leseerfahrungen*, 77).

⁹ Goethe an Schiller, 19. Januar 1802.

¹⁰ Bereits hier Anklänge an Blumenbergs wichtiges Werk *Arbeit am Mythos*.

¹¹ Die zwischen 1869 und 1871 entstandene Schrift erschien 1872. Eine neue, als Vorrede den Versuch einer Selbstkritik enthaltende Ausgabe erschien 1886 unter dem Titel *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*.

Was geschieht mit Iphigenie, wenn die in sie projizierte lichte Antike relativiert oder gar über Bord geworfen wird? Hofmannsthal bezieht klar Stellung mit seiner Absicht, »etwas Gegensätzliches zur ›Iphigenie‹ zu machen«¹², und schreibt die *Elektra*. Iphigenie ist ihm uninteressant geworden. Goethe selbst hat im Dramenplan zu einer dann nie realisierten delphischen Iphigenie die Geschwister als Kontrastfiguren gefasst: »Iphigeniens heilige Ruhe kontrastiert gar merkwürdig mit Elektrens irdischer Leidenschaft«¹³. Hofmannsthal konzentriert sich auf Letzteres und radikalisiert es. Entgegen dem keineswegs zufällig stärkeren momentanen Interesse an Elektra will diese Arbeit Iphigenie ins Zentrum stellen, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts nach wie vor präsent ist, und an drei Bearbeitungen Fragen der literarischen Iphigenie-Rezeption behandeln. Elektra ist dabei als kontrastive Bezugsfigur entscheidend. Ob die Verschiebung von der ‘hellen’ zur ‘bunten’ Antike¹⁴ mit einem gesteigerten Interesse an Täter- statt Opferfiguren¹⁵ einher geht, wird zu überprüfen sein, wobei das Opfer-Täter-Stereotyp in Hinblick auf die ungleichen Schwestern Iphigenie und Elektra kritisch zu betrachten ist.

Einleitend wird das Blickfeld geöffnet für einige grundsätzliche Fragen zur Beschäftigung mit dem Mythos. Sie dienen dazu, einen theoretischen Horizont für das Problem ‘Mythos’ zu skizzieren bzw. ein kulturelles Feld aufzureißen, was ein Abfallen in rein stoffgeschichtliche Betrachtungen verhindern soll. Für eine literaturwissenschaftliche Annäherung scheinen mir anschliessend einige Überlegungen zum Dialog der Texte sinnvoll. Der zweite Teil meiner Arbeit gilt dem Wandel von Antikenentwürfen seit der Goethezeit, der zunächst in einem knappen Abriss anhand einiger Charakteristiken skizziert wird, bevor das ungleiche Schwesternpaar Iphigenie und Elektra in den Blick kommt. Die Zeugnisse zu Hofmannsthals *Elektra*, welche die historisch-kritische Ausgabe bequem zugänglich gemacht hat, sollen unter dem Aspekt des Antikenentwurfs betrachtet werden. Das Material ist diesbezüglich, nebst einigen immer wieder zitierten prägnanten Aussagen, m.E. noch nicht ausgeschöpft. Den Hauptteil der Arbeit bildet die Analyse der drei Texte *Iphigenie in Delphi* (1941) aus Gerhart Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*, Jochen Bergs *Im Taurerland* (1978) und Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* (1992).¹⁶ Die Auswahl lässt sich damit legitimieren, dass alle drei ‘nach Nietzsche’ entstandenen Texte den Stoff zwar auf sehr unterschiedliche Weise bearbeiten, jedoch in bestimmten Punkten vergleichbar sind. Die Schlussbemerkungen wenden sich von der Detailanalyse hin zu grösseren Zusammenhängen.

1.1 Das Unruhepotential des Mythos

Ob die Geschichtswissenschaft von der Konstruktion des ‘Mythos 1291’ spricht¹⁷, den es nun endlich vollständig zu zertrümmern gelte oder wir im alltagssprachlichen Gebrauch mit der Wendung ‘das ist doch ein Mythos’ etwas als unwahr entlarven wollen, an das ein gleichsam

¹² Aus der viel zitierten Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904, vgl. Hofmannsthal, *Zeugnisse*, in: ders.: *Werke*, Kritische Ausgabe, Bd. VII (künftig zitiert als KA VII), 399f.

¹³ Goethe, *Italienische Reise*, HA XI, 108, Z. 4f.

¹⁴ Vgl. dazu unten Kapitel 2.

¹⁵ Ausgehend von der Feststellung, die Iphigenie-Dramen der Weltliteratur seien weniger zahlreich als die Orest- und Elektra-Dramen, gilt Hamburger als hypothetische Antwort, dass die Problematik der Iphigenie die Dramatiker möglicherweise weniger gelockt hat, da bei ihr als Opfer ein Konflikt des Gewissens und Handelns kaum zu gestalten sei, im Unterschied zu den Tätern Orest und Elektra (vgl. Hamburger, *Von Sophokles bis Sartre*, 95). Das geringere Interesse an Iphigenie ist hier nicht aufs ‘Zeitalter nach Nietzsche’ beschränkt. Die Aussage ist in ihrer allgemeinen Formulierung wohl zu kritisieren, ist doch auch bei Opfern in gewisser Weise ein Gewissenskonflikt darstellbar, auch können Opfer leicht zu Tätern werden.

¹⁶ Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Erstveröffentlichung.

¹⁷ Vgl. exemplarisch Georg Kreis, *Mythos gegen Mythos, Zur Debatte um die Gründungsjahre 1291, 1307 und 1848* (NZZ Nr. 3, 5./6. Januar 1991, 54).

magischer Glaube wirksam ist und bleibt –, unzählige Beispiele liessen sich finden, die bestätigen: ‘Mythos’ ist heute zum Modewort für alles Mögliche geworden.¹⁸

Innerhalb der Wissenschaft ist das Phänomen ‘Mythos’ Gegenstand heterogener Denktraditionen in sehr unterschiedlichen Disziplinen: Ethnologie, Archäologie, Anthropologie, Religionswissenschaft, Klassische Philologie, Geschichte, Literaturwissenschaft, Philosophie, Soziologie und Psychologie, um die wichtigsten zu nennen.¹⁹ Trotz unterschiedlichem Erkenntnisinteresse verbindet die Ansätze der neueren Forschung die Einsicht, ein Begriff des Mythos lasse sich überhaupt kaum definieren.²⁰ Geschweige denn ist ein *einheitlicher* Mythosbegriff anzustreben, wäre doch der heuristische Wert eines solchen übergreifenden Begriffes prinzipiell zu bezweifeln, der auf das Gemeinsame von sehr unterschiedlichen Phänomenen abzielte und daher dem Einzelnen kaum entsprechen könnte.²¹ Der Trend führt weg von der Frage nach dem ‘Wesen’ des Mythos hin zu funktionalistischen Zugängen oder zur Phänomenologie des Mythischen.²² Nach breitem Einlesen hat sich ferner die Vermutung bestätigt, dass ein augenfälliger Gegensatz in der Mytheninterpretation besteht zwischen einer Psychologisierung einerseits und der Annahme einer im Mythos dargestellten Transzendenzerfahrung. Besonders erstere Interpretation ist mit einer stark anthropozentrischen Sichtweise verbunden.²³

Angesichts der skizzierten Heterogenität dieses uferlos weiten Forschungsfeldes sind einige einleitende Bemerkungen zum hier gewählten Zugang notwendig. Die Begriffe ‘Mythos’ bzw. ‘mythisch’ beziehen sich in meiner Arbeit auf die Stoffe der griechischen Mythologie²⁴ sowie, sei es in bestätigendem oder abarbeitenden Bezug, auf die Kunstform der griechischen Tragödie. Meine Auseinandersetzung mit der Atridensage ist im Rahmen der weitreichenden Frage zu sehen, wie mythologische Stoffe im 20. Jahrhundert, d.h. speziell nach Nietzsches einschneidendem Text *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, literarisch rezi-

¹⁸ Für eine Entwicklungsskizze des Begriffs vgl. W. Burkert/A. Horstmann: *Mythos, Mythologie*, in: J. Ritter/K. Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. VI, Darmstadt 1984, 281–318.

¹⁹ Für Hinweise zu den verschiedenen Forschungsansätzen und deren prominentesten Vertretern vgl. Jamme, *Einführung*, 1–6.

²⁰ Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 88. Nach Huppenbauer konzentriert sich Blumenberg in seinem bedeutenden Werk *Arbeit am Mythos*, eher resigniert darüber, dass sich ein Begriff des Mythos nicht definieren lässt, auf die Rezeption oder Wirkungsgeschichte eines einzelnen Mythos, des Mythos von Prometheus (vgl. a.a.O. 89). Dem ist mit Jamme anzufügen, dass Blumenberg sich dennoch über eine Auflistung von Merkmalen dem Wesen des Mythos annähert (vgl. »*Gott an hat ein Gewand*«, 28).

²¹ Nach Jamme ist mindestens ein anthropologisch-ethnologischer, ein religionswissenschaftlich-theologischer, ein literar- bzw. diskurstheoretischer und ein psychologischer Mythosbegriff zu unterscheiden. Er räumt ein, es gebe keine Gesamtgeschichte des Mythos. Gemeinsam sei den Geschichten ein grosses Interesse an Struktur und Ablauf der kulturellen Prozesse. Es wird ein Verhältnis zu den anthropologischen Grundlagen gesucht, auf denen so etwas wie Vernunft überhaupt entstehen kann. Mythos repräsentiert einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken und ermöglicht andere Vorstellungen von Wirklichkeit. Vgl. a.a.O. 15.

²² A.a.O. 27. Was Jamme für die aktuelle philosophische Mythentheorie feststellt, lässt sich wohl als allgemeiner Trend auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen geltend formulieren.

²³ Allerdings kann auch eine theologische Interpretation anthropozentrisch orientiert sein. »Der Mythos selbst ist zwar nicht anthropozentrisch, wohl aber viele seiner heutigen Rezeptionen in Philosophie, Theologie und Soziologie.« (Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 105). Psychoanalytische Theorien bestätigen diesen Befund. Der in der Folge starke Trend zur Umsetzung der Metaphysik in Metapsychologie findet sich bei Freud noch vorsichtig formuliert: »Ich glaube in der Tat, dass ein grosses Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hineinreicht, nichts anderes ist, als in die Aussenwelt projizierte Psychologie.« (Freud, zitiert ebd.).

²⁴ ‘Mythologie’ wird homonym gebraucht sowohl für die (systematisch verknüpfte) Gesamtheit der von einem Volk traduierten Mythen wie für die methodisch-wissenschaftliche Beschäftigung mit diesen. Vgl. Jamme, *Einführung*, 1.

piert werden.²⁵ Dabei muss bewusst sein, dass die Frage der literarischen Rezeption ‘nach Nietzsche’ selbst in einem weiten literatur- und kulturgeschichtlichen Verweisungszusammenhang steht, der die unterschiedlichsten Wirkungsbereiche des Mythos umfasst.²⁶ Interessant sind die Berührungspunkte und Wechselwirkungen zwischen den kulturellen Wirkungsbereichen, beispielsweise lassen die Psychoanalyse in Wien um 1900 und in ihrem Umkreis entstandene Literatur wechselseitige Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst erkennen.²⁷

Die fortdauernde Wirkung mythologischer Stoffe legt die Frage nahe, wie die Faszination daran zu erklären sei. Kein diesbezügliches Nachdenken kommt heute ohne Blumenbergs wichtige Einsichten in einen Weltbildtypus aus, »der seine zentralen Orientierungen nicht aus der Autorität eines theoretischen Systems feststehender metaphysischer Dogmen, sondern aus der variantenreichen, je okkasionell angepassten Erzählung eines tradierten Korpus mythischer Geschichten oder Legenden gewinnt«.²⁸ Nach Blumenberg ist der Wirklichkeitsbegriff des Mythos durch eine »Disposition zur Vieldeutigkeit«²⁹ geprägt, dessen besonderes Wirkungspotential im »Ineinandergreifen der formal entgegengesetzten Tendenzen von Konstanz und Variation, von Bindung und Ausschweifung, von Tradition und innovatorischer Kühnheit«³⁰ beruht. Ein einzelner Mythos kann auf ganz verschiedene Aspekte der Wirklichkeit bezogen werden. In der Gegenüberstellung einer dogmatischen und einer mythologischen Tradition räumt Blumenberg bezüglich ersterer ein, es gebe immerhin als Disziplin die Dogmengeschichte, die aber »das Anwachsen eines substantiellen Bestandes und die Ausbildung seiner terminologischen Eindeutigkeit« beschreibe und deren Thema »eine auf Entmutigung aller Abwandlungsgelüste angelegte Geschichte«³¹ sei.³² Demgegenüber sieht Blumenberg als Stärke der mythologischen Tradition »ihre substantielle Inkonstanz, ihr unbedenklicher Verzicht auf Konsequenz«³³:

Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Uner schöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes angelegt zu sein [...]. Noch in der Variation durchgehalten zu werden, erkennbar zu bleiben, ohne auf der Unantastbarkeit der Formel zu bestehen, erweist sich als spezifischer Modus von Gültigkeit. Solche Gültigkeit bietet gleichsam Bezugspunkte für ›Anspielungen‹ und vage Verweisungen: es darf Vertrautes vorausgesetzt werden, ohne dass es eine besondere Sanktion besäße oder dem Zwang einer konservativen Behandlungsweise unterworfen wäre. Die Mythologie erlaubt, indem ihre Tradition bestimmte Materialien und Schemata

²⁵ Genannt sei hier Nietzsches Frühwerk als »die wohl folgenreichste Mythentheorie des späten 19. Jahrhunderts«, welche »Einflüsse Creuzers, Bachofens, Schopenhauers und auch Schellings verarbeitet« (Jamme, *Einführung*, 84). Bedeutsam ist m.E. Jammes Hinweis auf den bis in die Gegenwart andauernden Forschungsstreit, ob Nietzsche als Mythenerschaffer (Habermas) oder Mythenkritiker (Adorno) zu gelten habe.

²⁶ Frick spricht von ‘sekundärer Produktivität’, »wie sie die griechischen Dramen in der intertextuellen Relation mit modernen Folgetexten entfalten« sowie von ‘primärer Produktivität’, »wie sie sich in den verschiedensten kulturellen Formen und Techniken der Auseinandersetzung und Aneignung niederschlägt«. Frick, *Die mythische Methode*, 4f.

²⁷ Vgl. z.B. die Studie von Michael Worbs: *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M. 1983.

²⁸ Frick, *Die mythische Methode*, 8. Frick schätzt Blumenbergs seither viel zitierte Formel von der ‘Arbeit am Mythos’ als fast *zu* erfolgreich ein (vgl. ebd.).

²⁹ Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff*, 12.

³⁰ A.a.O. 26.

³¹ A.a.O. 21.

³² Die Dogmengeschichte ist so gesehen auch die Geschichte der Aufdeckung von Inkonsistenzen im dogmatischen System, was am Zuwachs immer weiterer Definitionen sichtbar ist. Vgl. ebd.

³³ Ebd.

fixiert, immer zugleich die Demonstration von Neuheit und Kühnheit als ermessbare Distanzen zu einem Vertrautheitshorizont für ein in dieser Tradition stehendes Publikum.³⁴

Der mythologischen Tradition ist demnach eine vieldeutige, offene Variations- und Wiederholungsstruktur eigen, wobei das schöpferische, freie Spiel der Variation »der Macht der Wiederholung«³⁵ gegenübersteht und auf sie bezogen bleibt.³⁶ In bedeutsamer Weise richtet Blumenberg hinsichtlich des Wirkungspotential des Mythos das Augenmerk auf dessen Kraft, welterschliessende Fragen zu evozieren:

Für das Wirkungspotential des Mythos ist diese Einsicht wesentlich: nicht die Überzeugungskraft alter Antworten auf vorgeblich zeitlose Menschheitsrätsel begründet die Andringlichkeit mythologischer Konfigurationen, sondern die Implizitität der Fragen, die in der Rezeption und ihrer Arbeit an ihnen entdeckt, ausgelöst, artikuliert werden.³⁷

Die entscheidende Leistung des Mythos besteht also nicht darin, lösende und erklärende Antworten zu geben, sondern Fragen zu implizieren, welche die Arbeit an ihm ent-deckt und freisetzt. Aus dieser eminent irritierenden und inspirierenden Kraft erklärt sich die Faszination des Mythos. Grundsätzlich, und dies verbindet Literatur und Wissenschaft, ist die Fragestellung das Entscheidende: Sind die Fragen vielversprechend, lassen sich mühelos viele Antworten finden. Die Beschäftigung mit einem Fragen evozierenden Gegenstand, wie es mythologische Konfigurationen nach Blumenberg in besonderer Weise sind, ist daher ungleich verlockender, kreativer und zugleich schwieriger als die Suche nach vermeintlich überzeugungskräftigen, erklärenden Antworten. So formuliert Blumenberg pointiert: »Die Geschichte von Prometheus beantwortet keine Frage über den Menschen, aber sie scheint alle Fragen zu enthalten, die über ihn gestellt werden können.«³⁸

Eine zweite Hauptlinie in Blumenbergs Überlegungen zum Mythos bildet die Auffassung, Mythos bearbeite und depotenziere als primäre Rationalisierung den ordnungslos-chaotischen »Absolutismus der Wirklichkeit«³⁹, indem der Mythos eine geordnete Struktur der Wirklichkeit schafft.⁴⁰ Dabei begreift Blumenberg Mythen »als (ur-)menschliche Kunstprodukte«⁴¹. Der Mythos schafft nach Blumenberg Distanz zum Unheimlichen, verdichtet Schrecken und Dunkel zu Ungeheuern mit Namen⁴² und »repräsentiert eine Welt von Geschichten, die den Standpunkt des Hörers in der Zeit derart lokalisiert, dass auf ihn zu der Fundus des Ungeheuerlichen und Unerträglichen abnimmt.«⁴³ In doppelter Weise ist demnach der Schrecken im Mythos schon in einer Form überwunden oder bewältigt: Durch Erzählen geschieht eine Art der Kohärenzstiftung; einmal benannt, verliert etwas an Ungeheuerlichkeit. Verstärkt wird die Distanzierungsleistung durch das eigene Verfahren des Mythos, einen auf den Standpunkt des

³⁴ Ebd.

³⁵ A.a.O. 34

³⁶ Blumenberg schildert diesen Sachverhalt auch als dialektisches Spiel zw. Erinnern und Vergessen. Vgl. ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ A.a.O. 35. Demgegenüber hat sich die Wissenschaft angewöhnt, nur solche Fragen zu stellen, die sie mit ihrer Methodik auch beantworten zu können glaubt (zu dieser Gegenüberstellung vgl. ebd.).

³⁹ Dies ist ein Schlüsselterminus von Blumenberg, der in *Arbeit am Mythos* überall vorkommt (schon 9). Es handelt sich bei der Rede vom Absolutismus der Wirklichkeit um das hypothetische Konstrukt eines »*status naturalis*«, um einen »Grenzbegriff der Extrapolation fassbarer geschichtlicher Merkmale ins Archaische« (ebd.).

⁴⁰ Blumenberg beschreibt dabei die Gewaltenteilung der olympischen Götter als ordnungsstiftend, vgl. dazu den Ersten Teil von *Arbeit am Mythos*.

⁴¹ So formuliert Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 98.

⁴² Man denke beispielsweise an die Medusa oder Hekate (vgl. unten Kap. 3.2).

⁴³ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 131. Diese Stelle zitiert auch Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 100.

Rezipienten an Schrecken abnehmenden, gerichteten Prozess erkennen zu lassen.⁴⁴ Zur Frage nach den transzendenten Mächten im Mythos zeigt der mythisch erzählte Prozess vom Gestaltlos-Chaotischen hin zum geordneten Kosmos des Zeus für Blumenberg eine besondere Charakteristik: Die Welt verliert zuerst an Ungeheuern, bevor im Mythos das folgt, »was man die ›Qualität‹ des Göttlichen nennen könnte.«⁴⁵ Augenfällig wird die anthropozentrische Deutung des Mythos, wenn Blumenberg diesen Prozess vom Chaos zur Ordnung der olympischen Götter *ausschliesslich* auf den Menschen und sein Bedürfnis bezieht, »in der Welt heimisch zu sein«⁴⁶, in einer Welt frei von Ungeheuern leben zu können.⁴⁷ Auch Zeus ist nicht nur ‚lieb‘, sondern repräsentiert teilweise dem Menschen feindliche Wirklichkeit, der sprudelnde Punkt liegt aber darin, dass Kriterium auch hier wieder der Mensch ist.⁴⁸ In Blumenbergs Konzeption vom Mythos als verschiedenen Formen von Daseins- und Lebensangstbewältigung, rückt die Selbstbehauptung des Menschen absolut in den Vordergrund. Nicht zufällig gilt Blumenbergs Interesse daher speziell Prometheus, der die Geschichte der menschlichen Selbstbehauptung gleichsam in sich verkörpert und die Rezeption zu einer anthropozentrischen Deutung herausfordert.⁴⁹

Soviel Blumenbergs Formel von der ‚Arbeit am Mythos‘ für sich hat, so muss sie doch auch kritisiert werden. Huppenbauer hat m.E. wichtige Einwände formuliert. Der eine betrifft den mangelnden Blick darauf, *was* dargestellt ist. Huppenbauer geht dabei von Blumenbergs interessanter Äusserung über das zwar beanspruchte, aber doch unmögliche »Zuendebringen eines Mythos«⁵⁰ aus:

Unter den Bedingungen der Neuzeit, die keine Götter und kaum noch Allegorien erfinden kann, heisst das (=beanspruchtes, aber unmögliches Zuendebringen eines Mythos, K.W.), an Stelle der alten Namen neue abstrakte bis hochabstrakte Titel zu setzen: das Ich, die Welt, die Geschichte, das Unbewusste, das Sein.⁵¹

Der Aufzählung dieser abstrakten Titel ist wohl der im Grunde hochabstrakte, heute geradezu ‚sakral‘ verwendete Begriff ‚Natur‘ hinzuzufügen. Jede Bemühung, einen Mythos zu Ende zu bringen, impliziert nach Blumenberg die Setzung solcher Totalentwürfe als »Letztmythen«⁵², worin ausgedrückt ist, dass gerade die Totalentwürfe mythischen Charakter haben.⁵³ Zu Recht fragt Huppenbauer nun, ob nicht auch Blumenbergs Rede vom Absolutismus der

⁴⁴ Blumenberg warnt davor, den Mythos auf das Schema des Fortschritts zu projizieren, hiesse dies doch, ihm leichtfertig Aktualität zu verschaffen. Vielmehr habe der Mythos sein eigenes Verfahren, das ein gerichteter Prozess erkennbar mache, »indem er zwischen Nacht und Chaos des Anfangs und einer unbestimmt gelassenen Gegenwart von Raumgewinn, von der Veränderung der Gestalten zum Menschlichen hin erzählt.« Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 127.

⁴⁵ Blumenberg, ebd. Bei diesem mythisch erzählten Prozess vom Chaos zur Ordnung sei aber »die Frage der religionsgeschichtlichen ›Abbildung‹ nicht erheblich« (ebd.), entscheidender vielmehr, die schrecklichen Generationen vor Zeus beispielsweise mit der Milde der Olympier zu kontrastieren.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Die Anthropozentrik von Blumenbergs Deutung hat Huppenbauer unterstrichen. Vgl. Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 100.

⁴⁸ Darauf hat Huppenbauer mit Nachdruck hingewiesen. Vgl. ebd.

⁴⁹ Huppenbauer beschreibt Anthropozentrik als *Charakteristikum* moderner Mythosrezeption, vgl. a.a.O. 104-114.

⁵⁰ Für eine umfassende Darlegung vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Zweiter Teil, Kapitel IV »Den Mythos zu Ende bringen«, 291-326.

⁵¹ A.a.O. 319.

⁵² Ebd.

⁵³ »Sie geben keine Antworten auf Fragen, nehmen sich aber so aus, als bliebe nichts zu fragen übrig.« (Ebd.).

Wirklichkeit als ein derart hochabstrakter Titel zu verstehen sei⁵⁴, ferner ob mit dieser abstrakten Formulierung überhaupt noch das in den Blick komme, *was* mythisch dargestellt wurde.⁵⁵ Blumenberg entspricht hier einem allgemeinen Trend, primär dem *für wen* und *von wem*, dem *wie* und *wozu* mythischer Darstellung wissenschaftliche Aufmerksamkeit zu schenken. Fragestellungen der modernen »gott-losen«⁵⁶ Mythosrezeption nach der Sprache des Mythos, nach dem formalen Mythos⁵⁷, nach seiner Bannungs- und Distanzierungsleistung, um nur einige zu nennen, belegen diesen Befund. Sie akzentuieren unter anderem den Sachverhalt, »dass durch Mythen allererst *geschaffen* wird, was für den Menschen Welthorizont möglicher Wahrnehmung *ist*«⁵⁸, eine kaum zu bestreitende Bestimmung. Nach Huppenbauer darf dennoch auf die Frage nicht verzichtet werden, »ob das, wovon mythisch die Rede ist (die Götter), eine sich diesem Schaffen durch die Rede *auch entziehende, bestimmte* Wirklichkeit hat oder nicht«.⁵⁹ Zu sagen, »ich habe einen Traum gehabt« oder »Athene hat mir einen Traum geschickt«, differiert in der Darstellungsweise, – man spräche wohl von verschiedenen Weltbildern oder Deutungshorizonten –, zusätzlich wäre aber zu fragen, ob sich hinter dieser Wahrnehmung, welche durch die mythische Rede erst geschaffen wird, eine erfahrbare Wirklichkeit verbirgt, die sich ihr gerade auch entzieht. Wenn mythische Rede das Meer in Poseidon personifiziert, so stellt sich nicht allein die Frage nach Funktion und Leistung einer solchen Darstellungsweise, sondern ebenso nach ihrem Verhältnis zu einer möglichen Wirklichkeit, welche die Subjektivität transzendiert. Dass Phänomene sich unbestritten immer innerhalb eines Welthorizonts zeigen und menschlichen Deutungshorizonten unterliegen, schliesst die Frage nicht aus, ob in der mythischen Rede etwas davon aufscheint, was Phänomene überhaupt zur Erscheinung bringt. Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf Georg Pichts vielversprechenden Zugang⁶⁰, der einen Perspektivenwechsel vornimmt, indem er aufzuweisen versucht, wie in der Darstellung auch Subjektivitätsexternes – und dies ist nicht auf das Göttliche beschränkt – zur Erscheinung kommt, obwohl es nahe läge, Darstellen von der menschlichen Subjektivität her zu verstehen.⁶¹ Picht trägt der Auffassung Rechnung, dass Darstellen nicht allein ein

⁵⁴ Grundsätzlich scheint Blumenberg diese Gefahr reflektiert zu haben, wenn er an anderer Stelle Schelling nennt, der bereits bemerkt habe, »dass Theorien über den Mythos fast zwangsläufig dahin geraten, selbst mythologisch zu werden.« (Blumenberg, *Wirklichkeitsbezug*, 36).

⁵⁵ Vgl. Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 99.

⁵⁶ A.a.O. 98, wobei 'gott-los' nicht in moralisch-pejorativem, sondern wörtlichem Sinn zu verstehen ist.

⁵⁷ Vgl. z. B. Martinez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Paderborn u.a. 1996.

⁵⁸ Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 114.

⁵⁹ Ebd. Oder in der Terminologie Pichts: »Wenn Darstellung es immer sowohl mit dem, *was* dargestellt wird, wie andererseits mit dessen Projektion in einen Darstellungsraum durch und für jemanden zu tun hat, dann kommt in Blumenbergs Analyse mythischer Darstellung fast ausschliesslich das zweite Element in den Blick« (ebd.).

⁶⁰ Picht unternimmt den grossangelegten Versuch, »die Industriegesellschaft einer Kritik zu unterziehen, die noch radikaler als diejenige von Adorno sein sollte.« (*Kunst und Mythos*, 30). Er betrachtet dabei Kunst als dem Mythos tief verwandtes Phänomen: Das moderne Bewusstsein bilde sich ein, vom Mythos distanziert zu sein. Kunst soll rein ästhetisch betrachtet werden, d.h. unabhängig von ihrem wirklichen oder vermeintlichen Zusammenhang mit der Welt des Mythos. So wird Kunst von den Mythen, zu deren Darstellung sie gedient hat, getrennt, während aber die Kunst des 20. Jahrhunderts nach der Ablösung von der klassischen Syntax der Kunstformen sich – entgegen ihrer Ideologie – eng dem Mythos verhaftet zeige. Vgl. a.a.O. 2ff.

⁶¹ Der Perspektivenwechsel schliesst an die Auffassung *Mythos ist Darstellung* an, was zunächst bloss ausdrückt, dass Mythen geschichtliche Gebilde sind, in welchen eine Vielfalt von Wirklichkeitsbereichen im Horizont menschlicher Wahrnehmung zur Darstellung gelangt (dazu Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 89). Kunst versteht Picht als Inbegriff aller möglichen Formen der Darstellung. Zwar zeigen sich Phänomene immer innerhalb eines Welthorizonts und verweigern die »Sache selbst«, das Kunstwerk erlaubt aber einen Durchblick in die Sphäre der Bedingungen der Möglichkeit des Phänomenseins überhaupt. Etwas davon scheint auf, was Phänomene zur Erscheinung bringt. Hier wäre weit auszuholen. Verwiesen

produktiver, sondern zugleich ein rezeptiver Akt ist. In Anlehnung daran lässt sich unter produktions- wie rezeptionsästhetischem Aspekt formulieren: wie bei Texten nicht nur die Frage interessiert, wie ich am Text arbeite, sondern auch oder vor allem, wie der Text an mir arbeitet, so ist nicht allein meine Arbeit am Mythos, sondern auch die Arbeit des Mythos an mir bedeutsam.

In aller Kürze sei auf Bultmanns vor allem neutestamentlich orientierte Überlegungen zum Mythos verwiesen⁶², die aufgrund einer Strukturanalogie den Bezug auf Picht nahe legen⁶³: Bultmanns berühmte 'Definition', dass der Mythos sich dadurch auszeichne, dass er »vom Unweltlichen weltlich, von den Göttern menschlich«⁶⁴ rede und so über das Unverfügbarer verfüge, ist Pichts Bestimmung parallel zu sehen, Kunst und Mythos komme die Qualität zu, das Unsichtbare sichtbar, das Unhörbare hörbar zu machen sowie das Unsagbare zu sagen.⁶⁵ Ausgehend vom Befund, die christliche Verkündigung könne dem Menschen heute, im wissenschaftlich geprägten Zeitalter, nicht zumuten, das mythische Weltbild als wahr anzuerennen⁶⁶ – dies ist auch bei der literarischen Mythsrezeption zu berücksichtigen –, fordert Bultmann eine kritische Entmythologisierung der mythisch geprägten neutestamentlichen Verkündigung. Nach Bultmann ist dabei durch das 'Wesen' des Mythos selbst die Aufgabe gestellt, ihn »existential«⁶⁷ zu interpretieren, d.h. als eine Möglichkeit der Rede vom Menschen in Hinblick auf sein Verhältnis zum Unverfügbarer zu verstehen. Der Mythos tut so, als ob er ein »objektives Weltbild«⁶⁸ zu geben beabsichtige, obwohl es ihm eigentlich um den Menschen und dessen Verhältnis zum Unverfügbarer geht. Nach Bultmann ist daher im Mythos selbst »das Motiv zur Kritik seiner selbst, d.h. seiner objektivierenden Vorstellungen enthalten, insofern seine eigentliche Absicht, von einer jenseitigen Macht zu reden, welcher Welt und Mensch unterworfen sind, durch den objektivierenden Charakter seiner Aussagen gehemmt und verdeckt wird.«⁶⁹ Nicht erst das neuzeitliche Denken, der Mythos selbst fordert die eigene Entmythologisierung.⁷⁰ Es stellt sich die Frage, inwiefern auch im literarisch geprägten Mythos die Forderung nach Entmythologisierung bereits mitenthalten ist.

Zwei Aspekte aus Blumenbergs Zugang wurden hier hauptsächlich referiert: die dem Mythos zugeschriebene 'Disposition zur Vieldeutigkeit', woraus ein unerschöpflich scheinendes Bearbeitungspotential folgt, sowie dessen Distanzierungsleistung in mehrfacher Hinsicht.⁷¹ In-

-
- sei auf die konzentrierte Darstellung von Pichts Zugang mit Fokus aufs Problem der Subjektivität a.a.O. 30-65.
- ⁶² Ich beziehe mich auf den Aufsatz *Neues Testament und Mythologie* (1941), in: H. W. Bartsch: Kerygma und Mythos. Bd. I. Hamburg/Bergstedt 1967, 15-48.
- ⁶³ Dieser Hinweis bei Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 126.
- ⁶⁴ Bultmann, *Neues Testament und Mythologie*, 22.
- ⁶⁵ Vgl. Picht, *Kunst und Mythos*, 139. Trotz Strukturanalogie scheint eine bedeutsame Differenz zu sein, dass Picht von der Phänomenalität ausgehen, nicht die Frage nach Begriff oder Wesen von Kunst/Mythos stellen will.
- ⁶⁶ Vgl. Bultmann, *Neues Testament und Mythologie*, 16f.
- ⁶⁷ A.a.O. 22.
- ⁶⁸ Ebd.
- ⁶⁹ A.a.O. 23.
- ⁷⁰ Zur weitreichenden Frage, warum der Mythos seine eigentliche Intention verdeckt, vgl. Huppenbauer, *Mythos und Subjektivität*, 136ff.
- ⁷¹ Blumenberg betont bezüglich seiner Gegenüberstellung von dogmatischer und mythologischer Tradition: »Unsere Kategorien für die Beschreibung des Mythischen sind solche des Kontrastes zur Theologie und der in sie eingegangenen oder von ihr hinterlassenen Metaphysik – aber nicht, weil Mythologie den Anspruch und Absolutheitsgrad einer Theologie noch nicht erreicht hätte, sondern weil sie sich aus der Richtung auf diesen Anspruch ursprünglich heraushält. Die Konstellationen, in die das Mythische im Späthorizont seiner Rezeption eingetreten ist, sollen hier verstanden werden aus der essentiellen Distanz, die der Mythos zu jeder Art von ›Strenge‹ – sei es der Furcht oder des Glaubens, der Exaktheit oder der Systematik, der Texttreue oder der blossen Ausschliessung von Satire und Parodie – innehält.« (*Wirklichkeitsbegriff*, 42).

sofern die griechische Tragödie mythologische Stoffe verarbeitet, hat sie an deren deutungs- offener Wiederholungs- und Variationsstruktur teil, sie lässt sich als die »institutionalisierte Beweglichkeit«⁷² verstehen. Bei der griechischen Tragödie als offizieller Kunstform der Polis ging es nicht um Originalität, sondern um einen neuen Blick auf ein vertrautes Sujet. So entstanden konkurrierende Versionen, die auf dasselbe mythologische Substrat zurückgingen. Nicht erst moderne Mythenbearbeitungen, sondern bereits griechische Tragödien selbst spiegeln eine ‘Arbeit am Mythos’.⁷³ Indem der dramatische Werk-Wettkampf der drei grossen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides öffentlich vorgetragen und von einem Schiedsgericht in einem komplizierten Verfahren bewertet wurden, sind sie selbst »das Urbild einer Literatur als Wettkampf und darin das traditionsstiftende Vorbild aller späteren Versuche [...], sich mit den griechischen Tragikern auf ihrem eigenen Feld zu messen und sich in kreativer Differenz gegen sie oder neben ihnen zu behaupten.«⁷⁴ Wenn Mythos auch mit Blumenberg »als immer schon in Rezeption übergegangen«⁷⁵ zu begreifen ist, schon »die Stufe seiner ersten poetischen Formation«⁷⁶, so gibt es wohl aber verschiedene ‘Grade’ der Rezeption, was das unterschiedliche Ausgangsmaterial der griechischen Tragödie und ihrer modernen Bearbeitungen zeigen kann. Im Unterschied zur griechischen Tragödie, der ein populäres Reservoir überliefelter Götter- und Heldensagen vorlag, beziehen sich moderne literarische Rezeptionen immer schon »auf hochkulturelle und hochartifizielle (und in diesem Sinne ›späte‹ und resultathafte) Ausformulierungen dieses Bestandes«⁷⁷. Dies selbst dann, wenn moderne Bearbeiter »hinter die Versionen ihrer antiken Bezugstexte zu einem archaischen Substrat, einem hypothetisch unterstellten vorzivilisatorischen Ursprungszustand zurückzustossen«⁷⁸ beanspruchen. Der Iphigeniestoff ist in mehrfacher Brechung literarisch vermittelt: neben den antiken Vorbildern kommt Goethes *Iphigenie* ein ebenso entscheidender Stellenwert zu. Spätere Bearbeitungen sind in diesem doppelten Bezug zu sehen, so dass es neben ‘Arbeit am Mythos’ immer auch um ‘Arbeit an Goethe’ geht.

Blumenbergs Charakterisierung der mythologischen Tradition sowie ein Blick auf den institutionalisierten Agon im antiken Griechenland zeigen, wie der Gedanke der Variation und Rivalität bei der ‘Arbeit am Mythos’ zum Prinzip erhoben wird. Dieses eminent schöpferische Irritationspotential sowie die Kraft zur Evokation welterschliessender bzw. – ergänzt mit Bultmann und Picht – existentieller Fragen tragen entscheidend zur Faszination des Mythos bei. Ein rein funktionalistischer Zugang vermag dem Mythos nicht gerecht zu werden, vielmehr sollte in Erinnerung an den frühromantischen Versuch einer Ästhetik der »Neuen Mythologie«⁷⁹ der ästhetische Mehrwert des Mythos m.E. nie aus dem Blickfeld schwinden. Wird hier auf die Mythos-Debatte des Idealismus und der Frühromantik rekurriert, so ist entscheidend, dass damals in Kategorien des Ästhetischen und Mythischen Revolutionär-Gesell-

⁷² Frick, *Die mythische Methode*, 10.

⁷³ Als Beispiel nennt Frick die aufklärerische Mythen- und Götterkritik des euripideischen Dramas, in der die ‘Arbeit am Mythos’ zugleich eine Distanz zum Mythos manifestiert und darin wiederum seine Produktivität bestätigt. Studien von Jean-Pierre Vernant und Hans-Thies Lehmann belegen die Distanzierung der Tragödie vom Mythos, wobei der im Mythos angelegte Deutungs- und Veränderungsspielraum kritisch und reflexiv gegen diesen selbst gewendet, also gerade aktiviert werde. Das gewandelte Normengefüge der demokratischen Polis spielt bei dieser Distanzierung eine bedeutsame Rolle. Vgl. Frick, a.a.O. 10f.

⁷⁴ A.a.O. 11, zum dramatischen Agon der drei Tragiker nimmt Frick auf Forschungen von Blume, Pickard-Cambridge sowie Webster Bezug.

⁷⁵ Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff*, 28.

⁷⁶ A.a.O. 18.

⁷⁷ Frick, *Die mythische Methode*, 16.

⁷⁸ Ebd. Nach Frick ist diese Regressionsbewegung häufig durch kulturarchäologische Lektüren gespeist, was für die hier zu untersuchenden Texten wohl auch gelten wird.

⁷⁹ Vgl. hierzu Bohrer (Hg.), *Mythos und Moderne*, Vorwort 7-11.

schaftliches abgehandelt wurde, was klar von der gefährlichen Schiene der faschistischen bzw. nihilistischen Extrapolation des angeblich ursprünglich ‘ästhetischen’ Menschen aus dem politischen, ethischen und gesellschaftlichen zu unterscheiden ist.⁸⁰

1.2 Mythos und Geschichtsphilosophie

Der Zusammenhang von Mythos und Geschichtsphilosophie wird in dieser Arbeit als wichtig erachtet.⁸¹ Deshalb soll auch dazu in aller Kürze ein theoretischer Horizont skizziert werden. Im Rahmen meiner Betrachtungsweise, welche die poetische Auseinandersetzung mit dem Mythos geknüpft an ein bestimmtes Antikenbild versteht, stellt sich die Frage, welche geschichtsphilosophischen Paradigmen damit – gespiegelt in der Art und Weise dieser Auseinandersetzung – gesetzt werden. Dabei überlagern sich verschiedene Ebenen, die sich in Fragen zum Selbstverständnis einer Zeit, zur jeweiligen Antikenkonzeption sowie zur Verhältnisbestimmung der beiden Zeiten konkretisieren.⁸² Wenn Schlegel und Schiller wichtige Schriften⁸³ zum Problem verfassen, wie die Differenz Antike-Moderne begrifflich klar zu fassen sei, so entstehen aus dieser Diskussion neben Entwicklungsgeschichtlichen Überlegungen zum Wandel der menschlichen Natur und zur Relativität ästhetischer Normen und Geschmacksideale auch geschichtsphilosophische Konzepte. Die Rezeption tradiert Texte erschöpft sich meist nicht im ästhetischen Spiel, sondern trägt einer bestimmten Geschichtskonzeption Rechnung. So wird z.B. die in der Goethezeit entworfene Utopie eines neuen Menschen in die Antike rückgespiegelt, indem der intendierte Zustand als in der Antike schon einmal verwirklicht begriffen wird.⁸⁴ Damit entwirft die deutsche Klassik ihre eigene Version von Antike, einer hellen Antike, personifiziert in der Gestalt der Iphigenie, die bei Goethe gleichsam noch ‘klassischer’ erscheint als in der klassischen Antike, im fünften vorchristlichen Jahrhundert der drei grossen attischen Tragödiendichter.

Die Geschichte des 20. Jahrhunderts hat dann einen Aspekt besonders aktuell werden lassen: die Zivilisationskritik. Eine ‘Globalthese’ soll gewagt werden: Die Arbeit am Mythos hat hohe Konjunktur gerade zu Zeiten, da der Geschichtsoptimismus zusammengebrochen ist.⁸⁵ Der Rückgriff auf den Mythos vollzieht aber nur scheinbar eine Zuwendung zu einer vor- oder ausserhistorischen Welt, wird doch der ‘vorgeschichtliche’ Mythos gerade auf die Geschichte bezogen, indem man in der barbarischen Realität unserer Vorgeschichte nach Anlagen und Ursprüngen der gegenwärtigen zivilisatorischen Widersprüche sucht. Die Barbarei hat sich nicht als überwunden, im Gegenteil als immer latent vorhanden erwiesen, so dass sie

⁸⁰ Vgl. Jamme, »*Gott an hat ein Gewand*«, 13, der mit Recht darauf hingewiesen hat, dass die Ästhetisierung des Mythos als Erbschaft dieser faschistischen Extrapolation mit Argwohn zu betrachten sei.

⁸¹ Sabine Georg zieht aus der Analyse der vielfältigen Erklärungsansätze zum Mythos die grundsätzliche Schlussfolgerung, »dass auch eine poetische Bearbeitung des Komplexes sich kaum einer Ortung ihrer geschichtsphilosophischen Begründung entziehen kann« (Georg, *Modell und Zitat*, 72).

⁸² Dies ist auch auf meinen Standpunkt zu beziehen. Wenn sich die Frage stellt, wie der Mythos als historisches Phänomen gesehen wird, so setzt die Art und Weise dieser Auseinandersetzung selbst geschichtsphilosophische Paradigmen.

⁸³ Friedrich Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* 1797 sowie Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* 1800 (in drei Folgen in der Zeitschrift *Die Horen* schon 1795/96 erschienen). Diese Schriften sind im Zusammenhang der ‘Querelle des anciens et des modernes’ zu sehen, der franz. Literaturdebatte des 17. und. 18. Jahrhunderts um die Überlegenheit der klassisch-antiken oder der zeitgenössischen Kunst.

⁸⁴ Die in der deutschen Klassik entworfene Vision eines *homo novus*, eines ‘ganzheitlichen’ Menschen hat Peter von Matt in seiner Vorlesung *Lieben und Zugrundegehen. Die ursprüngliche Erfahrung der deutschen Klassik* im Sommersemester 1999 entwickelt und erläutert.

⁸⁵ Vgl. den interessanten Aufsatz von Dieter Borchmeyer: Mythos: 1800–1900–2000. In: Zagreber Germanistische Beiträge 6 (1997), 1–12, der die hohe Konjunktur der Arbeit am Mythos am Ende des 18., 19. und 20. Jahrhunderts untersucht bzw. vergleicht und diese mit der Spezifität eines Jahrhundertes in Verbindung bringt.

jederzeit hervorzubrechen droht. Dieser Erfahrung verpflichtete Literatur hat den Mythos, dessen Schrecken in der griechischen Tragödie bereits in hohem Masse sublimiert erscheint⁸⁶, 'archaisiert'. In der Akzentuierung der dunklen Seite des Mythos wird eine neue Version von Antike entworfen. Dabei ist mit Frick darauf hinzuweisen, dass die so entworfene 'Archaik' ebenso wie die lichte 'Klassik' ein höchst gegenwartsbezogenes kulturelles Konstrukt ist.⁸⁷ Es ist das Konstrukt einer Zeit, der die 'Vorgeschichte' in ihrem Bezug zu gegenwärtigen zivilisatorischen Widersprüchen aktuell ist. Die Auseinandersetzung mit dem Mythos bzw. mit der Geschichte zielt deshalb darauf hin, die gleichen Strukturen »unter ganz anderen Umständen«⁸⁸ freizulegen.⁸⁹ Die mythische, zyklische Zeiterfahrung steht dabei dem linearen, teleologischen Geschichtsmodell der Aufklärung gegenüber. Angesichts des welthistorischen Verlaufs erscheint jene mehr 'im Recht', während dieses als utopisch verworfen wird⁹⁰: Die Geschichte scheint sich – mit Nietzsche formuliert – eher als 'ewige Wiederkunft des Gleichen' im Guten und Bösen denn als Fortschritt zu erweisen.

Für die Überwindung der linearen Geschichtsauffassung mit einem zivilisationskritischen Impetus steht paradigmatisch Horkheimer und Adornos Studie *Dialektik der Aufklärung*, welche die philosophische Mythostheorie seither, sei es in Zustimmung oder Widerspruch, nachhaltig prägt.⁹¹ Der zivilisationskritische Entwurf ist in enger Verbindung mit einer Kritik an der neuzeitlichen Rationalität zu sehen. Für das Verständnis der Studie ist zu berücksichtigen, dass sie in der amerikanischen Emigration unter dem Eindruck des siegreichen Faschismus sowie der amerikanischen Massenkultur verfasst wurde. Bedeutsamer als die historischen Analysen⁹², die auf diesen Entstehungskontext zu beziehen sind, ist ihr geschichtsphilosophischer Gehalt, der sich als in viele (historische) Kontexte übertragbar erwiesen hat bzw. erweist. Die Vorstellung eines linearen Weges 'vom Mythos zum Logos'⁹³ ist verworfen, statt dessen zeigen die Autoren die Verschlingung von Mythos und Rationalität.⁹⁴ Anhand der Homerischen Gestalt des Odysseus – prägnant die Sirenenepisode im zwölften Gesang – wird nachgewiesen, dass der antike Mythos eine Urform emanzipatorischer Rationalität darstellt. Dies ist die eine Seite der Hauptthese. Zudem besagt sie, dass der vorgeschichtliche Mythos in der Moderne in zunächst unkenntlichen Verwandlungen fortbesteht: »Schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.«⁹⁵ Neben dem geschichtsphilo-

⁸⁶ Dass Euripides der Forschung als der 'aufgeklärteste' der drei grossen attischen Tragödiendichter gilt, verweist auf Fragestellungen solcher Art.

⁸⁷ Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 80.

⁸⁸ Heiner Müller, zitiert bei Emmerich, *Mythen*, 256.

⁸⁹ Die Rezeption geschichtsphilosophischer Texte, wie sie Horkheimer/Adorno, Lévi-Strauss und später Blumenberg vorgelegt haben, akzentuierte deren Erkenntnis, dem Mythos sei eine »doppelte, zugleich historische und ahistorische Struktur« (Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, zitiert a.a.O. 233) eigen.

⁹⁰ Borchmeyer beschreibt dies als für die postmoderne Konstellation geltend. Vgl. Borchmeyer, *Mythos*, 1.

⁹¹ Bez. der Überwindung des linearen Geschichtsverständnisses wäre auf viele frühere geschichtsphilosophische Texte zu verweisen, z.B. auf Benjamins, für Horkheimer/Adorno bedeutsame Thesen *Über den Begriff der Geschichte*; als eigene Fragestellung könnte gelten, in welchen historischen Kontexten solche v.a. entstehen.

⁹² So schreibt Jamme mit Bezug auf Kurz und Habermas: »Auf die Konkretion historischer Erfahrung lässt sich die ›Dialektik der Aufklärung‹ nicht ein: der wahre Gang der Aufklärung im 18. Jahrhundert bleibt ebenso verstellt wie die zeitgenössischen Bildwelten.« (Jamme, *Einführung*, 116, zu weiteren Kritikpunkten an der *Dialektik der Aufklärung* vgl. a.a.O. 115.) Allerdings ist zu reflektieren, inwiefern der hier postulierte wahre Gang einer historischen Entwicklung unserer Erkenntnis überhaupt noch zugänglich sein kann.

⁹³ In Anlehnung an den Titel des nach wie vor interessanten Standardwerkes von Wilhelm Nestle (EA 1940), das die Entfaltung des griech. Denkens von Homer bis zu Sokrates untersucht. Die Konstruktion eines linearen Weges vom Mythos zum Logos gilt aber heute als *prinzipiell* überholt (vgl. Jamme, *Einführung*, 1f.).

⁹⁴ Jamme weist darauf hin, dass Adorno/Horkheimer den Mythosbegriff von Benjamin aufnehmen, und zwar in seiner Spezifität der Identität politischer und theologischer Kategorien. Vgl. a.a.O. 112f.

⁹⁵ Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 6.

sophischen Gehalt von Horkheimer/Adornos Überlegungen sind auch die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen bedeutsam: Wenn die Autoren die Aufklärung als Form totalisierenden Denkens kritisieren, so muss dieser kritische Blick auf die neuzeitliche Rationalität nicht zu einer Absage an sie führen, sondern kann auf eine Selbstaufklärung der Vernunft abzielen, halten doch auch Horkheimer und Adorno an der Aufklärung als Form kritischen Denkens fest.⁹⁶ Zur Selbstaufklärung der neuzeitlichen Vernunft gehört entscheidend, dass sie ihre eigenen Voraussetzungen nicht ignoriert. Tut sie dies, droht sie in Mythologie zurückzufallen.

Stärker als es Begriffe wie 'Überwindung' oder 'Rückfall' mit ihrer Implikation eines zeitlichen Nacheinander tun, ist die *Gleichzeitigkeit* von Mythos und Logos zu betonen, wobei die Gegenüberstellung der beiden Phänomene wohl so alt ist wie die Menschheit selbst. Die Opposition scheint mir nur dann vielversprechend, wenn die Verschlingung von Mythos und Logos mitgedacht wird. Dann bedeutet 'Arbeit am Mythos' immer zugleich 'Arbeit am Logos'. Beide stehen in einem Verhältnis der dynamischen wechselseitigen Korrektur. So ist es gerade bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen 'Mythos' m.E. weder fruchtbar, das aufklärerische Denken gegen den Mythos auszuspielen, noch das kritische Potential aufklärerischen Denkens einfach preiszugeben.

1.3 Texte im Dialog

Bei der Beschäftigung mit mythologischen Stoffen gibt es für einen Autor keine unbeschriebenen Blätter. Wenn er einen Mythos aufgreift, liegt zwar faktisch ein weisses Papier vor ihm, kein 'unbeschriebenes Blatt' aber, das er unbefangen beschreiben könnte. Es sind immer schon Vorschriften da, im wahren Wortsinn zunächst, da früher Geschriebenes zum selben Stoff vorliegt. Über Reichtum und Deutungsoffenheit des Mythos wurde schon gesprochen, dennoch gilt, dass auch Innovation und bewusste Abweichung eine Form des Bezugs auf solche früher geschriebenen Texte darstellen.

Ein vergleichender Betrachter nimmt den Dialog zwischen Texten als *wechselseitig*, nicht an ihre Chronologie gebunden wahr⁹⁷: Euripides Dramen aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert kommentieren auch Goethes viel jüngeres Schauspiel, nicht bloss umgekehrt. Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* steht gar in doppeltem, wechselseitigem Bezug zu Euripides und Goethe. Angesichts des besonders engen Dialogs literarischer Arbeiten am Mythos liegt der Rückgriff auf das in der Literaturwissenschaft etablierte Konzept 'Intertextualität'⁹⁸ nahe, das auf die Beschreibung von Beziehungen (semantischer wie struktureller Art) zwischen Texten abzielt und dafür Methodiken entwickelt hat.

Zum komplexen Feld der literaturwissenschaftlichen Debatte um theoretisch sehr verschiedenen gefasste Konzepte der Intertextualität mögen hier einige Hinweise genügen. Zu verweisen ist zunächst auf zwei Hauptrichtungen, von denen die eine vor allem im Umkreis des Poststruk-

⁹⁶ Nach Stephan rekurrieren Adorno/Horkheimer auf die Aufklärung »in höchst widerspruchsvoller Weise: Auf der einen Seite wird die Aufklärung als Form totalisierenden Denkens kritisiert, auf der anderen Seite wird an ihr als Form kritischen Denkens festgehalten.« Stephan, *Musen & Medusen*, 107, mit Verweis auf Habermas, der sich mit der Paradoxie der Argumentation grundlegend auseinandergesetzt hat (vgl. a.a.O. 131).

⁹⁷ Hans-Jost Frey spricht von der 'reziproken Textbeziehung', vgl. *Der unendliche Text*, bes. 8 und 20.

⁹⁸ Den Begriff 'Intertextualität' hat Julia Kristeva Ende der sechziger Jahre in ihrem Aufsatz *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* geprägt. Zur Kristevas Bachtin-Rezeption vgl. Kimmich/Renner/Stiegler, *Texte zur Literaturtheorie*, 327ff. sowie Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 1ff. Der Terminus 'Intertextualität' bzw. seine Implikationen wurde in der Folge kontrovers diskutiert. Kristeva hat sich insofern distanziert, als sie den Terminus in *La révolution du langage poétique* (1974) durch den der 'transposition' ersetzt. Vgl. a.a.O. 10.

turalismus und Dekonstruktivismus einflussreiche Position Intertextualität als generelle Dimension von Textualität überhaupt versteht, während die andere Intertextualität als ein spezifisches Verfahren der Sinnkonstitution von Texten bezeichnet.⁹⁹ Dies entspricht Renate Lachmanns Unterscheidung eines textontologischen und textdeskriptiven Aspektes.¹⁰⁰ Kennzeichnend für die erstgenannte Denkschule nennt Pfister die 'Dezentrierung' des Subjekts¹⁰¹, die Entgrenzung des Textbegriffs¹⁰² und Textes, ferner ein freies Spiel der Signifikanten, wobei das Bild eines »Universums der Texte« entstehe, »in dem die einzelnen subjektlosen Texte in einem *regressus ad infinitum* nur immer auf andere und prinzipiell auf alle anderen verweisen, da sie ja alle Teil eines 'texte général' sind, der mit der Wirklichkeit und der Geschichte, die immer schon 'vertextet' sind, zusammenfällt.«¹⁰³ Das für die zweite Denkschule exemplarisch gewordene Werk Gérard Genettes, *Palimpsestes. La littérature au second degré*,¹⁰⁴ enthält ein detailliertes Beschreibungsprogramm, das die verschiedenen Formen und Verfahren pointierter Bezüge zwischen literarischen Texten zu systematisieren versucht.¹⁰⁵

Übereinstimmend mit Pfister und Frick scheint mir ein engerer Intertextualitätsbegriff, dessen Interesse bewussten, intendierten und markierten Verweisen eines Textes auf andere Texte gilt, die dann in systematischer Weise erfasst und klassifiziert werden sollen, für die konkrete Textanalyse geeigneter als ein entgrenzter Intertextualitätsbegriff, der aus Mangel an Spezifität einen geringeren heuristischen Wert besitzt.¹⁰⁶ Letztlich hängt es aber vom Forschungsgegenstand – vom konkret zu analysierenden Einzeltext – ab, welcher Intertextualitätsbegriff seiner Beschreibung angemessen ist. Meine Textauswahl bestätigt dies. Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* führt zwar einen engen stofflichen Dialog mit Euripides' und Goethes Iphigenie-Dramen, weist aber wenig markierte Intertextualität auf und verzichtet anders als Bergs *Im Taurerland* und deutlicher noch Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* ganz aufs Verfahren der

⁹⁹ Für diese Position stehen vor allem der Hermeneutik und Semiotik verpflichtete Theoretiker wie Gérard Genette, Michael Riffaterre, Karlheinz Stierle, Renate Lachmann, Ulrich Broich und Manfred Pfister ein. Vgl. Kimmich/Renner/Stiegler, *Texte zur Literaturtheorie*, 327. Zu den Vertretern der erstgenannten Position vgl. auch Frick, *Die mythische Methode*, 29f.

¹⁰⁰ Vgl. Vorwort des von Renate Lachmann herausgegebenen Sammelbandes *Dialogizität*, 8.

¹⁰¹ Die Situierung der Subjekte und Texte im universalen Intertext gründet nach der poststrukturalistischen Theorie in keiner bewusst gewollten Selbstsetzung, sondern ist unumgänglich und durch funktionale Ambivalenz gekennzeichnet: einerseits bedeutet Intertextualität Sprechen mit einer vorgefertigten Stimme, andererseits ermöglicht sie Abweichung. Referiert bei Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 21. Bei dieser Dynamik von Wiederholung und Innovation gilt der kreativen Differenz das entscheidende Erkenntnisinteresse. Nicht zufällig treten hier ähnliche Formulierungen auf wie im Kapitel zum Unruhepotential des Mythos.

¹⁰² Als Beispiel der im Sinne einer allgemeinen Kultursemiotik radikal erweiterte Textbegriff bei Kristeva: so die Vorstellung, dass Geschichte und Gesellschaft 'vertextet', also als Text zu lesen sind. Zu berücksichtigen bleibt, dass in Kristevas Werken an verschiedenen Stellen unterschiedliche Textbegriffe erkennbar sind. Zu Kristevas Textbegriff(en) vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 5ff.

¹⁰³ A.a.O. 9.

¹⁰⁴ So der Titel der 1982 erschienenen französischen Originalausgabe. Frick (*Die mythische Methode*, 31, Anm. 92) weist darauf hin, dass die deutsche Übersetzung (Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen v. W. Bayer u. D. Hornig. Frankfurt/M. 1993) fehlerhaft sei, weshalb ich nach dem französischen Originalwortlaut zitiere.

¹⁰⁵ Genette bildet fünf Unterkategorien mit weiteren Differenzierungen (dazu Genette, *Palimpsestes*, 8ff.) der übergreifenden 'Transtextualität', die er als die »transcendance textuelle du texte« als »tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes« (a.a.O. 7) bezeichnet. Im Einzelnen kann darauf hier nicht eingegangen werden. Als Genettes Leistung betont Frick, dass mit Bestimmtheit der Typus einer 'littérature au second degré' herausgearbeitet und in seiner künstlerischen Vollwertigkeit anerkannt sei (vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 31).

¹⁰⁶ Vgl. Pfister, *Konzepte der Intertextualität*, 15 sowie Frick, *Die mythische Methode*, 30f. Nach Pfister verengen auch jene, welche vom textontologischen Axiom eines globalen Intertextes ausgehen, bei der praktischen Analyse der Intertextualität die Perspektive (vgl. ebd.), was aber m.E. einen zu Grunde liegenden weiten Begriff von Intertextualität nicht ausschliesst.

Zitatmontage. Brauns 'szenischer Text' (so die Bezeichnung des Verlags) enthält ein dichtes Netz intertextueller Bezüge, an die analytische Kategorien angelegt werden können, was die Entschlüsselung der Bezüge im Einzelnen betrifft. Der Sinn eines solchen Vorgehens ist jedoch fragwürdig. Die Interpretation darf sich keinesfalls in der Analyse der Einzelbezüge erschöpfen, sondern muss darüber hinaus das zu Grunde liegende literarische Verfahren berücksichtigen. Hochintertextuelle Texte Heiner Müllers oder Volker Brauns verweisen in ihrem programmatischen Charakter auf die genannten Konzepte eines universellen Intertextes. Der Einwand, den Autoren selbst seien ihre intertextuellen Bezüge gerade bewusst, was in radikalen Konzepten vom universalen Intertext nicht gelten kann, findet sich zumindest von der Wirkung her entkräftet, indem nämlich vor dem Leser ein kaum bis ins Letzte entschlüsselbares intertextuelles Netz erscheint, das gerade als literarische Verfahrensweise auf ein Bewusstsein davon verweist, dass es keine autonom gewollte Selbstsetzung in diesem System komplexer Bezüge gibt, sondern freies Spiel der Bedeutungen und Bezüge und unumgängliches Ausgesetztsein an sie. Den Intertextualitätsbegriff vom konkreten Einzeltex abhängig zu machen, entspricht des weiteren der Auffassung, Texte nicht als Illustration einer Theorie zu lesen. Vielmehr sind sie es, die bestimmte theoretische Modelle evozieren. Wird die Nachträglichkeit der Theorie im Verhältnis zur Praxis unterstellt, heisst dies, dass der entgrenzte Intertextualitätsbegriff selbst sich erst aufgrund von Texten gebildet hat, die eine solche Verfahrensweise spiegeln. In der Folge ist mit Wechselwirkungen zwischen theoretischen Modellen und der Praxis der Texte zu rechnen, die beiderseits zu Modifikationen und neuen Ausformungen führen.

Studiert man reine Textbeziehungen, so rücken dabei 'kontextanalytische' Fragestellungen in den Hintergrund. Untersuchungen zur Intertextualität tendieren m.E. ähnlich wie stoffgeschichtliche Zugänge dazu, sehr deskriptiv zu sein. Wann immer in dieser Arbeit der Blick auf den Dialog der Texte gerichtet wird, soll dies im Bewusstsein davon geschehen, dass die Texte auch als in verschiedenen, je spezifischen historischen, sozialen und mentalen Kontexten entstandene begriffen werden müssen.¹⁰⁷ Unmittelbar einsichtig wird die Tatsache des spezifischen Kontexts z.B. an Antikenentwürfen, auf deren Hintergrund die literarische Mythesrezeption in dieser Arbeit betrachtet wird.

2 Antikenkonzeptionen

Wie die antike Kultur gefasst wird, trägt die Signatur *der* Zeit, von der aus die Antike betrachtet wird.¹⁰⁸ Immer wieder hat es – von vielerlei Faktoren materieller und ideeller Art beeinflusst – Umdeutungen der antiken Kultur gegeben; neue archäologische Funde brachten Erkenntniszuwachs in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen oder ausgehend von modernen Konzepten, beispielsweise der Psychologie, ereignete sich ein völlig neuer Blick auf längst bekannte Quellen. Der umfassende Fragehorizont, wie Antikenentwürfe zustande kommen, kann hier nicht erschöpfend umrissen werden. Innerhalb des Problemfeldes Iphigenie ist der wirkungsgeschichtliche Stellenwert von Goethes Drama mit seiner spezifischen Bearbeitung des antiken Stoffes bedeutsam. Hier interessiert besonders, wie Goethes Schau-

¹⁰⁷ Den spezifischen Kontext betont Frick für die attische Tragödie, »trotz ihrer thematischen Tendenz zur transhistoricité« (Frick, *Die mythische Methode*, 34), wie auch für ihre modernen Transformationen. Frick will den textdeskriptiven Grundzug einer Intertextualitätstheorie, wie sie Genette vorliegt, um eine literatur- und kulturosoziologische Sichtweise erweitern, die sich dem 'interkulturellen' Wechselspiel zw. Texten aus ausserordentlich verschiedenen Kontexten annähert (vgl. zu dieser Absichtserklärung a.a.O. 35).

¹⁰⁸ Gemeint ist nicht die bewusste Aktualisierung, indem z.B. im Gewand des antiken Stoffes Probleme der Gegenwart literarisch thematisiert werden, sondern der Befund hat damit zu tun, dass es keinen kontextfreien Standpunkt auf ideologeneutralem Boden gibt: dem historischen Apriori kann niemand entrinnen.

spiel als Konkretisation einer Antike Winckelmannscher Prägung rezipiert und fixiert wurde und so spätere Gegenentwürfe provozierte. Zunächst wird anhand einiger Charakteristika der Wandel des Antikenbildes¹⁰⁹ seit der Goethezeit skizziert.

2.1 Zum Wandel des Antikenbildes seit der Goethezeit

Mit einer allgemeinen Formel hat Wolfgang Schadewaldt unser Interesse bezüglich griechischer Kultur, Literatur, Kunst, Philosophie und Religion seit Winckelmann und der deutschen Klassik als sukzessive »von dem Späteren auf das Ätere und Älteste«¹¹⁰ zurückverlagernd beschrieben und dabei das ausgehende 19. Jahrhundert als Klimax solcher Rückwendung benannt.¹¹¹ Diese »Konjunktur des Archaischen«¹¹² ist mit den Namen Bachtold, Burckhardt, Rohde, Nietzsche sowie zeitlich etwas später auch Freud verbunden.¹¹³ Zudem gilt der Befund eines dem deutschen Sprach- und Kulturraum spezifischen konzeptuellen »double Greece«¹¹⁴ als nachgewiesen.¹¹⁵ Die Spuren der Auffassung einer Doppelheit eines lichten Griechenland des Masses und der Klarheit und eines archaischen, wilden Griechenland der Rituale, Blutopfer und des Totenkultes reichen ins 18. Jahrhundert zurück. Das Verhältnis der beiden Komponenten wird dabei verschieden gedacht, auch ihre Bewertung ist historischem Wandel unterworfen. Die archaische Antike wurde also im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht eigentlich entdeckt, sondern akzentuiert und für besonders aktuell gehalten. Durch wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn beeinflusste Neuinterpretationen leisteten daran einen entscheidenden Beitrag.

Die bedeutsame Verschiebung von einer 'hellen Antike'¹¹⁶, wie sie mit dem Namen Winckelmann unauflöslich verknüpft ist, zu einer 'bunten Antike'¹¹⁷ zeigt Zintzen in ihrem

¹⁰⁹ Die Verwendung des Singulärs liegt darin begründet, dass lediglich grobe Tendenzen des Wandels aufgezeigt werden, der am Ende des 19. Jahrhunderts zur 'epochalen Verdichtung' eines bestimmten Griechenbildes führte, selbstverständlich finden sich in nahezu jeder Rezeption individuelle Komponenten des Griechenbildes.

¹¹⁰ Schadewaldt, *Hellas und Hesperien II*, 456, der Hinweis bei Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 143.

¹¹¹ Für eine Überblicksdarstellung des Wandels der Antikenbilder vgl. neben Schadewaldt auch Hellmut Sichtermann: Kulturgeschichte der Klassischen Archäologie. München 1996. An anderen Studien vermisst der Autor die Betrachtung der klassischen Archäologie als Teil des allgemeinen Kulturlebens (vgl. a.a.O. im Vorwort, 7). Die Untersuchung beansprucht, Rezeption und Bedeutung der bildenden Kunst der griechisch-römischen Antike für das bildnerische Schaffen und die schöne Literatur von der Spätantike bis ins 20. Jahrhundert anhand von 'Streiflichtern' (vgl. ebd.) nachzuzeichnen. Für mich entscheidend ist der Sachverhalt, dass in der (literarischen) Beschreibung von antiken Kunstgegenständen ein Antikenbild ablesbar ist. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass zur Zeit Winckelmanns noch keine so klare Trennung der Fachdisziplinen bestand: Archäologen schreiben z.B. auch 'kunstwissenschaftliche' Skizzen ihrer Gegenstände. Dies entspricht Zintzens Befund bez. des 19. Jh.: Archäologen möchten neben bzw. über ihre(r) Forschungstätigkeit auch 'literarische Texte' schreiben (vgl. *Von Pompeji nach Troja*, 11ff.).

¹¹² Zintzen, a.a.O. 143.

¹¹³ Die zahlreichen Studien dazu können hier nicht aufgeführt werden. Zum Griechenbild des Fin de siècle vgl. etwa den Aufriss bei Wunberg, *Chiffrierung und Selbstversicherung*, passim, sowie Worbs, *Nervenkunst*, 12 u. 259ff. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Bd. II, 457, Le Rider, *Ende der Illusion*, 206-226.

¹¹⁴ Lacoue-Labarthe/Nancy, *The Nazi Myth*, 301.

¹¹⁵ Dabei ist diese Idee des doppelten Griechenlands nach der älteren Denkfigur von Orient versus Okzident geformt. Vgl. Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 147, bes. die weiterführende Literatur in den Fussnoten.

¹¹⁶ Anhand des »Illustrators einer Weissen Antike« (a.a.O. 101) John Flaxman zeigt Zintzen deren Popularisierung. Flaxman, am bekanntesten durch seine Illustrationen in Gustav Schwabs *Schönsten Sagen des klassischen Alterthums*, hat über seine Designertätigkeit für die britische Porzellanmanufaktur Wedgwood sowie mit in charakteristischer Umrissstechnik gestalteten Illustrationen zu Homer, Aischylos und Dante entscheidend zur Popularisierung antiker Motive und Formen beigetragen und mit seiner Zurückhaltung in der Darstellung von Grausamkeit die europäischen Entwürfe einer lichten Antike entscheidend mitgeprägt. Vgl. a.a.O. 20, ausführlich 97ff. Es ist z.B. bezeugt, dass Anselm Feuerbach Flaxmans *Odyssee*-Illustrationen rezipiert hat (vgl. a.a.O. 102). Feuerbachs berühmte Iphigenie-Gemälde sind möglicherweise in diesem Kontext zu sehen.

kulturwissenschaftlich orientierten Buch ausgehend vom wissenschaftshistorisch nachgewiesenen Wandel der Archäologie von einer Buch- zu einer Spatenwissenschaft.¹¹⁸ Im Blick aufs Verhältnis von realen Funden zu ideellen Konstrukten, von praktischer und gedanklicher Archäologie also, belegt sie folgenden Sachverhalt: sowohl erschüttern archäologische Realien, d.h. tatsächliche archäologische Funde, z.B. die bunten Wandfresken in Pompeji, traditionelle Konzepte als auch spielen vorgefasste ideelle Konstrukte bei archäologischen Unternehmungen eine entscheidende Rolle.¹¹⁹ Eine solche komplexe Sicht entkräftet z.B. die Interpretation, die Verklärung Griechenlands bei Goethe und Schiller sei auf ihre Unkenntnis des realen Griechenlands zurückzuführen.¹²⁰ Sie mag zwar naheliegend sein, erkenntnistheoretisch ist dem aber entgegenzuhalten, dass konkrete Anschauung nicht vor Stilisierung schützen muss.¹²¹ Zu bedenken ist die grundsätzliche Problematik, wie die 'andere Wirklichkeit' bei einem vorgefassten Fokus, dem die Wissenschaft durch aufwendige Methodik zumindest zu einem Teil zu entrinnen bestrebt ist, überhaupt wahrnehmbar wird, kann der unvermeidliche, durch ganz unterschiedliche Faktoren bedingte eigene Standpunkt doch der Erkenntnis der 'fremden Realität' hinderlich sein.

Neben der Verschiebung von der 'weissen' zur 'bunten Antike' nennt Zintzen ein weiteres, teilweise mit diesem einher gehendes Phänomen seit dem 18. Jahrhundert: Das Vertrauen auf die Möglichkeit der Rekonstruktion homogener Ganzheiten nimmt ab, während der Konstruktcharakter materieller, gedanklicher oder sprachlicher Artefakte betont wird, wobei dem Fragmentarischen an sich heuristische Qualität zugeschrieben wird.¹²² Zintzen stellt dies am archäologischen Forschen fest und sieht Parallelen dazu in aus Geologie und Archäologie entlehnten Metaphern, Sprachfiguren und Denkmodellen, die »speziell seit Sigmund Freuds Seelenarchäologie oder Walter Benjamins phänomenologischer Alltagsarchäologie«¹²³ den literarischen, philosophischen und auch historiographischen Diskurs bestimmen.¹²⁴ Wenn auch oder gerade Literatur Zeichen des Fragmentarischen setzt¹²⁵, so stellt sich hier die Frage, was es für eine Mythesrezeption bzw. den darin enthaltenen Antikenentwurf bedeuten könnte, dem Fragmentarischen verpflichtet zu sein. Denkbar wäre, dass 'Totalinterpretationen' der

¹¹⁷ Zintzen gilt Gottfried Semper, bes. mit seiner Schrift *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (1834), welche die Rezeption früherer französischer Schriften spiegelt, als Vorkämpfer der 'bunten Antike'. Vgl. a.a.O. 111ff.

¹¹⁸ Vgl. a.a.O. die Einleitung und das nachfolgende 2. Kapitel, 11-58. Zintzen hält dabei fest, dass wissenschaftshistorisch »Archäologie und die Entwicklung der Altertumswissenschaften zwischen 1800 und 1900 ein paradigmatisches Exempel für die Wendung des allgemeinen Forschungsinteresses von Spekulation, Theorie und Bücherwissen zu *Kraft und Stoff* angewandter Feldforschung bieten« (a.a.O. 17) könnten.

¹¹⁹ Zintzen weist in ihren Ausführungen zum 'Skandalon' der griechischen Polychromie (vgl. a.a.O. 20, 111ff., sowie 142) beide Sachverhalte nach. Sie beschreibt, wie die Verfechter der 'bunten Antike' ihre revolutionären Thesen mit handfesten Belegen und archäologischen Indizien untermauern müssen, während die durch Evidenz bedrängten Verteidiger einer klassizistischen 'weissen Antike' sich meist ideeller Konstrukte und ästhetisch-moralischer Kategorien bedienten. Zugleich betont Zintzen, dass gedankliche und praktische Archäologie trotz häufiger wechselseitiger Inspiration oder Opposition ihre je eigenen Logiken und Traditionen haben.

¹²⁰ Als Vertreter dieser Meinung führt Zintzen den Ur- und Frühgeschichtler Moritz Hoernes an (vgl. a.a.O. 144).

¹²¹ Hofmannsthals und Hauptmanns Griechenlandtexte wären daraufhin zu prüfen.

¹²² Vgl. a.a.O. 22.

¹²³ A.a.O. 16.

¹²⁴ Zintzen verweist auf entscheidende Bedeutungsverschiebungen im Bildfeld *Archäologie*, die sich einer diachronen Betrachtung zeigen: während klassische Schreibweisen auf die Erzählbarkeit der Welt vertrauten und eine durch narrative Repräsentation herstellbare sinnhafte Totalität postulieren, machen moderne Schreibweisen gerade das Fragmentarische stark. Man denke z.B. an Michel Foucaults eigenwillige Konzeption von *archéologie* (vgl. ebd.).

¹²⁵ Etwa Peter Handke in den Aufzeichnungen *Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)*; Zintzen verweist auf den fiktiven Archäologen Loser in *Der Chinese des Schmerzes*, der in der Suche nach Leerstellen ein entsprechendes poetologisches Programm formuliert (*Von Pompeji nach Troja*, 16).

Antike vorsichtig begegnet wird, statt dessen die Vorläufigkeit der Problemreflexion und ihr Bezogensein auf den Standort in einer jeweiligen Gegenwart betont wird. Dazu mögen sich intertextuelle Verfahrensweisen besonders eignen, da durch die Verschiebung alter Sätze in neue Kontexte vermeintlich absolute Bedeutungen relativiert bzw. an Sinn bereichert werden. Erwarten lässt sich auch ein Interesse an Leerstellen und Widersprüchen in der mythologischen Überlieferung.

Eine Untersuchung, die sich mit der literarischen Rezeption eines Mythos im 20. Jahrhundert befasst, wird im Rahmen des Wandels von Antikenkonzeptionen an einem Punkt innehalten müssen: bei Nietzsche und seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die 1872 erschien. Dieser Schrift ist – in ihrem antithetischen Rückbezug auf Winckelmann und das Antikenbild der deutschen Klassik¹²⁶ – ein besonderer Stellenwert einzuräumen. Dabei kann es nicht darum gehen, Nietzsches Anspruch auf eine ‘richtigere’ Interpretation der griechischen Tragödie bzw. der griechischen Kultur, den man ihm eigenen Formulierungen gemäss wohl unterstellen muss¹²⁷, an der historischen Wahrheit zu überprüfen, sondern darum, sein Konzept als ideell-psychologisches Konstrukt¹²⁸ zu begreifen, das für die *literarische* Rezeption des neuen ‘archaischen’ Paradigmas äusserst folgenreich war. Nach Frick ist Nietzsches Schrift »die Bedeutung eines Gründungsdokuments«¹²⁹ zuzuschreiben. In aller Kürze seien einige Grundzüge erinnert. Was ihre Breitenwirkung angeht, ist sie mit Winckelmanns klassizistischer Schrift *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* 1755 vergleichbar. Den primären Grund für die epochale kulturelle und literarische Wirkung¹³⁰ von Nietzsches Schrift sieht Frick in ihrem »Doppelakzent von historischer Revision und prophetischer Vision« – man denke bei letztem ans in Nietzsches Schrift vielerorts präsente Stichwort der *Wiedergeburt* der Tragödie –, in einer eigentümlichen Verknüpfung »von ›archäologischer‹ Retrospektive und forciertem Aktualitätsbezug«.¹³¹ Prägend für das Antikenbild nachfolgender Generationen ist Nietzsches

¹²⁶ Zum Antikenbild der Klassik vgl. z.B.: M. Beetz: »In den Geist der Alten einzudringen«. Altphilologische Hermeneutik als Erkenntnismittel und Bildungsinstrument der Weimarer Klassik. In: K. Richter/J. Schöner (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Stuttgart 1983, 27-55. J. Irmscher: Antikebild und Antikeverständnis in Goethes *Winckelmann*-Schrift. In: GoetheJb. 95 (1978), 85-111. R. Müller: Weltanschauung und Traditionswahl in Goethes *Winckelmann*-Schrift. In: GoetheJb. 96 (1979), 11-21. E. Osterkamp: Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit. In: GoetheJb. 112 (1995), 135-148. J. Schmidt: Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin. In: HölderlinJb. 28 (1992/93), 94-110.

¹²⁷ Dieser Anspruch wird z.B. im 16. Kapitel der *Geburt der Tragödie* erkennbar: »Nach der Erkenntniss jenes ungeheuren Gegensatzes (=Apollinisches und Dionysisches, K. W.) fühlte ich eine starke Nöthigung, mich dem Wesen der griechischen Tragödie und damit der tiefsten Offenbarung des hellenischen Genius zu nähern: denn erst jetzt glaubte ich des Zaubers mächtig zu sein, [...] das Urproblem der Tragödie mir leibhaft vor die Seele stellen zu können: wodurch mir ein so befremdlich eigenthümlicher Blick in das Hellenische vergönnt war, dass es mir scheinen musste, als ob unsre so stolz sich gebärdende classisch-hellenische Wissenschaft in der Hauptsache bis jetzt nur an Schattenspielen und Aeusserlichkeiten sich zu weiden gewusst habe.« Krit. GA III.1, 100, Z. 18-28.

¹²⁸ Man denke wiederum an den bereits genannten Forschungsstreit, ob Nietzsche als Mythenkritiker oder Mythenerschaffer zu gelten habe. Den ideellen Entwurf betont auch Wunberg, wenn er von Nietzsches »Konstrukt des Apollinischen und Dionysischen« (Wunberg, *Chiffrierung und Selbstversicherung*, 197) spricht.

¹²⁹ Frick, *Die mythische Methode*, 47.

¹³⁰ Zu Literaturhinweisen vgl. ebd., Anmerkungen 14-16, wobei die Geschichte der kulturellen und literarischen Wirkung von Nietzsches Schrift nach Frick noch immer nur bruchstückhaft aufgearbeitet sei.

¹³¹ Ebd. Das Wort historisch wäre aus obgenannten Gründen m.E. in Anführungsstriche zu setzen, was Frick eine Seite später selbst tut. Nietzsches »genetisch-funktionale Ableitung der griechischen Tragödie aus den besonderen geschichtlichen Gegebenheiten einer ›pessimistischen‹ Kultur« (a.a.O. 48) ist als *Modell* allemal interessant. Frick verwendet hier den Begriff ‘archäologisch’, was an Zintzens Zugang erinnert. Aller-

Auffassung einer ‘therapeutischen’ Funktion der griechischen Kunst in seiner Behauptung, das scheinbar naive, olympisch-heitere Moment der griechischen Kunst und Kultur sei selbst keine ursprüngliche Gegebenheit, entspringe nicht – wie noch bei Winckelmann vertreten – einem klimatisch begünstigten glücklichen Naturell, sondern sei Ergebnis einer lebensnotwendigen Abwehrreaktion, Bewältigung eines primären Schreckens.¹³² Bei Nietzsche wird der Fluch, ein Hauptelement der Atridensage, in den archaischen Bereich verwiesen, indem er schreibt, »jener Geschlechtsfluch der Atriden, der Orest zum Muttermord zwingt, [...] wurde von den Griechen durch jene künstlerische Mittelwelt der Olympier fortwährend von Neuem überwunden, jedenfalls verhüllt und dem Anblick entzogen.«¹³³ Wenn in Nietzsches Darstellung die Griechen das archaische Element wenn nicht endgültig überwunden, so doch zumindest verschleiert und verdrängt haben, so lässt dann Goethe in der *Iphigenie auf Tauris* die Protagonisten dieses archaischen Element gänzlich überwinden. Nietzsches Forderung, den dunklen Untergrund der griechischen Kultur, wieder zu entdecken, hat auf die literarische Mythenrezeption seither eine starke Wirkkraft ausgeübt, indem die dunkle, unheimliche Seite des ‘Griechentums’, ihre vorzivilisatorische Archaik als besonders gegenwartsrelevant erscheint.

Der Wandel von Antikenentwürfen wurde hier unter drei Aspekten skizziert: erstens ist seit Winckelmann eine Rückverlagerung des Erkenntnisinteresses vom Späteren auf Früheres der griechischen Kulturgeschichte sowie zweitens eine Akzentverschiebung von einer ‘weissen Antike’ zu einer ‘bunten, geheimnisvoll-archaischen Antike’ festzustellen. Genannt wurde drittens der wissenschaftshistorisch bedeutsame Tatbestand, dass die früher für möglich gehaltene Rekonstruktion bruchloser Ganzheiten in den Hintergrund rückt, statt dessen dem Fragmentarischen an sich heuristische Qualität zuerkannt wird. Besonders die Polarisierung von ‘weisser’ und ‘bunter Antike’ mag etwas plakativ sein¹³⁴, dennoch ist sie tauglich, eine grobe Tendenz zu fassen, deren Zwischenstufen gerade interessant sind und durch Unterteilung dieses zweipoligen Modells beschreibbar werden. Die eine Komponente kann dabei nicht als überwunden gelten, es ist vielmehr mit Koexistenzen und Spannungsfeldern zu rechnen¹³⁵, wenn auch gleichsam epochale Verdichtungen bestimmter Antikenentwürfe feststellbar sind, so Winckelmanns ‘helle Antike’ oder die ‘Konjunktur des Archaischen’ um 1900. Interessant ist bei Texten m.E. gerade die individuelle Differenz zu einer epochalen Verdichtung eines bestimmten Antikenentwurfs.¹³⁶ (z.B. Kleists *Penthesilea*)

dings wird der Begriff offenbar in sehr unterschiedlichen Bedeutungen verwendet – man denke an Foucault –, welche zu differenzieren wären.

¹³² Vgl. die Ausführungen bei Frick, a.a.O. 49ff. Vgl. auch Nietzsches 3. Kapitel der *Geburt der Tragödie* (Krit. GA III.1, 30-34). Bei der Bewältigungsthese klingt für uns Blumenberg an, der sie auf den Mythos generell bezieht.

¹³³ Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, Krit. GA III.1, 32, Z. 2-8.

¹³⁴ Für eine differenzierte Betrachtung der Positionen sowohl der Goethezeit wie im Polychromie-Streit vgl. Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, v.a. Kap. IV.

¹³⁵ Zintzen verweist auf Le Rider, der am Beispiel der Opposition von Ringstrassenklassizismus und Wiener Moderne die Koexistenz der beiden gegenläufigen Paradigmen illustriert, was zwei zeitgenössische, gegensätzlich konzipierte Athena-Figuren Karl Kundmanns und Gustav Klimts zeigen. Vgl. Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 143, Anm. 29.

¹³⁶ Epochale Verdichtung des Antikenbildes *und* je individuellen Charakter erkennt Hofmannsthal, wenn er »die Antike Goethes, die Antike Shelleys und die Antike Hölderlins« als drei »seltsam verwandt-geschiedene Gebilde«, als »Spiegelbilder dreier sehr seltsamer Schwestern« bezeichnet. Das Zitat bezeugt ferner, dass Hofmannsthal diese ‘Antiken’ als Vorstellungen und Ideale durchschaut (vgl. Zintzen, a.a.O. 145). Diese Einsichten müssen auch für den Kontext der Verdichtung eines archaischen Antikenbildes um 1900 gelten.

2.2 Mythologische Gestalten als kulturelle Denkbilder: Iphigenie und Elektra

Wenn es solchen Helden, wie Schiller und Goethe, nicht gelingen durfte, jene verzauberte Pforte zu erbrechen, die in den hellenischen Zauberberg führt, wenn es bei ihrem muthigsten Ringen nicht weiter gekommen ist als bis zu jenem sehnsgütigen Blick, den die Goethische Iphigenie vom barbarischen Tauris aus nach der Heimat über das Meer hin sendet, was bliebe den Epigonen solcher Helden zu hoffen, wenn sich ihnen nicht plötzlich, an einer ganz anderen, von allen Bemühungen der bisherigen Cultur unberührten Seite die Pforte von selbst aufthäte – unter dem mystischen Klange der wiedererweckten Tragödienmusik.¹³⁷

Nietzsche sieht im Geist der Musik den Schlüssel zum Verständnis der griechischen Tragödie bzw. Kultur. Nicht ohne sein Überlegenheitsgefühl ausdrückenden Spott setzt er diesen neuen Zugang vom »Ringen« der »Helden« Goethe und Schiller ab, als dessen Endpunkt er den sehnsgütig nach dem heimatlichen Griechenland gewendete Blick von Goethes Iphigenie darstellt. Dabei wird deutlich, dass Iphigenie Nietzsche weniger als Figur denn als Deutung der Antike interessiert, die in seinen Augen zu überwinden ist.¹³⁸ Nietzsche selbst hat mit Apollon und Dionysos zwei mythologische Gestalten, gar Götter, bemüht, um eine anschauliche Konkretisierung der beiden gegensätzlichen Kunstrübe, die er später sogar als Lebensprinzipien verstand, zu vollziehen. Die beiden Götternamen dienen ihm ähnlich wie hier Iphigenie zur Illustration einer Denkfigur. Mit dem im Zitat geschickt inszenierten, zwar deutlich Iphigenie zugeteilten sehnsgütigen Blick nach Griechenland impliziert Nietzsche auch eine Distanz, die Schiller und Goethe in seiner Sicht selbst zu Griechenland hatten, wenn sie trotz heldenhaftem Ringen nicht weiter als bis zu einem sehnsgütigen Blick gekommen sind, das wahre Geheimnis des 'Zauberbergs' ihnen aber verschlossen geblieben ist.

Eine kreative Vermischung der Betrachtungsebenen geschieht ebenso bei Zintzen, die im Rahmen ihres wissenschaftshistorischen Abrisses darlegt, es entstehe »mit dem Aufkommen geologischer und paläontologischer Forschungen eine pragmatische Konkurrenz auf dem Feld der Vergangenheit, die nicht mehr 'das Land der Griechen mit der Seele', sondern konkret die eigene Vergangenheit mit dem Spaten im eigenen Land sucht«¹³⁹. Was auf die von Sehnsucht gepeinigte Iphigenie in Goethes Drama zutrifft, wird hier als Verfahren den älteren deutschen Altertumswissenschaften zugeschrieben mit dem Effekt, Goethes *Iphigenie* repräsentativ für eine bestimmte Weise der Auseinandersetzung mit der Antike zu setzen.

Hofmannsthals Äusserung, als Stil schwebe ihm vor, mit seiner *Elektra* »etwas gegensätzliches zur Iphigenie zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: »dieses gräcisierende Product erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human.« (Goethe an Schiller.)«¹⁴⁰ drückt die klare Intention aus, mit der Tradition einer Humanisierung der Antike zu brechen, wobei er allerdings nicht erläutert, was an Iphigenies Humanität verteufelt ist. Diese Absichtserklärung soll hier nicht primär am *Elektra*-Drama selbst gemessen werden, sondern es geht darum, Hofmannsthals Antikenentwurf zu fassen. Die leidenschaftliche Elektra und die reine Iphigenie sind hier mehr als nur zwei einzelne mythologische Figuren, sie sind Verkörperungen von Griechenkonzeptionen. Einen weiteren Beleg dafür findet sich in einer Tagebuchaufzeichnung Hermann Bahrs vom 13. September 1903: »Zum Hugo nach Rodaun. Elektra fertig. Liest daraus vor. Der wilde Tanz am Ende herrlich. Auch durchaus meine

¹³⁷ Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, Krit. GA III.1, 127, Z. 4-14.

¹³⁸ Wobei seine Formulierung auf den berühmten Vers aus Iphigenies Eingangsmonolog »Das Land der Griechen mit der Seele suchend« (Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 12) anspielt.

¹³⁹ Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 25. Man beachte auch die keineswegs zufällige Anspielung auf Nietzsche in der Kapiteltüberschrift *Die Geburt der Archäologie aus der Geologie* (ebd.).

¹⁴⁰ Tagebuchaufzeichnung vom 17. Juli 1904, Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 400.

Griechen, hysterisch, abgehetzt, ins Ruhelose getrieben.«¹⁴¹ Zwar bezieht sich das gesperrt Gedruckte aufs gesamte Drama, da aber Elektra den wilden Tanz am Ende aufführt und Bahr davon ausgehend das Hysterische, Abgehetzte und Ruhelose als Attribute ‘seiner’ Griechen nennt, erscheint speziell die Figur Elektra als Verkörperung eines bestimmten, freilich von Bahr als *sein* ideelles Konstrukt erkannten Griechenbilds.

Zwei Punkte sind festzuhalten: Wo von Iphigenie die Rede ist, wird sogleich Goethes Fassung und damit die ‘helle Antike’ assoziiert. Wo Iphigenie und Elektra als Gegenfiguren genannt sind¹⁴², verweisen die Charakteren der beiden ungleichen Schwestern auf zwei verschiedene, ähnlich wirkungsmächtige Antikenentwürfe.¹⁴³ Je nachdem, welche Protagonistin gewählt wird, impliziert dies, wie die griechische Kultur gedeutet wird. Folgenreich ist dies deshalb, weil die Antike meist als die Gegenwart bestimmendes kulturelles Paradigma verstanden wird. Die Geschichte der Iphigenie- bzw. Elektra-Rezeption spiegelt nicht allein die Geschichte zweier Denkbilder in Bezug auf die griechische Kultur, sondern an ihr lässt sich auch studieren, wie das Verhältnis von griechischer Kultur und jeweiliger Gegenwart gedacht wird.

2.2.1 Goethes *Iphigenie* und die Fixierung einer hellen Antike

Nicht allein unter dem Aspekt des Griechenentwurfs ist bei der Auseinandersetzung mit Goethes *Iphigenie* ein kritischer Blick auf die Rezeptionsgeschichte unverzichtbar. Es ist nicht das einzige Werk aus der deutschen Klassik, das in der Rezeption unter vielfacher Indienstnahme zu einem Erziehungsapparat umfunktionalisiert wurde. Jauß zeigt durch eine rezeptionsgeschichtliche Analyse anhand von Goethes *Iphigenie* exemplarisch, wie der historische Klassizismus der Goethezeit in einen ästhetischen Klassizismus überging, der »die ursprüngliche Negativität des Werkes in die Verbürgtheit des nunmehr Vertrauten umwandelte«¹⁴⁴. In Peter von Matts Formulierung wurde die der klassischen Literatur ursprünglich eigene normenzerstörende Dynamik erst in der Rezeption zu einer normensetzenden Statik umgedeutet; in diesem Zusammenhang sei denn auch das diffuse Unbehagen eines grossen Teils der heutigen deutschsprachigen Intelligenz gegenüber der Weimarer Klassik zu sehen.¹⁴⁵

Dass Goethe das griechische Kostüm des mit Euripides wetteifernden Schauspiels gewählt hat, weniger um dessen Geist wiederaufleben zu lassen, als um das neue Menschen- und Weltbild seiner eigenen Zeit zu thematisieren¹⁴⁶, wurde schon von Zeitgenossen wie Wieland und Schiller durchschaut¹⁴⁷. Goethes Bezeichnung der *Iphigenie* als »gräcisierend«¹⁴⁸ stützt

¹⁴¹ A.a.O. 371.

¹⁴² Vgl. auch die Überschrift des zweiten Diskurses bei Jens, *Modelle und Variationen*, 39ff. »Antigone und Elektra: Aufstand gegen das ‘verteufelt Humane’« sowie Kapitel 8 in Le Rider, *Das Ende der Illusion*, 206ff. »Elektra, Antigone und Ariadne« im Rahmen des Antikenbildes um 1900.

¹⁴³ Wohl wären schon die beiden Iphigeniedramen des ‘aufklärerischen’ Euripides der Sophokleischen *Elektra* unter dem Aspekt gegenüber zu stellen, welchen Entwurf der griech. Kultur sie spiegeln.

¹⁴⁴ Jauß, *Racines und Goethes Iphigenie*, 355.

¹⁴⁵ Dies hat Peter von Matt in seiner Vorlesung *Lieben und Zugrundegehen. Die ursprüngliche Erfahrung der deutschen Klassik* im Sommersemester 1999 ausführlich dargelegt. Eher als der Schule eine veraltete Textauswahl vorzuwerfen, die der Literatur der Klassik Pflichtcharakter gegeben und sie verleiden gemacht habe, sind historische Faktoren anzuführen, die das gespannte Verhältnis zur deutschen Klassik bewirkt haben.

¹⁴⁶ Dies mag mit dem Selbstbewusstsein der dt. und franz. Klassik zusammenhängen, die Antike zu überbieten bzw. zu vervollkommen, wobei der Wettstreit mit den Alten sich an der Mythenrezeption speziell klar zeigt.

¹⁴⁷ So, wenn Wieland vom »Zauber dieser Täuschung« (zitiert bei Angst/Hackert, *Erläuterungen und Dokumente*, 57) spricht, in Goethes *Iphigenie* sei ein Werk in antikem Geist wiedererstanden oder Schiller for-

diese Lesart, indem sie gerade »eine verfehlte Nachahmung«¹⁴⁹ impliziert. Damit ist eine entscheidende Differenz markiert zu Winckelmanns kunsttheoretischer Schrift mit ihren konkreten Anweisungen zur Nachahmung der griechischen Werke und dem Anspruch, durch deren Anschauung Einsichten in das Wesen der griechischen Kunst und ihrer Schöpfer zu erhalten. Geht man jedoch vom Traum der Weltveränderung und der damit verbundenen rückwärts gewandten Utopie als epochalen Größen aus, zeigen sich beide, Winckelmann und Goethe, davon beeinflusst. Insofern sind sie durchaus aufeinander zu beziehen. Das vielfache Scheitern des grossen Traums in Geschichte und Gegenwart erklärt wohl, warum der ursprünglich revolutionäre Aspekt von Goethes Drama in der Rezeption gänzlich verschwunden ist. Goethe selbst hat die ‘verteufelte Humanität’ der *Iphigenie* 1802 formuliert, zu einem Zeitpunkt, da der epochale, revolutionäre Traum der Weltveränderung nicht zuletzt durch die tatsächlichen Ereignisse der Französischen Revolution bereits relativiert werden musste. Wenn das kühl und selbstkritisch-distanziert geäusserte Attribut auch die Einsicht bezeugt, die Humanität widerspreche der »Wahrscheinlichkeit des faktischen Weltlaufs«¹⁵⁰, so ist sie doch reale Möglichkeit des Denkens. Darin ist sie verteufelt, ein »Stachel der Erinnerung an die freilich immer wieder verscherzte Möglichkeit des Menschen.«¹⁵¹ Aber statt dass Goethes eigene Ambivalenz seiner *Iphigenie* gegenüber wahrgenommen wurde, feierte es die auf heutige Interpretationen nachwirkende deutsche Bildungsgeschichte des 19. Jahrhunderts als das grosse Drama der Humanität.¹⁵² Adorno hat in seiner Schrift *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* im Anschluss an Arthur Henkels Aufsatz das verklärte Bild der *Iphigenie* als Monument der deutschen Humanität und Innerlichkeit eindrucksvoll widerlegt, indem er Goethes Drama in den Prozess der Dialektik der Aufklärung einzubinden versucht. Anhand seiner These – sie mag als Hauptthese der Schrift gelten –, die Dichtung *Iphigenie* prophezeie den Umschlag von Aufklärung in Mythologie¹⁵³, verfolgt Adorno wichtige Spuren gegen die klassizistische Deutung. Er liest in Goethes Schauspiel eine Differenz zwischen dem »gepredigten Ideal und der Gestaltung der ihm immanenten, geschichtlichen Spannung«, Humanität werde »verhandelt aus der Erfahrung ihrer Antinomie heraus«.¹⁵⁴ Interessant ist Adornos Deutung der ‘verteufelten Humanität’, human werde Iphigenie »erst in dem Augenblick, in dem Humanität nicht länger auf sich und ihrem höheren Recht beharrt.«¹⁵⁵ Adorno versteht Humanität eher als Inhalt denn als Gehalt des Dramas: »So eindeutig indessen Iphigenie fürs Humane optiert, so wenig erschöpft sich ihr Gehalt im Plädoyer; eher ist Humanität der Inhalt des Stücks als der Gehalt.«¹⁵⁶ Dies wohl deshalb, weil Iphigenie Humanität wirklich *vollzieht*, statt nur für ihren humanen Standpunkt zu plädieren, und zugleich Thoas die Fähigkeit (und die Pflicht) zur Selbstverantwortung zugesteht. Dadurch, dass sie Thoas die Identität der beiden Ankömmlinge wie den geplanten Bildraub verrät, gibt sie nach Adorno »den selbsterhal-

148 muliert, »die schönere Humanität unsrer neuen Sitten« (zitiert a.a.O. 59) sei es, die Goethe in eine griechische Welt eingeschoben und zum Ideal erhoben hätte.

149 An Schiller, 19. Januar 1802.

150 Henkel, *Die »verteufelt humane« Iphigenie*, 86f.

151 Henkel, *Die »verteufelt humane« Iphigenie*, 100.

152 Ebd. Henkel nennt es ein »positives Ärgernis«, dessen sich Goethe bewusst war.

153 Dies findet sich bei Jauß, *Racines und Goethes Iphigenie* ausführlich rezeptionsgeschichtlich dargelegt (vgl. insbes. 356ff.). Für die Interpretation selber scheint mir Jauß’ Zugang vielversprechend, Goethes *Iphigenie* im Gegensatz zu vielen Interpreten als Absetzung von Racines Iphigenie-Drama, nicht so sehr von Euripides Iphigeniendramen zu verstehen.

154 Vgl. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, 512. Adorno versteht stärker noch als Iphigenie Orest als Gestalt von antimythologischer Haltung. Dennoch sieht er die tiefe Dialektik des Dramas darin, »dass Orest vermöge seiner schroffen Antithese zum Mythos diesem anheimzufallen droht« (ebd.).

155 A.a.O. 500.

156 Ebd.

157 A.a.O. 499.

tenden Geist ihrer Zivilisationsgenossen preis«¹⁵⁷ und negiert damit in gewisser Weise auch sich. So interessant Adornos Zugang auch ist, rückt er das Drama m. E. zu eindeutig in den Horizont der Dialektik der Aufklärung und verweist damit deutlich auf Adornos eigenen, kontextgebundenen Standpunkt. Entscheidend ist, dass Adorno sich darum bemüht, die Dimension der ‘verteufelten Humanität’ ans Licht zu bringen, welche die klassizistische Lesart als Lehrstück gerade verdrängt hat.

Die einseitige Rezeption von Goethes *Iphigenie* als Konkretisation einer hellen Antike findet sich in der Malerei bestätigt, in zeitgenössischen Interpretationen wie beispielsweise Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Zeichnung *Orest und Iphigenie* (um 1788), die in klaren Strichen die Wiedererkennungsszene der Geschwister darstellt¹⁵⁸, sowie Angelika Kauffmanns Kreidezeichnung *Iphigenie, Orest und Pylades* (1787), ferner Anselm Feuerbachs berühmtes Iphigenien-Gemälde in seinen drei Fassungen von 1862, 1871 und 1875, das die sehnstüchtige Iphigenie als Sinnbild bis weit ins 19. Jahrhundert hinein fixiert hat. Iphigenies in der Statik des Körpers dargestelltes Verhaftetsein auf Tauris kontrastiert dabei eindringlich ihrem aufs Meer hinaus schweifenden Blick. Iphigenie, ‘das Land der Griechen mit der Seele suchend’, steht emblematisch für das helle, zivilisierte Griechenland, dessen Stereotypie sie sich lange nicht entziehen kann. Es ist anzunehmen, dass nicht nur meine Textauswahl eine Arbeit an diesem hartnäckigen Klischee spiegelt, sondern auch die Aufführungspraxis von Goethes *Iphigenie* im 20. Jahrhundert.¹⁵⁹ Mit aller Vorsicht lässt sich vermuten, dass die Aufführungspraxis wohl Iphigenies ‘Elektrifizierung’ spiegelte.

Das versöhnlich-helle Moment an Goethes *Iphigenie* und seine Projektion auf die Antike sollen hier nicht als alleiniges Konstrukt der Rezeption verstanden werden. Goethes Drama ist in der Tat eines ohne Bösewichte und besonders vom Happy End aus fällt sanftes Licht auf alle Figuren und Schauplätze. Vergessen sind die Gefahren, welche im Verlauf des Dramas herzovzubrechen drohen. Die von Adorno unterstrichene dunkle Kontrastebene erscheint gänzlich überdeckt. Es ging hier vorerst um den Vorgang, wie das im Drama zweifellos präsente Versöhnlich-Helle in der Rezeption als Bild der Antike¹⁶⁰ fixiert wurde und wie Iphigenie dabei zur weissen, unantastbar reinen Statue erstarrte, als Verkörperung von Winckelmanns berühmter Formel der ‘edlen Einfalt und stillen Grösse’.¹⁶¹

Dem unverzichtbaren rezeptionsgeschichtlichen Zugang folgt nun eine kurze textimmanente Betrachtung, die auf Spuren des dunklen Kontrastbereichs hinweist. Im Rahmen meiner Versuchsanordnung stellt sich die Frage, wie Elektra bei Goethe vorkommt. Sie tritt nicht selbst auf, erscheint aber in Orests Erzählung vor Iphigenie als diejenige, welche ihm »mit ihrer Feuerzunge«¹⁶² den Hergang des Vatermords, ihr knechtisches Leben unter dem Übermut Aigisths und »einer stiefgewordnen Mutter«¹⁶³ geschildert hat. Die erinnerte leidenschaftliche Elektra erscheint in Kontrast zur präsenten überlegten Iphigenie. Elektras Leidenschaft, der die Metapher von der Feuerzunge Ausdruck verleiht, hat in Orest den Drang zur Rachetat erneuert, die bestehende Glut gleichsam neu entfacht. Für Goethes Heraustreten aus dem My-

¹⁵⁷ A.a.O. 500.

¹⁵⁸ In Bezug auf Goethe, *Iphigenie auf Tauris* III.1.

¹⁵⁹ Im Goethe-Jahr 1999 wurden im deutschsprachigen Raum 11 verschiedene Iphigenie-Inszenierungen (demgegenüber 30 Faust-Inszenierungen) gespielt (ausgezählt anhand der Zeitschrift *Theater heute*).

¹⁶⁰ Und anderer stereotyper Konkretisationen, vgl. Jauß, *Racines und Goethes Iphigenie*, Abschnitt II, 355-360.

¹⁶¹ Vgl. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hg. v. W. Rehm. Berlin 1968, 43ff.

¹⁶² Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1030.

¹⁶³ A.a.O. V. 1035.

thos ist dabei charakteristisch, dass der Muttermord nicht nur göttlicher Auftrag war, sondern wesentlich auch Orests persönlicher Rachsucht entsprang, was in der Fähigkeit zur Reue seine Entsprechung findet. Dem dunklen Kontrastbereich zuzuordnen ist ferner sowohl Iphigenies Erzählung ihrer Herkunft aus dem verfluchten Geschlecht der Tantaliden gegenüber Thoas wie auch jenes alte Lied der Parzen, das die Amme ihr jeweils als Kind gesungen hatte und das sich Iphigenie nun in der Not der Ereignisse ins Bewusstsein drängt: »Vergessen hatt' ich's und vergass es gern.«¹⁶⁴ Iphigenie erinnert im Moment schwerwiegenden Zweifelns das Parzenlied, dessen furchteinflössende, willkürliche Götter sie doch für vergangen gehalten hatte. Sie stehen im Moment der Not noch einmal zur Frage, werden für Augenblicke präsenter als die Göttin Diana, Iphigenies Retterin vor dem Opfertod, die längst nichts Hekatisches mehr an sich hat. Die alte dunkle Zeit muss nochmals erinnert werden, um dann, und dafür steht der versöhnliche Ausgang, überwunden zu werden. In Goethes Drama sind Spuren des Gefahrvoll-Dunklen als Kontrastbereich vorhanden. Wie auch immer man dessen Funktion deuten will, ob Iphigenies Willen zur Wahrhaftigkeit daneben noch reiner und heller leuchten soll oder der Umschlag der Aufklärung ins Mythische als stets präsente Bedrohung anklingt, bleibt Ermessensfrage. Die Spuren führen jedenfalls zu einer 'archaischen' Antike, die später wieder entdeckt wurde.

2.2.2 Der Gegenentwurf: Hofmannsthals *Elektra*

Als Textmaterial liegen diesem Kapitel die vielfältigen Zeugnisse zu Hofmannsthals *Elektra* zu Grunde. Sie sollen unter dem Gesichtspunkt der Mythosauffassung bzw. Antikenkonzeption betrachtet werden, welche sich vor allem an der Protagonistin konkretisieren. Dass Hofmannthal explizit die Absicht eines Gegenentwurfs zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* formulierte, bildet den Ausgangspunkt. In seine Äusserungen sind zum Teil deutliche Spuren der als Fixierung von Stereotypen beschriebenen, problematischen Rezeption eingeschrieben. Ähnlich explizit wird die genannte Intention in Mitteilungen an Ernst Hladny, in denen Hofmannthal als primäres Interesse die Figur Elektra nennt, wobei er sich an die Lektüre der sokratesischen *Elektra* im Herbst 1901 wie an den bereits zitierten Vers aus Goethes *Iphigenie* erinnert:

Die Zeile aus der »Iphigenie« fiel mir ein, wo es heisst: »Elektra mit der Feuerzunge« und im Spazierengehen phantasierte ich über die Figur Elektra, nicht ohne eine gewisse Lust am Gegensatze zu der »verteufelt humanen« Atmosphäre der Iphigenie. [...] Lust, das Stück hinzuschreiben, bekam ich plötzlich auf das Zureden des Theaterdirektors Reinhardt, dem ich gesagt hatte, er solle antike Stücke spielen, und der seine Unlust mit dem »gipsernen« Charakter der vorhandenen Übersetzungen und Bearbeitungen entschuldigte.¹⁶⁵

Wenn Hofmannthal die 'verteufelt humane' Atmosphäre auch hier nur als Etikett nennt, ohne sie beschreibend zu deuten, so geht aus dieser Stelle zumindest doch die konstruierte Opposition der beiden Charaktere bzw. der beiden Dramen prägnant hervor. Elektra reizt Hofmannthal zur Gestaltung, ihre Spur will er verfolgen, ernst machen mit Goethes kleinem Vers, der ihm Anstoss gibt für ein eigenes Drama. Die Auffassung des Theaterdirektors scheint dabei bei der konkreten Umsetzung keine geringe Rolle gespielt zu haben, dem – dies ist bezeichnend – das Erstarre und Statueske in der (literarischen) *Rezeption* der antiken Stücke missfällt. Das Bemühen um eine 'anti-klassische' Antike war später auch für Richard Strauss der Antrieb, Hofmannsthals *Elektra* nach kleinerer Umarbeitung als Oper aufzuführen; »der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts

¹⁶⁴ A.a.O. V. 1719.

¹⁶⁵ Mitteilungen an Ernst Hladny, ca. 1909-1911, Hofmannthal, *Zeugnisse*, KA VII, 459.

Winckelmanns Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen«, habe seine Bedenken aufgewogen, wobei er »bis an die äussersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie (Klytämnestras Traum) und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen«¹⁶⁶ sei. Durch die zeitliche Zuordnung spricht Strauss Hofmannsthals Griechentum eine ‘historische Richtigkeit’ zu. Er verdeckt damit eine bereits genannte Tatsache, die grundsätzlich in Hinblick auf die archaisierenden Tendenzen in der Mythenrezeption gilt: die Archaik ist ebenso wie die Klassik der Griechen ein kulturelles Konstrukt.¹⁶⁷

Bedeutsam sind drei Aufzeichnungen vom Juni 1903, die je mit dem Titel »Vertheidigung der Elektra«¹⁶⁸ überschrieben sind. Da zu diesem Zeitpunkt noch keine vollständige Fassung der *Elektra* vorlag, ist diese ‘Verteidigung’ wohl im Sinne einer Rechtfertigung aufzufassen, die Hofmannsthal mitten im Arbeitsprozess vor sich selber leistet, um sich Klarheit über seine eigene Absicht zu verschaffen. Erst zur Zeit der ersten Aufführungen nimmt er dann zu Einwänden von anderen Personen Stellung. Einen expliziten Bezug auf Goethe zeigt die erste der drei Aufzeichnungen durch die rechts oberhalb des Textes zwischen zwei Gedankenstrichen gesetzten Worte »verteufelt human«, sowie in der Forderung:

»Wir müssen uns den Schauer des Mythos neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen. Gestalten der Goethe-schen Iphigenie nur leicht getaucht in ihr Geschick. Erleben es nur gleichnishaft. Wie Goethe überhaupt das Tragische fernlag.«¹⁶⁹

Die explizite Stelle legt nahe, auch die zweite Aufzeichnung auf Goethes *Iphigenie* zu beziehen, wenn Hofmannsthal schreibt, er habe die Gestalten nicht berührt, nur »den Mantel von Worten, den ihr bronzenes Dasein um hat [...] anders gefaltet, sodass die advocatorischen Stellen ins Dunkel gebracht sind und die poetischen ans Gemüt sprechend am Licht ausgebreitet daliegen.«¹⁷⁰ Ferner in einem neuen Abschnitt: »Uns sind tragische Figuren wie Tucher die wir in die Abgründe des Lebens hinablassen – magische Figuren sind sie wie der Schlüssel Salomonis, die uns die Kreise der Hölle aufschliessen«¹⁷¹, nicht den Himmel, was für Goethes *Iphigenie* gelten mag. Es ist nicht gering, was Goethe hier abgesprochen wird; ex negativo lässt sich auf Hofmannsthals Ideale schliessen: das Schaurige am Mythos soll wieder erweckt werden, die Gestalten sollen als tragische Figuren leiden an ihrem Schicksal, ‘schwer getaucht sein in ihr Geschick’. Mythos ist hier dem Tragischen eng verbunden. Die Opposition der Begriffe ‘advocatorisch’, der wohl auf Goethes *Iphigenie* zu beziehen und an die Ratio gerichtet zu verstehen ist, und ‘poetisch’, der das Gemüt anspricht, nimmt ein altes Denkmuster auf. Die Konsequenz ist radikal. Wenn in Hofmannsthals Augen Goethe das ‘Advocatorische’ auf Kosten des Poetischen akzentuiert, so wird seinem Schauspiel letztlich abgesprochen, Poesie zu sein. Hofmannsthals Sicht auf Goethe ist hier nicht frei von Stereotypie und müsste differenziert werden, als Typologie ist sein Schema dennoch interessant. Mit der anschaulichen Metapher des Mantels von Worten ist die Vorstellung ausgedrückt, es gebe die Gestalten selbst, deren Dasein ein sprachlicher Umhang umfängt. Während das Dasein der Gestalten beinahe unantastbar zu sein scheint, bildet der sprachliche Mantel den Wirkungsreich des Dichters. Im Bild des Mantels ist beides zugleich stofflich präsent, das ‘Advocatori-

¹⁶⁶ A.a.O. 475.

¹⁶⁷ Auf die paradoxe Konstellation einer durch Bildung gespeisten Auflehnung gegen Gelehrsamkeit und Bildung im Namen von Unmittelbarkeit, die sich in Varianten bei allen Repräsentanten des archaisierenden Bearbeitungstypus finde, hat nachdrücklich Frick hingewiesen (vgl. ders., *Die mythische Methode*, 80ff.), der denn auch angesichts der Überformung der Texte durch theoretische und literarische Einflüsse von einer »komponierten Archaik« (a.a.O. 69, im Titel) spricht.

¹⁶⁸ Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 368.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

sche' und 'das Poetische'. Von der Faltung ist abhängig, worauf mehr Licht fällt und was im Dunkel zwischen den Falten zum Verschwinden kommt. Die *Akzentuierung* obliegt der künstlerischen Gestaltung.

Ein Aufgabenbereich des Künstlers wird auch im programmatischen Anfang der dritten Aufzeichnung abgesteckt: »Wenn Philologen Alterthumskenner etc. für die unbedingte Erhaltung des Alten sorgen, so muss auch eine Instanz da sein, die unbedingt für das Lebendige sorgt.«¹⁷² Hofmannsthal konstruiert eine Dichotomie zwischen dynamischer Lebendigkeit und statischem Bewahren, wobei der Dichter klar ersterem verpflichtet sein soll. Damit verbindet sich die Hoffnung nach einer anregenden Atmosphäre und unmittelbarer Wirkung auf die Zeitgenossen. So äussert Hofmannsthal in einem Brief eine anti-bildungsbürgerliche Position: »meine Intention war ganz pietätlos, etwas zu machen, das auf die Menschen unserer Zeit wirken kann und zwar nicht auf die Bildungsgefühle in ihrem Kopf, sondern auf die gewöhnlichen menschlichen Gefühle.«¹⁷³ Inwiefern auch diese Stelle als impliziter Gegensatz zu Goethes *Iphigenie* zu lesen ist, bleibt Ermessensfrage, da Hofmannsthal hier eigentlich vom sehr freien Verhältnis zu Sophokles, nicht von der Abarbeitung an Goethe spricht. Er will den Elektrastoff »in einem scheinbaren Anlehnungsverhältnis an Sophokles aus einem Gegenstand des Bildungsinteresses zu einem Gegenstand der Emotion machen«¹⁷⁴, was als wirkungsästhetische Absichtserklärung ein Problem der *Rezeption* anspricht. Zu einer solch freien Bearbeitung kommt, wer die Sophokleische *Elektra* genau liest und eine ihr vergleichbare Wirkung auf die Zeitgenossen erzielen will, anstatt sie in der Rezeption als Gegenstand des Bildungsinteresses einzufrieren. Dies mag eine Tagebuchaufzeichnung von Harry Graf Kessler belegen, der Autor sei bezüglich seines Stücks überzeugt, »es wirke nicht greller als Sophokles auf antike Zuschauer auch gewirkt habe. Es sei einfach nur ein Versuch, die Sophokleische Elektra sehr genau zu lesen und das herauszubringen, was darin stecke«.¹⁷⁵ Bezuglich Goethe wäre konsequenterweise zu reflektieren, dass auch dort ein Problem der Rezeption besteht, ein Unvermögen, das Schauspiel aus seiner Erstarrung als Gegenstand des Bildungsinteresses heraus zu sprengen. Unterstellt man die erhoffte anregende Atmosphäre als der vertauft humanen Atmosphäre von Goethes Schauspiel entgegen gesetzt, tauchen bei Hofmannsthal selbst Stereotypen der problematischen Rezeption von Goethes Schauspiel auf, die es als rein an die Bildungsgefühle appellierendes Lehrstück missversteht und ihr den Touch des Verstaubten anhaftet lässt, die ursprünglich bedeutsame normenzersetzende Kraft aber völlig ausblendet. In Hinblick auf das Verhältnis der Sophokleischen *Elektra* zu seiner eigenen ist Hofmannsthal durchaus bewusst, dass aus der Absicht einer freien Nachdichtung eine völlig neue Dichtung geworden ist, »die wahrscheinlich für einen späteren Leser einmal sehr deutlich das Gepräge ihrer Entstehungszeit, Anfang des XXten Jahrhunderts, tragen wird. [...] Mir sind diese antiken Gestalten ewige Gefäße, in die immer neue Dichtergenerationen einen neuen seelischen Inhalt füllen.«¹⁷⁶ Vielleicht verbirgt sich hier ja die Auffassung, dass die geforderte Lebendigkeit überhaupt nur in solchen die Zeitumstände in irgendeiner Weise spiegelnden, freien Bearbeitungen möglich sei.¹⁷⁷ Es ist naheliegend, dass

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ 12. Oktober 1903, an Christiane Thun-Salm, a.a.O. 376.

¹⁷⁴ So schreibt Hofmannsthal 1911 und fügt selbstkritisch an, dass dieser Versuch jugendlich war und problematisch verlief, aus einer Bearbeitung sei eine neue, durchaus persönliche Dichtung geworden, deren Bedenkliches hinreichend festgestellt sei. Vgl. a.a.O. 460.

¹⁷⁵ 1. November 1903, Berlin, Harry Graf Kessler, Tagebuch, a.a.O. 385.

¹⁷⁶ 23. September 1928, an Robert Breuer, Musikkritiker und Schriftsteller, der in jenem Jahr eine Maturaarbeit über *Elektra* geschrieben hat. A.a.O. 474.

¹⁷⁷ Der Gegenwartsbezug scheint von Hofmannsthal jedenfalls intendiert. Viele Zeugnisse enthalten Kritik oder Lob dieser Wiederbelebung, vgl. etwa Hauptmann, dem das Drama gefällt, der es aber »ungriechisch«

die Äusserungen zur Verteidigung der *Elektra* den *Kontrast* zu Goethe unterstreichen. Ein Brief an Richard Strauss belegt aber, dass Hofmannsthal die Goethesche Atmosphäre keineswegs grundsätzlich missbilligt, spricht er doch von Strauss' tiefem Verständnis bei Stoffen wie dem *Rosenkavalier*, *Ariadne* oder der *Frau ohne Schatten*, wo es sich »um Läuterung, um eine Goethesche Atmosphäre« handle, dabei »Seelenhaftes, Liebliches« hervorgerufen werde, andere Seiten von Strauss' produktiven Fähigkeiten wie »das Wuchtige, das Grandiose, das wirklich Gewaltige«¹⁷⁸ aber in den Hintergrund träten. Der Brief zeigt Hofmannsthals Sicht auf verschiedene dramatische Möglichkeiten, besonders in Hinblick auf ihre musikalische Umsetzung durch Richard Strauss, die wohl nicht von vornherein bewertend gegeneinander ausgespielt werden müssen. Dennoch scheint Hofmannsthal besonders an jener »Kraft für das Finstere, Wilde« Gefallen zu finden, der er absichtlich keine Nahrung gegeben habe, die ihm aber als ebenso kostbar erscheine, so dass er manchmal bei der Besprechung eines Stoffes von Strauss' Seite ein »Verlangen nach einer Nahrung für dieses Element, nach einem Anlass zu einem Weitergraben in neuen Schächten, aus denen für ›Salome‹ und ›Elektra‹ so viel gefördert wurde«¹⁷⁹, gefühlt habe. Auffällig ist wiederum die archäologische Bildsprache.

Das absichtlich freie Verhältnis zu Sophokles betrifft nicht Szenarium und Aufbau, hier gilt für beide Dramen, nicht »eigentlich ein Stück, sondern eine Katastrophe, nicht ein Leib, sondern ein abgehauener Kopf auf einer Schüssel«¹⁸⁰ zu sein. Dem gegensätzlich, was in traditionellem Kunstverständnis von einem Stück erwartet wird, nämlich Geschlossenheit und Ganzheit, spiegelt das ans Schicksal Johannes des Täufers erinnernde Bild vom abgehauenen Kopf auf einer Schüssel die drastische Wirkung seiner *Elektra*, der Gestalt wie des Dramas, wobei, präziser gesagt, die Gestalt das Drama *ist*. Die vom einen Gedanken der einzig in der Rache des Vatermords sich vollziehenden Gerechtigkeit besessene Elektra soll aufwühlen und beeindrucken. Aus ihrer an Wahnsinn grenzenden Ausschliesslichkeit und Leidenschaft ist kein Leib zu machen, sie ist das, was das Bild des abgehauenen Kopfes in seiner ganzen Dramatik auszudrücken vermag. Das Drama kann gar nicht anders enden als mit dem Vollzug der gedanklich längst vollbrachten Tat, nicht eigentlich ein Stück also, sondern eine Katastrophe, darin gleichsam einen einzigen Augenblick darstellend, ohne Entwicklung und Formung zu einem Ganzen. Auch hierin ist der Gegensatz zu Goethes Schauspiel impliziert. Ein eindrückliches Zeugnis dafür, dass Hofmannsthal die angestrebte erregende Wirkung auf die Zeitgenossen gelungen ist, liefert neben späteren Reaktionen des Publikums sowie vieler Freunde schon die Äusserungen der Schauspielerin Gertrud Eysoldt, die nach der ersten Lek-

findet, »weil es uns nirgends auf das Meer und zu den Sternen hinausblicken lasse, wodurch uns die griechischen Tragiker mit jedem Schicksal doch immer versöhnen« (a.a.O. 391, in der Wiedergabe Hermann Bahrs). Demgegenüber nennt Maeterlinck *Elektra* »une admirable tragédie aux lignes antiques« (a.a.O. 397). Heymel sieht zwar sowohl in *Elektra* wie *Oedipus* unerhört schöne Details, spricht aber von einer verunglückten Buhlschaft mit der Antike (vgl. a.a.O. 445). Auch Gundolf kritisiert das Drama stark, räumt aber als positiven Wert ein, »eine Krankheit der Zeit krankhaft aber mächtig und ehrlich« (a.a.O. 447) darzustellen, d.h. einer neuen Erfahrung der Geschichte rechtmässig eine Stimme verliehen zu haben. Hofmannsthal selbst sieht eine gelungene Wiederbelebung in der Darstellung der Klytämnestra durch Anna Bahr-Mildenburg (vgl. a.a.O. 452). Nach Felix Braun kommt in *Elektra* »von Weither Stammendes« (a.a.O. 475) zum Ausdruck, der Bezug zur Gegenwart ist gerade nicht betont. Demgegenüber findet sich eine interessante Zuschreibung u. Abgrenzung zur Klassik in einer Tagebuchaufzeichnung, die eine u.a. auf *Elektra* zu beziehende Notiz von Rudolf Pannwitz wiedergibt: »überschuss der dichterischen Mitgefühle als eine andere Art Empfindsamkeit (die typische moderne) und gegenteil des Klassischen das die Gestalten freilässt im Weltrhythmus. Hier ist kein reines metall sondern seelenamalgam« (a.a.O. 469).

¹⁷⁸ Alle Zitate aus dem Brief vom 8. März 1912 an Richard Straus, a.a.O. 460.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ A.a.O. 376.

ture des Manuskripts in der Nacht »zerbrochen davon«¹⁸¹ darnieder liegt. Nach eigener Formulierung schreit sie auf unter der Gewalttätigkeit des Dramas, fürchtet sich vor ihren eigenen Kräften, vor der Qual, die auf sie wartet. Sie gesteht Hofmannsthal in einem Brief: »Ich werde furchtbar leiden dabei. Ich habe das Gefühl, dass ich sie nur einmal spielen kann. Mir selbst möchte ich entfliehen.«¹⁸² Die Wirkkraft des Dramas auf Eysoldt ist von solcher Intensität, dass die Beschreibung ihrer Befindlichkeit in den als Frage formulierten, mit Ausrufezeichen versehenen Aufschrei mündet: »Warum rufen sie mich da in meinen bängsten Tiefen! Wie ein Feind.«¹⁸³ Das ist mehr als ein persönliches Bekenntnis der Schauspielerin. Es lässt darüber hinaus die Qualität von Hofmannsthals Text erkennen, den Menschen in seinen tiefen, auch abgründigen Gefühlen unmittelbar anzusprechen.¹⁸⁴

Als Spiegel seiner Antikenkonzeption sind Hofmannsthals Anweisungen zu Bühnenbild und Kostümen bedeutsam. Er insistiert auf einem möglichst schlichten Bühnenbild, das ohne »jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern, als suggestiv zu wirken«¹⁸⁵, zu gestalten sei, wie auch die Kostüme »jedes falsche Antikisieren«¹⁸⁶ ausschliessen sollen. Zahlreiche Äusserungen lassen einen Willen zur ‘Orientalisierung’ erkennen. So soll die Hinterwand des königlichen Hauses jenen Anblick bieten, »welcher die grossen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht: sie hat sehr wenige und ganz unregelmässige Fensteröffnungen von den verschiedensten Dimensionen«¹⁸⁷. Es sind Häuser einer ‘bunten Antike’. Entsprechend die Kostüme; Orests und seines greisen Pflegers Gewand muss sich, »ohne zu sehr zu befremden, von den conventionellen, pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finstern, wenn auch keineswegs todten Farben.«¹⁸⁸ Hofmannsthals Anweisungen an die Öffentliche Theatergesellschaft in Tokio stehen ebenfalls im Zeichen einer ‘orientalisierten Antike’, wobei die Kulturzugehörigkeit der japanischen Schauspielerinnen und Schauspieler dieses Vorhaben erleichtert. Der Stoff ist Hofmannsthal »ein ewig-menschlicher«¹⁸⁹, wie ihm scheint einer der wenigen, der auch ein japanisches Publikum aufgrund seines Themas – »unbedingte Treue dem Todten gegenüber«¹⁹⁰ – unmittelbar ergreifen könne. Zugleich formuliert Hofmannsthal eine Differenz in der Wirkung aufgrund kulturell unterschiedlicher Weltanschauungen, handle es sich in der *Elektra* doch »mehr als dem östlichen Gefühl fasslich sein dürfte, um das heroische Geschick

¹⁸¹ Ende September/Anfang Oktober 1903, Gertrud Eysoldt an Hugo von Hofmannsthal. A.a.O. 373.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ A.a.O. 374. Dass die Lektüre der *Elektra* einen bleibenden Eindruck vermittelte, belegt eine fünf Jahre später verfasste Notiz Eysoldts, in der gegenwärtige bedeutsame Stunden mit jener nächtlichen Erstlektüre der *Elektra* verglichen werden: »Mit uns Beiden soll der Tag und die That sein – und dennoch liebe ich so sehr, das was geheimnisvoll anklingt für mich aus den Stunden, in denen ich ganz allein bin, losgelöst, losgerissen auch von den Anderen, ganz bei Ihnen – so wie in jener Nacht, als ich die Electra las, die wie ein Sturm über mich hinwegging.« 5. Februar 1908, Gertrud Eysoldt an Hofmannsthal, a.a.O. 433. Vgl. den Beitrag im *Illustrierten Wiener Extrablatt* vom 30. April 1915, *Gertrud Eysoldt: Der Dichter und die Schauspielerin*, welcher die Wirkung der *Elektra* auf Eysoldt ausführlich thematisiert, m.E. aber, anders als die brieflichen Zeugnisse, bereits zur Stilisierung neigt. Vgl. a.a.O. 464f.

¹⁸⁴ Eine wirkliche seelische Betroffenheit spricht der *Elektra* allerdings Thomas Manns harte Kritik ab, dem »die aesthetisierende Grabskälte« der Bücher Heinrich Manns ebenso wie die Atmosphäre in *Elektra* widersteht: »Die Kunst dieser Leute ist agaçant ohne intensiv zu sein, sie geht einem fürchterlich auf die Knochen, ohne einem seelisch das Allergeringste zu hinterlassen.« 19. August 1904, Thomas Mann an Ida Boy-Ed, a.a.O. 401.

¹⁸⁵ Ca. Oktober 1903, Authentische Vorschriften für die Inszenierung, a.a.O. 379.

¹⁸⁶ A.a.O. 381. Vgl. auch Klytämnestras »Knossosgewand von der wundervollsten Scharlachfarbe« (a.a.O. 451f.) in der Aufführung an der Wiener Hofoper, das die orientalisierte, ‘bunte Antike’ unterstreicht.

¹⁸⁷ A.a.O. 379.

¹⁸⁸ A.a.O. 381.

¹⁸⁹ A.a.O. 462.

¹⁹⁰ Ebd.

der einzelnen Seele«, [...] »und das, was vielleicht für japanische Auffassung das selbstverständliche ist, wird als das Ausserordentliche gezeigt, das fast im Gefüge des Menschenlebens – wie Chrysothemis, die unheroische Schwester, es repräsentiert – nicht existieren kann.«¹⁹¹ Bedeutsamer als die explizite Nennung der im Drama augenfälligen Konzeption der beiden ungleichen Schwestern ist Hofmannsthals Bewusstsein seines unvermeidlich westlichen Blicks. Zwar vermag der Stoff kulturelle Grenzen zu überwinden, das Drama selbst aber ist v.a. ‘dem westlichen Gefühl fasslich’, da nur dem ausserordentlich erscheint, was im Orient vielleicht selbstverständlich ist. An anderer Stelle fordert er eine produktive Neuaneignung der Antike, »indem wir die griechische Antike, auf der unser geistiges Dasein ruht, vom grossen Orient aus neu anblicken.«¹⁹² Dass die Formulierung die Annahme eines östlichen Standorts bzw. -punkts impliziert, täuscht nicht über die Bedeutung unseres unentrinnbar westlichen Blicks hinweg, sind *wir* es doch, die vom Orient aus auf die Antike blicken. Soweit die erkenntnistheoretischen Vorbedingungen. Dass es darüber hinaus primär um eine Wiederbelebung der Antike geht, bestätigt folgende Anweisung ans japanische Theater:

Auch im Spiel wird von selbst ganz das Richtige getroffen werden, wenn Sie mehr das altertümliche als das occzidentalische suchen; denn der Dichter hat darin ein allgemein Alterthümliches, Menschliches und Orientalisches, vom Westen her, darzustellen gesucht. So entspricht es nur den innersten Absichten der Dichtung, wenn Sie wichtige und erregende Momente der Handlung mit der in Ihrem Trauerspiel üblichen Musik begleiten lassen (Gong oder ähnlichem) und den Tanz der sterbenden Elektra wird sicher eine japanische Darstellerin (oder sogar ein Darsteller) besser zum Ausdruck bringen als jede europäische Schauspielerin...«¹⁹³

Wenn auch der Stoff selbst von allgemein menschlicher Bedeutung und kulturübergreifend fassbar ist, so wird der konkrete Zugang im Zeichen einer Wiederbelebung des ‘Altertümlichen’ doch beim japanischen Theater nicht derselbe sein wie auf europäischen Bühnen. Daher kann Hofmannsthal Konkretisationen zur Wiederbelebung nicht vorschreiben, sondern sie sind dem japanischen Theater überlassen. Dem entspricht, dass z.B. entscheidende Momente der Handlung von Musik begleitet werden sollen, die im japanischen Trauerspiel üblich ist. Ungeklärt steht noch der letzte Teilsatz des Zitats. Im Anschluss ans Erarbeitete mag er bedeuten, dass Elektras Schlusstanz (als Ausdrucksform einer lebendigen Antike) einem östlichen Zugang überhaupt mehr entspricht.

Die Attribute zur Charakterisierung der Protagonistin spiegeln schliesslich, sei es in Hofmannsthals eigenem Urteil oder im Urteil anderer, einen deutlichen Kontrast zu Goethes reiner Priesterin Iphigenie. Es sind Attribute, die nicht allein für die Gestalt, sondern darüber hinaus für die von ihr verkörperte Antike gelten. »Das verwilderte, zu den Sklaven verstoßene, hysterisch gewordene arme verblühte Mädel«¹⁹⁴ Elektra mit ihrer »Sturmflut leidenschaftlicher Gerechtigkeitsliebe«¹⁹⁵ und der einzigen fixen Idee der unbedingten Rache des feigen Mordes an Agamemnon, Elektra mit ihrem spürbar »grossen heissen Atem«¹⁹⁶. Ihr

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Zit. bei Frick, *Die mythische Methode*, 43. Frick erläutert daran einen bedeutsamen Befund in Hinsicht auf Antikenentwürfe: Auch Forderungen einer radikalen Neudeutung der Antike liege die Auffassung zu Grunde, die griechische Antike sei »ein die Gegenwart orientierendes kulturelles Paradigma« (ebd.), diese Überzeugung könne gar der *Grund* sein für die Forderung einer Neudeutung eben dieser Kultur. Scheinbar paradoxe Bestrebungen, Traditionenbezug und Forderung nach Neudeutung, gehen also Hand in Hand.

¹⁹³ Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 463.

¹⁹⁴ A.a.O. 369. Zu Elektras hysterischem Ton vgl. Bahr an Hofmannsthal, 22.1.1904, a.a.O. 396.

¹⁹⁵ A.a.O. 387.

¹⁹⁶ A.a.O. 413.

(Da-)Sein als »eine grosse finstere tragische Seele«¹⁹⁷ repräsentiert eine ‘bunte Antike’ des Blutes und der Leidenschaft.

Alle betrachteten Aspekte, Atmosphäre und beabsichtigte Wirkung, Szenarium und Aufbau, Bühnenbild und Requisiten sowie die Charakterzeichnung der Protagonistin selber sind Ausdruck von Hofmannsthals Antikenkonzeption. Die Abarbeitung an Goethe ist allgegenwärtiger Gehalt: Die »orientalische Archaik der *Elektra*«¹⁹⁸ ist Goethes heller, untragischer *Iphigenie* vollkommen gegensätzlich.¹⁹⁹ Und wenn Hofmannsthal, beeinflusst durch psychoanalytische Erkenntnisse seiner Zeit, als zentrales Thema seines Dramas die »Auflösung des Individualbegriffes«²⁰⁰ nennt, so kontrastiert auch dies Goethes Schauspiel, das dem Autonomie-Ideal des bürgerlichen Individuums verpflichtet ist.

2.2.3 Die beredte Iphigenie und die verstummte Elektra

Die Opposition von argumentativer Beredsamkeit und affektiv gefärbter Rede bis zum vollständigen Verstummen vermag einen Leitaspekt in der Gegenüberstellung von Hofmannsthals und Goethes Protagonistin zu bieten, wie sie eine textnahe Arbeit an den beiden Dramen, besonders an ihren ‘Lösungen’, nun vollziehen soll. Im Hintergrund stehen wiederum Fragen der Mythenrezeption wie des Antikenentwurfs. Dem Vergleich muss vorweg bewusst sein, dass allein schon die Wahl verschiedener Abschnitte aus dem Atridenstoff Hofmannsthals und Goethes unterschiedliche Interessen spiegelt und auf andere Problemkreise verweist.

Iphigenies Souveränität zeigt sich in bedeutsamer Weise sprachlich. Ihr argumentativer Aufwand ist beträchtlich, der im Verlauf des Dramas die tragischen Gefahren abwendet und einer glücklichen Lösung zuführt – mit Einschränkungen zwar, die noch zu diskutieren sind. Iphigenie ist des Wortes mächtig, als Thoas, nicht zuletzt aus Trotz und Enttäuschung über den abgelehnten Heiratsantrag, den alten Opferbrauch wieder einführen will. Iphigenie entlarvt die blutgierigen Götter als Projektion und Konstrukt menschlicher Begierden. Sie ist des Wortes mächtig, als sie sich gegen den vermeintlich ewig währenden Tantalidenfluch wendet, noch mehr als sie Thoas den Plan enthüllt. Sie tut dies aber erst dann, als sie die Zwecklosigkeit der beabsichtigten Lüge erkannt hat, wie Rasch mit Recht anhand von genauer Textanalyse betont und für bisher zu wenig beachtet hält.²⁰¹ Es ist der Moment des Erkennens, Thoas werde in die Bildweihe nicht einwilligen, da er die List durchschaut hat. Auch muss sie eine rasche Entdeckung der entflohenen Griechen und deren Verfolgung annehmen. Die Enthüllung der Wahrheit ist auf den ihr vorausgegangenen inneren Kampf zu beziehen. Im Gespräch mit Pylades äussert Iphigenie zwar moralische Bedenken zum listigen Plan und Widerwillen, Thoas zu hintergehen, befindet sich da noch mitten in ihrem inneren Kampf. Indem sie zuerst lügt, dem König durch Arkas die List der Bildweihe ausrichten lässt, handelt sie ein Stück weit nach dem listigen Fluchtplan und sagt schliesslich aus wirklicher Bedrängnis heraus die

¹⁹⁷ So Hofmannsthal selber an Christiane Thun Salm, a.a.O. 405.

¹⁹⁸ Zintzen, *Von Pompeji nach Troja*, 347. Vgl. dazu Harry Graf Kesslers Brief an Hofmannsthal, 30.1.1908, der von Gilbert Murray (Professor für griechische Sprache und Literatur in Oxford) Bewunderung berichtet, die *Elektra* sei »extraordinarily fine« und »really more primitive than Sophokles«. Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 432.

¹⁹⁹ Goethe bearbeitet zwar auch eine tragische Situation – die Schwester soll ihren Bruder opfern –, löst im weiteren Verlauf aber die Tragik völlig auf. Frick liest Kleist demgegenüber als Autor, der das Tragische erneuert (vgl. »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«, passim).

²⁰⁰ Aufzeichnung 1905, Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 416, bezüglich drei seiner Antikenstücke, d.h. *Elektra* und *König Ödipus* sowie *Alkestis* oder *Pentheus* (vgl. Erläuterung in Fussnote 55 ebd.). Zur Infragestellung des Persönlichkeitsbegriffes in *Elektra* vgl. auch die Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien (1916), a.a.O. 465f.

²⁰¹ Vgl. Rasch, *Autonomie*, 157ff.

Wahrheit. Raschs Feststellung scheint mir daher zutreffend, der Wahrheit komme so neben dem ihr in jedem Fall eigenen ethischen zugleich ein praktischer Wert zu, indem sie »zur Strategie eines Rettungsversuches«²⁰² gehöre. Zu bedenken ist allerdings, inwiefern Wahrheit überhaupt strategisch sein kann. Ausserdem ist zu sagen, dass Iphigenie Thoas mehr gesteht, als er wissen kann und müsste, so lügt sie beispielsweise nicht über die Identität der Griechen hinweg – das eigentliche Wagnis besteht dann in der Offenbarung des beabsichtigten Bildraubs.²⁰³ An diesem Punkt spätestens muss des Geständnis der Wahrheit, was seinen praktischen Wert betrifft, fragwürdig werden. Iphigenie ist des Wortes mächtig noch ganz zum Schluss, als sie Thoas an seine freiwillig gegebene Zusicherung erinnert, sie bei einem Wink Dianas heimkehren zu lassen²⁰⁴, Thoas' pragmatisches »So geht!«²⁰⁵ nicht gelten lässt, sondern nicht ohne Segen von ihm scheiden will und ihm schliesslich ein echtes Abschiedswort entlockt.²⁰⁶

Obwohl Iphigenies Verpflichtung zur Wahrheit, wie sie ihre argumentative Rede spiegelt, ein entscheidender Stellenwert zukommt, ist entgegen ihrer Überbewertung in vielen Interpretationen die Wirkung der Wahrheit nicht absolut. Wohl ist dem mythischen Element des Tantalidenfluchs das Begriffspaar Wahrheit und Freiheit entgegengesetzt und Iphigenies Autonomie bemerkenswert, wenn sie den Fluch reflektiert und davon befreit wird, indem sie ihn als Kette von Mordtaten erkennt, die allesamt auf Betrug, List und Verstellung basieren. Sie führt ihn in psychologische und soziale Zusammenhänge zurück und nimmt ihm das magisch Unheimliche. Am zweifellos korrekten Einspruch des Herrschers Thoas gegen den Bildnisraub stossen Iphigenies Argumente allerdings an ihre Grenze. Indem Iphigenie die Schonung der Bildräuber fordert, übertritt sie ihren eigenen Verfügungsbereich. Denn auch der autonome Mensch untersteht der rechtlichen Staatsordnung, nach der Bildräuber verfolgt werden. Thoas trägt als Herrscher die Verantwortung und ist der Staatsordnung verpflichtet. Wollte er als Individuum aus Menschlichkeit Iphigenies Bruder und dessen Freund verschonen, muss er als Herrscher die Bildräuber doch bestrafen.²⁰⁷ Selbst der 'Weimaraner' Thoas kann sich darüber nicht einfach hinwegsetzen. Die eigentliche Lösung des Konflikts wird erst durch Orests Umdeutung des Orakels – indem die »Doppelsinnigkeit des göttlichen Wortspiels«²⁰⁸ verstanden wird – herbeigeführt, womit Goethe gänzlich aus dem Bereich des Mythischen heraustritt.²⁰⁹

²⁰² A.a.O. 160.

²⁰³ Iphigenies Geständnis mag, wenngleich im Handlungsverlauf durch die Darstellung von ihrer bedrängender Situation motiviert, naiv oder idealistisch wirken, besonders was seinen praktischen Wert im Sinne eines Rettungsversuches betrifft. Schwer nachvollziehbar bleibt dabei vor allem, was Iphigenie sich davon verspricht, Thoas auch die Absicht des Bildraubs zu enthüllen.

²⁰⁴ Vgl. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V292ff.

²⁰⁵ A.a.O. V2151.

²⁰⁶ »Lebt wohl!« A.a.O., V2174.

²⁰⁷ Vgl. dazu ausführlicher Rasch, *Autonomie* 169ff. Thoas verhält sich nicht wie ein grausamer Tyrann, sondern wie ein für das Heiligtum seines Volkes verantwortlicher Herrscher. Rasch führt aus, wie der durch Emanzipation von kirchlichen u. staatlichen Mächten autonom gewordene Mensch zu einer ungerechtferptigten Erweiterung seiner Befugnisse neigt. War Iphigenie berechtigt, Thoas' Heiratsantrag abzulehnen, da sie über die Wahl eines Gatten selbst bestimmt, ebenso die Opferung unschuldiger Fremder zu verweigern, da ihr moralisches Gewissen dies als Mord ansieht, so überschreitet sie den Geltungsbereich ihrer Autonomie, wenn sie bestimmen will, wie Thoas sich zu ihrem eigenen Verrat und Orests beabsichtigtem Bildraub verhalten soll.

²⁰⁸ Henkel, *Die »verteufelt humane« Iphigenie*, 100. Wie Henkel darlegt, bedarf die Wahrheit des Irrtums, um zu erscheinen, d.h. die Wahrheit selbst ist dramatisch und wird in einem Prozess erkannt. Sie muss *vollzogen* werden, damit sie *ist*.

²⁰⁹ Dass Orest seinen Irrtum erst angesichts der wirklich ausweglosen Situation erkennt und nicht schon früher, wirkt in hohem Masse konstruiert, wie Goethe sich mit der *Iphigenie* überhaupt weit vom Wahrscheinlichkeitsdrama entfernt hat. Mit der Thematik der Umdeutung des Orakels bezieht er sich auf eine theologische Auseinandersetzung der Zeit, bei der es um die wahre Auslegung der Schrift geht. Wenn Orest mit solcher Bestimmtheit jene Deutung des Orakels als die richtige weiss, bei der die Götter nichts Unrechtes – nicht

Iphigenies zu Gedanken anregende und vermittelnde Argumentation trägt im Gesamtverlauf von Goethes Drama einen höchst bedeutsamen Anteil an der Lösung der tragischen Konflikte, wenn sie auch an Angelpunkten nicht absolut wirkt. Dass *Orest* im Moment höchster Zusitzung die Umdeutung des Orakelspruchs vollzieht, drängt Iphigenie keineswegs in die passive Rolle; das ‘richtige’ Verständnis des Orakelspruchs ist vielmehr in Iphigenie angelegt und durch ihr Verhalten ermöglicht, hängt doch nach Henkel »für das Verständnis der kühnsten Windung im Gedankenmuster dieses Dramas alles davon ab, Iphigenie selbst als das Bild der Göttin anzunehmen«²¹⁰. Zwar ist auch bei der Heilung primär Orests eigene Fähigkeit zur Reue entscheidend. Dem widerspricht nur scheinbar dessen eigene Empfindung, Iphigenies Berührung habe ihn geheilt²¹¹, tatsächlich hat Iphigenie einen Anteil daran, indem sie auf seine Fähigkeit zu persönlichem Schuldbewusstsein verstärkend gewirkt hat. Ihre argumentativ eindringliche Rede bezeugt Iphigenie als autonomes Subjekt, ist sein wesentlicher Ausdruck.

Alle Gedanken Elektras kreisen dagegen um die Mordtat an ihrem Vater, deren Sühne ihr einziger bestimmender Lebensinhalt ist. Bei der Nachricht von Orests vermeintlichem Tod gilt ihr sein Auftrag ohne Zögern als nun an sie übergegangen, für den ihre ungleiche Schwester Chrysothemis zu gewinnen ihr nicht gelingt. Das Gespräch der beiden Schwestern kennzeichnet, dass die argumentative Rede durch höchst affektives Sprechen ersetzt ist: sie streiten nicht wie bei Sophokles erregt, zugleich scharf argumentierend um Pro und Kontra eines ohne männliche Hilfe auszuführenden Rachemordes; Elektras zahlreiche Gewalt- und Sexualmetaphern aufweisende, leidenschaftliche Rede stellt bei Hofmannsthal einen Versuch der Verführung zur Tat dar.²¹² Die Akzentuierung der affektiven Rede Elektras ist der argumentativen Rede von Goethes Iphigenie gegensätzlich.²¹³: Unter einem zweiten, damit verbundenen Aspekt wird Elektras ‘Leidengeschichte’ bis zum Vollzug der Tat durch Orest als Weg einer Verstummung lesbar, welche über die Stationen der wilden Rede über den bevorstehenden Vollzug der Tat über leidenschaftliches Aufschreien während des Vollzugs bis zum Stummsein danach und zur völligen Stummheit im Tod führt. Nach Orests Entschluss zur Tat befindet Elektra sich »allein, in entsetzlicher Spannung«²¹⁴, ihre Haltung gleicht der eines gefangenen Tiers. Als sie dann im Haus drinnen Klytämnestras gellenden Todesschrei hört, schreit sie einem grausamen Dämon gleich auf: »Triff noch einmal!«²¹⁵ Der Vollzug der Sühnetat deformiert die von ihr besessene Elektra derart, dass sie zweimal, von einer Dienerin und Aegisth, nicht auf Anhieb erkannt wird, was nicht bloss den düsteren Lichtverhältnissen zuschreiben ist. Als eine Dienerin sie für einen von Klytämnestras Mörtern hält, was sie in

den Raub eines Kultbildes – fordern, so entspricht dieses Kriterium demjenigen der Aufklärung, welche »die absolute Moralität zum Wahrheitskriterium der Schriftauslegung« (Rasch, *Autonomie*, 180) gemacht hat.

²¹⁰ Henkel, *Die »verteufelt humane« Iphigenie*, 100. »Die Götter bilden sich in reiner Menschenseele in wahrer Gestalt ein, aber zugleich bildet sie der wahrhafte Mensch vor.« (Ebd.). Mit Bezug auf Goethes Gedicht *Das Göttliche* von 1783 sieht Henkel darin »die gewagte religiöse Dialektik des Idealismus« (ebd.).

²¹¹ »Von dir berührt,/War ich geheilt.« Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 2119f.

²¹² Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 127. Die entsprechenden Textstellen in Sophokles, *Elektra*, V. 947-1057 bzw. Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 90-96. Parallel dazu sieht Frick die Wiedererkennungsszene bei Hofmannsthal »zu einer grossen erotischen Bekenntnisszene in symbolistischer Bildlichkeit und in preziösen *Fin de siècle*-Lyrismen ausgestaltet« (ebd.).

²¹³ Es soll kein Gegensatz von Geist und Emotion konstruiert und den beiden Protagonistinnen zugeordnet werden; bez. Goethes Schauspiel griffe er viel zu kurz, beruft gerade Iphigenie sich doch immer wieder auf ihr Herz.

²¹⁴ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 106.

²¹⁵ A.a.O. 106. Hofmannsthal gestaltet diese Szene in enger Parallelföhrung zur Sophokleischen *Elektra*, wo die als Wache vor dem Palast aufgestellte Elektra den im Innern stattfindenden Muttermord mit unerbittlichen Rufen anfeuert. Für diesen Hinweis vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 119.

gewisser Weise ja auch ist, wird sie bezeichnenderweise von Chrysothemis mit dem erschreckten Ausruf »das ist ja Elektra!«²¹⁶ erkannt. Aegisth erschrickt »vor der wirren Gestalt im zuckenden Licht«²¹⁷, erst nach einigen Augenblicken erkennt er darin Elektra, die ihm mit einer Fackel entgegen gelaufen ist und sich vor ihm neigt. Unmittelbar nach Vollzug der Morde an Klytämnestra und Aegisth vermag Elektra beide Male nicht zu sprechen. Sie »reckt sich auf« und steht »furchtbar atmend«²¹⁸ dem Haus zugewandt still. Dieses Verstummen liest sich vom Ende her als eine unheimliche Vorahnung der endgültigen Stummheit im Tod, wie auch Elektras tanzähnliche Umkreisung Aegisths kurz vor dessen Ermordung²¹⁹ eine Vorwegnahme des ekstatischen Todestanzes am Schluss ist.²²⁰ Je mehr Elektra die Stimme versagt, desto intensiver wird ihre Besessenheit ausdrückende Körpersprache. Dem allmählichen Verlust des sprachlichen Ausdrucks folgt der Übergang in reine Körpersprache. Die Person Elektra löst sich in Bewegung auf, die im Tod dann zu einem abrupten Stillstand kommt.

Nach Vollzug der Rachetat kann Elektra nicht mehr weiterleben.²²¹ Wegen der Rache, einzigen Sinn und Zweck ihres Daseins, entehrte sie jeder individuellen Entfaltungsmöglichkeit. Muss man sie daher als Instrument göttlichen Willens sehen, ganz dem Mythos entsprechend? Diese Deutung vertritt Peter Altenberg in einer begeisterten Kritik zu *Elektra* in der Zeitschrift *Die Fackel*, wenn er »die geniale Göttlichkeit ›Wahrheit und Gerechtigkeit‹, eingedrungen ohne Rest in einen zarten Frauenleib«²²² sieht, der alles weichen muss: »edle Sanftmut, unbewusstes Träumen, jungfräuliches Hoffen, antizierte Schauer kommender Seeligkeiten, Braut-Beben, heiliges Mutter-Werden-Wollen«²²³. Tatsächlich wird Elektra kein gewöhnliches Menschen- bzw. Frauenschicksal zuteil, worin der Gegensatz zur unheroischen, »ein Weiberschicksal«²²⁴ begehrenden Chrysothemis konkret wird. Elektra kann weder Mutter noch Braut²²⁵ sein, auch keine reine Priesterin, ist vielmehr »Gebärende ohne Geburt – Nicht-Jungfrau, ohne Braut«²²⁶. In unmenschlicher Verkehrung ist ihr das Mordbeil zum Kindes- und zugleich Bruderersatz geworden²²⁷, retrospektiv beschwört sie vor Orest in einer se-

²¹⁶ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 107.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ A.a.O. 109.

²¹⁹ A.a.O. 108.

²²⁰ Im Drama finden sich noch weitere Tänze, scheint doch der Tanz die Elektra entsprechende Ausdrucksform zu sein. Vgl. a.a.O. 68 Elektras im Rahmen blutrünstiger Opfervisionen imaginierten Siegestanz an Agamemnons Grab über die Leichen hinweg. Eberhard von Bodenhausen begeistert »das unvergesslich grosse Bild des Siegestanzes über die Leichen hinweg« (Hofmannsthal, *Zeugnisse*, a.a.O. 388). Liest man die Vision als Vorahnung des ekstatischen Schlusstanzes, so drückt das Attribut 'Siegestanz' dessen Ambivalenz allerdings zu wenig aus.

²²¹ Vgl. die Aufzeichnung vom 17.7.1904. Der Schluss ist Hofmannsthal schon beim ersten Einfall zur *Elektra* vor Augen: »dass sie nicht mehr weiter leben kann, dass wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweid ihr einstürzen muss, wie der Drophne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchteten Stachel zugleich Eingeweide und Leben einstürzen« (*Zeugnisse*, a.a.O. 399f.). Im Drama selbst nimmt Elektra ihren Tod vor Klytämnestra vorweg: »Ich weiss nicht, wie ich jemals sterben sollte – als daran, dass du stürbest.« (a.a.O. 76).

²²² 11. November 1903, a.a.O. 387.

²²³ Ebd.

²²⁴ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 71.

²²⁵ Frick weist auf die bemerkenswerte Ambivalenz in der Darstellung Elektras hin, die zwar die Sexualität anderer Frauen, speziell ihrer Mutter, radikal verneint (vgl. exemplarisch a.a.O. 64, 66, 71, 97, 98, 102), in den leidenschaftlichen Werbungen um Chrysothemis Beihilfe wie auch um den heimgekehrten Orest selbst aber eine stark erotische und sexualisierte Sprache aufweist. Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 133f.

²²⁶ Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien (1916), Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 466.

²²⁷ »Ich grab' was aus: kaum wirst du aus dem Licht sein,/so wird' ich's haben und es herzen und/es küssen, so wie wenn's mein lieber Bruder/und auch mein lieber Sohn in einem wäre.« Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 96.

xualisierten Erinnerungsvision die süsse Schönheit ihres jungfräulichen Körpers²²⁸. In jähem Umschlag der Rede schildert sie dann, wie sie »diesen süßen Schauder«²²⁹ dem toten Vater habe opfern müssen, der ihr aus Eifersucht den Hass als Bräutigam geschickt habe, wie dieser sie in einem grässlichen Akt der ‘Entjungferung’ zwang, »alles zu wissen, wie es zwischen Mann und Weib zugeht.«²³⁰ Elektras immer wieder vorwegnehmend durchgespielte blutrünstige Vision der Vergeltungstat macht sie ferner zur »Prophetin ohne Prophezeiung«.²³¹ Hofmannsthal nennt Priesterin die einzige heroische Existenzform der Frau, dies sei Elektra, »aber ohne Tempel ohne Ritus, ausser dem furchtbaren Ritus des Blutes«.²³² Der Kontrast zu Goethes Iphigenie ist augenfällig, zur geschlechtslosen, reinen Priesterin Iphigenie, welche das Gesetz der Blutrache als Kette von Mordtaten reflektiert und sich davon emanzipiert. Demgegenüber bildet die Sühnetat einer fixen Idee gleich das Zentrum von Elektras Existenz.²³³ Zu diskutieren bleibt der Aspekt von Elektras ‘Göttlichkeit’ bzw. des in ihr verkörperten göttlichen Willens. Als Gegenargument lässt sich anführen, dass die Blutrache bei Hofmannsthal stark verinnerlicht als Elektras eigenes Bedürfnis erscheint, ohne expliziten Bezug zu einem göttlichen Willen. Orest nennt ein einziges Mal die Rachetat als von den Göttern auferlegt²³⁴, während bei Sophokles Orest schon im Prolog von der moralischen Unterstützung durch Apoll berichtet, dem die Rachetat als gerechter Mord gilt.²³⁵ Frick beobachtet in Hofmannsthals Drama eine allgemeine Tendenz der ‘Enttheologisierung’, indem er in einem konzentrierten Vergleich mit der sophokleischen *Elektra* nachweist, wie bei Hofmannsthal an Schlüsselstellen der Handlung die Referenzen auf einen göttlichen Willen hinter den blutigen Handlungen der Protagonisten entfallen.²³⁶ Mit dem weitgehenden Verzicht auf den göttlichen Hintergrund geht die Problematisierung ‘objektiver’ Beweggründe einher. Aufschlussreich ist dafür das fehlende Motiv von Iphigenies – vermeintlicher – Opferung in

²²⁸ »Ich glaube, ich war schön: wenn ich die Lampe/ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich/mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib/vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht/wie etwas Göttliches hinleuchtete.« A.a.O. 101.

²²⁹ A.a.O. 102. »Eifersüchtig sind/die Toten: und er schickte mir den Hass,/den hohläugigen Hass als Bräutigam./Da musste ich den Grässlichen, der atmet/wie eine Viper, über mich in mein/schlafloses Bette lassen, der mich zwang,/alles zu wissen, wie es zwischen Mann/und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,/in denen ich's begriff! Da war mein Leib/eiskalt und doch verkohlt, im Innersten/verbrannt.«

²³⁰ Ebd.

²³¹ Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien (1916), Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 466. Vgl. folgende, mehrere der genannten Aspekte enthaltende Stelle: »Meine Scham/hab' ich geopfert, so wie unter Räuber/bin ich gefallen, die mir auch das letzte/Gewand vom Leibe rissen! ohne Brautnacht/bin ich nicht, wie die Jungfrau'n sind, die Qualen/von einer, die gebärt, hab' ich gespürt/und habe nichts zur Welt gebracht, und eine/Prophetin bin ich immerfort gewesen/und habe nichts hervorgeholt aus mir/und meinem Leib wie Flüche und Verzweiflung.« Hofmannsthal, *Elektra*, a.a.O. 103.

²³² 1916, Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien, Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 466. Elektra spielt die Tat »im ›anti-iphigenischen‹ Tonfall einer blutrünstigen Opfer-Priesterin viele Male anizierend« (Frick, *Die mythische Methode*, 133) durch.

²³³ In vielen Zeugnissen wird die Treue als das zentrale Problem des Dramas genannt, vgl. etwa Hofmannsthal, KA VII, 429, 458, 461.

²³⁴ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 103. Bezeichnenderweise entgegnet Orest auf Elektras Überzeugung der Beihilfe der Götter bei der Rachetat hin sein Unwissen darüber, »wie die Götter sind« (ebd.), er weiss einzlig, dass sie ihm die Tat auferlegt haben und ihn verwerfen, wenn ihn schaudert, sie zu vollziehen. Zuvor beschreibt Orest mit dem doppeldeutigen, sowohl auf Vergangenheit wie Gegenwart sich beziehende Ausdruck ‘das Kind kam ins Haus’ die Ausführung der Rachetat als *Zweck* seiner Geburt, ohne allerdings die Götter als Auftraggeber zu nennen, vgl. a.a.O. 101.

²³⁵ Vgl. Sophokles, *Elektra*, Prolog, bes. V. 32-37. Orest ist dabei zur Rache ohnehin entschlossen gewesen, fragt aber in Delphi nach, *wie* er Rache nehmen soll.

²³⁶ Vgl. erhellend Frick, *Die mythische Methode*, 124ff. Dabei deuten nach Frick nicht nur die systematische Intensivierung und Parallelföhrung, sondern auch bewusste Auslassungen und Abweichungen auf eine genaue Lektüre der Sophokleischen *Elektra* hin. Insgesamt spiegelt das Drama ein Bemühen, die antiken Problemstellungen im Horizont der Moderne zu reformulieren. Frick nennt ferner interessante intertextuelle Bezüge zu *Hamlet*, vgl. a.a.O. 122f. Das Material zur *Elektra* bezeugt Hofmannsthals Interesse an Elektra in Analogie und Gegensatz zu *Hamlet* als bedeutsame Spur, worauf hier bloss verwiesen werden kann.

Aulis, aus der Klytämnestra bei Sophokles das Recht zum Gattenmord abgeleitet hatte.²³⁷ Das Fehlen der ‘mutterrechtlichen’ Argumentation, überhaupt des wichtigen argumentativen Disputes zwischen Mutter und Tochter um Vorstellungen von Gesetz und Gerechtigkeit ist augenfällig. Die Sicht auf Klytämnestras angebliche Rache für Iphigenie als blosser Vorwand zur Verdeckung ihres wahren Tatmotivs, der ehebrecherischen Leidenschaft für Aegisth, hat Hofmannsthals Protagonistin mit der sophokleischen nur insofern gemeinsam, als sie den Vatermord Klytämnestras Egoismus, Herrschafts- und massloser sexueller Lust zuschreibt.²³⁸ Hofmannsthals Klytämnestra ist zur ‘mutterrechtlichen Argumentation’ nicht imstande, selbst eine seelisch labile Figur vermag sie keine Verantwortung für den Gattenmord zu übernehmen. Wie Frick treffend formuliert, geht es nicht mehr primär ums Delikt als solches, vielmehr stehen »die bewusstseinsmässigen Bedingungen seiner Möglichkeit«²³⁹ zur Frage, wobei die Darstellung von Klytämnestras Unzurechnungsfähigkeit als prinzipieller Vorbehalt gegen die Konzeption des autonomen Subjekts – mit ihrer Implikation von Identität, Handlungsmächtigkeit, Verantwortung und Schuld als unbestrittenen Gegebenheiten – wie auch als Rettungsstrategie unauflösbar ambivalent bleibt.

Elektras fixe Idee der Rache ist nicht auf dem mythischen Hintergrund göttlichen Willens gestaltet. In ihrer Unbedingtheit impliziert sie als Treue zu ihrem Vater ethische Motive. Tatsächlich weicht Elektra keinen Augenblick von der Idee der absolut gesetzten Sühnetat ab, sie ist gleichsam die Idee. Die Darstellung der Idee der Rache als vollständige Beherrschung, ja Besessenheit der Person Elektra²⁴⁰ lässt aber stutzig werden, so verhält sich kein autonomes Subjekt, das ethisch handelt. Ihre unbedingte ‘Treue’ zum Vater trägt Züge des Irrseins und legt eine psychologische bzw. psychopathologische Lesart nahe: durch das Familienschicksal traumatisiert und fremdbestimmt, ist Elektra kein autonomes Subjekt, was dem mythischen Menschenbild entspricht.²⁴¹ Dieselbe Ambivalenz wird an der dem Problem der Treue wiederum verbundenen Opposition von Beharren und Vergessen deutlich, welche die beiden ungleichen Schwestern verkörpern. Chrysothemis will leben und sieht ein, dass, wer leben will, vergessen muss. Elektra hingegen vergisst nicht, schreibt dem Tier im Gegensatz zum Menschen Gedächtnislosigkeit zu, als sie ihrer Schwester entgegenschleudert: »ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen!«²⁴² Das statische Festhalten an Verlorenem gegen das dynamische Sich-Verwandeln, welches Vergessen erfordert und ein Hinwegkommen ermöglicht, zeigt sich als Grundthema des Dramas. Das eine führt in den Tod, das andere hält am Leben. Goethes Iphigenie kann weiterleben, nicht aber, weil sie vergisst. Beharren und Vergessen bildet hier keine Opposition. Iphigenie tut gewissermassen beides, Erinnern und Vergessen, was

²³⁷ Vgl. Sophokles, *Elektra*, V. 525-546.

²³⁸ Die sexuelle Komponente ist in Elektras Sprechen über ihre Mutter und Aegisth allgegenwärtig; der Ehebruch der Mutter und die Ermordung des Vaters haben bei Elektra »zur traumatischen Zwangsvorstellung einer untrennbarer Zusammengehörigkeit von Eros und Thanatos, Sexualität und Gewalt« (Frick, *Die mythische Methode*, 128) geführt.

²³⁹ A.a.O. 126. Vgl. »ich weiss/auf einmal nicht mehr, wer ich bin, und das ist/das Grauen, das heisst mit lebendigem Leib/ins Chaos sinken« (Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 79) sowie »Bin ich denn noch,/die es getan? [...] Erst war's vorher,/dann war's vorbei – dazwischen hab' ich nichts/getan.« (a.a.O. 82).

²⁴⁰ Vgl. eine Aufzeichnung zu *Ad me ipsum*, September 1926: die Tat der Elektra »geht aus einer Art Besessenheit hervor« (Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 474). Das Wort ‘Besessenheit’ charakterisiert die psychopathologischen Züge von Elektras Unbedingtheit.

²⁴¹ Nicht allein spätere Interpretationen spiegeln eine Verfolgung beider Spuren, diejenige der ‘psychologischen’ wie auch ‘ethischen’ Motive, sondern oszillieren mit unterschiedlicher Akzentuierung auch in Hofmannsthals Selbstdeutungen. So akzentuiert seine Aussage, in *Elektra* sei der Persönlichkeitsbegriff aufgelöst worden, wie er dem psychologischen Drama notwendig ist, es sei »sozusagen auf das Psychologische verzichtet« (a.a.O. 465), einen anderen Aspekt, als Elektras psychopathologisch lesbare Besessenheit. Dies schliesst aber die ethische Dimension nicht aus, welche in Aussagen wie »Identität von Treue und Schicksal« (a.a.O. 468) bezüglich der Figur Elektra zum Tragen kommt.

²⁴² Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 72.

auch meint: Verwerfen und Verzeihen. Sie erinnert den Familienfluch, ebenso das alte taurische Gesetz der Opferung von Fremden. In einem bewussten Akt des Erinnerns kann sie das Gesetz der Blutrache als Kette von Mordtaten erkennen und argumentativ überwinden. Die Eindeutigkeit von Iphigenies Kriterien, die ihr zugeschriebene Klarheit des Bewusstseins bezeugen dabei ein vollkommen anderes Menschenbild als es Hofmannsthals Drama zu Grunde liegt. An die Opposition von Beharren und Vergessen bindet dieser in einem Brief an Richard Strauss einen der Grundwidersprüche des Daseins:

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muss über sich selber hinwegkommen, muss sich verwandeln: er muss vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist, wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdspalt.²⁴³

Ein ethischer Begriff der kompromisslosen, beharrlichen Treue ist entworfen, die, mit der menschlichen Würde verbunden, in Gegensatz zum treulosen, aber lebensermöglichen Vergessen steht. Dieser ethische Aspekt entspricht rückblickenden Deutungen Hofmannsthals in Hinblick auf den in der Anlage von Sophokles übernommenen Gegensatz der heroisch-unbedingten Elektra und der zu Anpassung bereiten, vorsichtigen Chrysothemis – »die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche«²⁴⁴. Das Drama selbst enthält die Kritik an der ethisch motivierten Deutung. Mit Recht hat Frick auf die diesbezüglichen Überblendungen und Irritationen hingewiesen; auf dem Hintergrund der gottverlassenen Welt in Hofmannsthals Drama mit ihren seelisch labilen Protagonisten, der dargestellten Auflösung der Persönlichkeiten wie auch der Infragestellung eindeutiger ethischer Kriterien ist keineswegs gesichert, »dass Elektras zwanghaften Fixierungen und ihren orgiastischen Blut- und Rachephantasien eine höhere Wahrheit oder ein grösseres Mass an tragischer Würde [...] innewohnt als den leidenschaftlichen Fluchtträumen der Schwester«.²⁴⁵ Frick liest denn auch Elektras entrüstete Absage an die Möglichkeit des Vergessens »zweideutig zwischen zwanghafter psychischer Fixierung und bewusstem ethischen Treue-Gelöbnis«²⁴⁶ schwankend.²⁴⁷ In Elektras Verhältnis zur Tat erhält die Ambivalenz eine zusätzliche Komponente der Ironisierung²⁴⁸, versagt Elektra doch mit ihrem kon-

²⁴³ Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 461. Hofmannsthal parallelisiert in diesem 1912 verfassten Brief die Figuren Ariadne und Zerbinetta mit Elektra und Chrysothemis. Die seltsame Formulierung »Verwandlung ist Leben des Lebens« meint wohl, Verwandlung ist der schöpferische Kern des Lebens, Lebensfähigkeit ist durch Verwandlung bedingt.

²⁴⁴ Mitte Juli 1911, an Richard Strauss, Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 458.

²⁴⁵ Frick, *Die mythische Methode*, 132. Alle drei Frauengestalten sind nach Hofmannsthal selbst als die »Schattierungen eines intensiven und unheimlichen Farbtönes« (*Zeugnisse*, KA VII, 459; Hervorhebung K.W.) zu lesen.

²⁴⁶ Frick, *Die mythische Methode*, 131. Ausführlicher 134f.

²⁴⁷ Pointiert: »Hofmannsthals Elektra, schwankend zwischen Stigma und Charisma, ist die verstörte und beschädigte Repräsentantin der ›Humanität‹ und des ›Gewissens‹ in einer verstörten und beschädigten Welt, eine hysterische Statthalterin des ›Rechts‹, deren unbeirrbare ›Treue‹ Züge des Irrseins und deren zwiespältige Vaterbindung (›Elektrakomplex‹) ein Element neurotischer Fixierung nicht verleugnen kann und die doch auf die Zuschreibung psychischer Krankheitssyndrome (...) keineswegs reduziert werden darf.« (A.a.O. 135).

²⁴⁸ Vgl. Hofmannsthal selber in Aufzeichnungen zu *Ad me ipsum* (ca. 1916), »das Verhältnis der Elektra zur Tat freilich mit Ironie behandelt« (Hofmannsthal, *Zeugnisse*, KA VII, 468). Seine folgende stichwortartige Parallelisierung von Elektra und Hamlet lässt sich auf Fricks Erklärung beziehen, der »die ironische Diskrepanz zwischen inhibierender ›Reflexion‹ (oder Affektivität) und bedenkenloser Täterschaft, zwischen Elektra/Hamlet und Orest/Fortinbras« (Frick, *Die mythische Methode*, 136) nennt. Fraglich bleibt, ob Orest die bedenkenlose Täterschaft zugeschrieben werden kann, Orest, der sich fürchtet, der Mutter bei der Ermordung in die Augen schauen zu müssen, der überlegt, ob sie Elektra ähnlich sieht und endlich »seinen Schauder bezwingend« sich zur Tat entschlossen aufraffen muss (vgl. Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 103f. sowie zit. 106).

kreten Beitrag zur Sühnetat, indem sie auf dem tragischen Höhepunkt vergisst, Orest das Beil mitzugeben.

Das Drama spielt sich – dies mag das Grossartige sein – im Spannungsfeld dieser ethisch-psychopathologischen Doppelperspektive ab, die als Irritation auszuhalten ist. Am deutlichsten wird dies anhand der Protagonistin Elektra vor Augen geführt.²⁴⁹ Nach der Rache an Aegisth ist sie derart überwältigt, dass sie den Reigen nicht tanzen zu können glaubt, da »der Ozean, der ungeheure, der zwanzigfache Ozean« ihr »jedes Glied mit seiner Wucht«²⁵⁰ begräbt. Sie vollführt ihn dann doch, den ekstatischen, »namenlosen Tanz«²⁵¹, »den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade«²⁵². Mit ihren an die erregt schreiende Chrysothemis gerichteten letzten, programmatischen Worten fordert Elektra alle am Königshof auf, ihr zu folgen, in Schweigen und im Tanz:

Schweig, und tanze. Alle müssen
herbei! hier schliesst euch an! Ich trag' die Last
des Glückes, und ich tanze vor euch her.
Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt nur eins:
schweigen und tanzen!²⁵³

Der Rede folgen noch einige Schritte höchst angespannten Triumphes, bevor sie ‘unter der Last des Glücks’ zusammenbricht. Alle Worte, die Elektra aufgewendet hat, galten der Rachetat an Klytämnestra und Aegisth. Sie sind nun überflüssig geworden. Im Moment des Glücks scheint ihr nur eines angemessen, zu schweigen und zu tanzen. Ihr geforderter Verzicht auf die Sprache nimmt die völlige Stummheit im Tod auf unheimliche Weise vorweg. Nach der Erlösung des Königshofs, die sich in Gesten der Freude manifestiert – so berichtet Chrysothemis vom Aufruhr am Hof; die Feinde des ermordeten Königpaars hätten Orest die Füsse geküsst und ihn auf Händen getragen, auch lässt sich ihren Aussagen entnehmen, dass Kämpfe am Königshof ausgebrochen sind, aus denen Aegisths Gegner siegreich hervorgingen²⁵⁴ –, geht Elektra zu Grunde. Elektra trägt die Last des Glücks, unter der sie, die Vortänzerin, zusammenstürzt, während die anderen am Hof weiterleben können. In Diskrepanz zu Elektras eigenem Glauben, die Anführerin des von allen erwarteten Reigens zu sein, zeigt die Tatsache, dass sie Lärm und Aufruhr am Königshof als aus ihr selbst herauskommende Musik empfindet, wie einsam und unerreichbar sie letztlich für das Geschehen in der Aussenwelt geworden ist. Jegliche Kommunikation ist abgebrochen.

Goethes Iphigenie emanzipiert sich als Opfer, während die von der einen Tat besessene Mitläterin Elektra zum Opfer wird. Insofern ist die einfache Zuordnung von Opfer und Täter hinsichtlich der Figuren Iphigenie und Elektra zu modifizieren. Iphigenies Autonomie manifestiert sich wesentlich in ihrer Sprache – der neue Mensch der Klassik hat eine entsprechende Sprache²⁵⁵ –, während der wort- und namenlose Tanz als Form der Auflösung der Person

²⁴⁹ Zum Folgenden vgl. die Ausführungen bei Frick, *Die mythische Methode*, 136ff.

²⁵⁰ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 110. Elektras Rede ist einer Passage aus Thomas de Quinceys *Confessions of an English Opium Eater* nachgestaltet (vgl. Erläuterungen a.a.O. 492).

²⁵¹ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 110.

²⁵² Szenenanmerkung, ebd. Zur choreographischen Gestaltung der Szene vgl. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*, 198-202, wo die »Verschränkung der Pathosformel des Tanzes der Mänade mit der ekstatischen Ausdrucksgebärde der Hysterikerin als Inszenierung eines Weiblichkeits-Konstrukts« (a.a.O. 202) unterstrichen ist.

²⁵³ Hofmannsthal, *Elektra*, KA VII, 110.

²⁵⁴ A.a.O. 109 und 110.

²⁵⁵ Wenn auch der grosse Traum der Weltveränderung scheiterte, so bleibt eine Vollkommenheit in der Sprache. Dies hat Peter von Matt in seiner Vorlesung *Lieben und Zugrundegehen. Die ursprüngliche Erfahrung der deutschen Klassik* im Sommersemester 1999 dargelegt.

Elektra zu lesen ist, die nichts als die in einem Menschen materialisierte fixe Idee der Sühne des Vatermordes war und nach ihrem Vollzug nicht weiter existiert. Der Gegensatz von Goethes und Hofmannsthals Protagonistin, von individualisierender Sprache und entpersonalisierendem Tanz könnte kaum grösser sein: in der sprachlichen Argumentation manifestiert sich das autonome Subjekt, in der Bewegung des Tanzes löst es sich auf.²⁵⁶ Nach dem Tanz folgt das endgültige Schweigen im Tod. Der Schluss beseitigt die Widersprüche des Dramas nicht, ist zugleich »Sieg *und* Katastrophe, orgiastische Erfüllung *und* epileptischer Zusammenbruch, einsamer Tod der exponierten Helden *und* kollektives Fest der angepassten Viele«²⁵⁷, und entzieht sich damit einer eindeutigen, geschweige denn versöhnlichen Lösung.

3 Zur literarischen Iphigenie-Rezeption im 20. Jahrhundert

3.1 Iphigenie im 20. Jahrhundert – ein Anachronismus?

Goethes Version, die »das Bild Iphigenies für die Neuzeit gültig festlegte«²⁵⁸, fordert zur Abarbeitung heraus. Bei Hofmannthal besteht diese in der Abwendung von Iphigenie. Sein Interesse gilt der für seine Mythosrezeption bzw. Antikenkonzeption weit besser geeignet erscheinenden irdischen Leidenschaft Elektras, wie sie schon Goethe selbst Iphigenies heiliger Ruhe kontrastiv verstanden hat. In den Aufzeichnungen zur *Elektra* ist Hofmannsthals Interesse an dieser Figur begründet. Exemplarisch zeigt sich der Wandel geistiger Entwürfe der Antike, indem Iphigenie und Elektra je als Repräsentantin einer Antikenkonzeption lesbar sind.²⁵⁹ Vor allem die französische Mythosrezeption im 20. Jahrhundert legt die ‘Globalthese’ einer Ablösung Iphigenies durch Elekten, Antigonen, Medeen und Kassandren nahe. Hofmannsthals Interesse für Elektra verbindet ihn mit der Entwicklung in anderen kulturellen Bereichen. Der Psychoanalyse beispielsweise gilt Elektra neben Ödipus und Narziss als bedeutungsvolle Figur, während auf Iphigenie nicht rekuriert wird.²⁶⁰ Hofmannsthals Aufzeichnungen lassen annehmen: Iphigenie ist vollkommen ‘out’. Was geschieht mit ihr, nachdem die in ihr repräsentierte Antikenkonzeption ‘überholt’ wurde? Trotz Hofmannsthals klarer Absage ist Iphigenie nicht einfach gänzlich verschwunden, sondern in der Literatur des 20. Jahrhunderts nach wie vor, eher vereinzelt zwar, präsent. Offenbar gibt es auch im 20. Jahrhundert Kontexte, in denen Iphigenie interessiert, welche aber sind diese? Inwiefern ist, anders als bei Hofmannthal, gerade in der Zuwendung zu Iphigenie eine Abwendung von der Goetheschen Fassung feststellbar? Auf dem Hintergrund des bis anhin skizzierten Problemfeldes sollen im Folgenden drei Bearbeitungen betrachtet werden, die den Iphigeniestoff im Rahmen der Atridensage akzentuieren.²⁶¹ Dabei werden keine ‘Totalinterpretationen’ im Sinne von geschlossenen Werkinterpretationen geleistet, falls es solche überhaupt geben kann, was prinzipiell zu bezweifeln ist. Systematische Gesichtspunkte sollen die Analyse leiten. Als solche gelten Fragen nach Antikenkonzeption und Geschichtsverständnis, nach Götter- und Menschenbild, gespiegelt im Subjekt- bzw. Schuld-Begriff. Für letzteren ist Orests

²⁵⁶ Hofmannthal notiert in einer Aufzeichnung (1905): »in der Elektra wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt wie das sich zu Eis umbilden~~de~~ Wasser im irdenen Krug« (*Zeugnisse*, KA VII, 416).

²⁵⁷ Frick, *Die mythische Methode*, 138.

²⁵⁸ Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 250.

²⁵⁹ Dabei handelt es sich um ein zugegeben vereinfachendes binäres Modell, das im Einzelfall zu differenzieren ist.

²⁶⁰ Vgl. beispielsweise die Ausführungen zum Elektra-Komplex in C. G. Jungs *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie* (1913), der sich allerdings nicht in derselben Weise wie Freuds Ödipus-Komplex durchgesetzt hat.

²⁶¹ Im Rahmen von Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* wird hier dem Schlussdrama *Iphigenie in Delphi* besonderes Gewicht zuteil, zur Begründung vgl. unten.

Schuld und Sühne ein geeignetes Moment der Untersuchung. Am Handlungsverlauf interessiert vor allem der Ausgang, womit sich die Frage nach der 'Lösung', speziell Iphigenies Anteil daran, verbindet.

3.2 'Moderne Archaik' in Gerhart Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*

3.2.1 Die Zweiteilung der Götterwelt

In Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*²⁶² ist der fundamentale Gegensatz zwischen einer olympischen und einer chthonischen Sphäre augenfällig. Auf dem Hintergrund umfassender religionsgeschichtlicher Quellenstudien und mythenwissenschaftlicher Lektüren hat Hauptmann diese nach seinem Verständnis für die Entwicklung der griechischen Kultur grundlegende Dualität dichterisch umgesetzt.²⁶³ Sprengel unterstreicht die Beziehung zu Bachofens *Mutterrecht*, das die *Orestie* des Aischylos als Dokument der historischen Ablösung der älteren mutterrechtlichen Ordnung durch das jüngere Vaterrecht deutet, wobei Hauptmann den von Bachofen festgestellten historischen Dualismus ins Mythologische überträgt.²⁶⁴ Sprengel räumt Hauptmanns Darstellung auch vom heutigen Diskussionsstand über matriarchale Mythologie aus gesehen eine gewisse historische Wahrheit ein, allerdings mit der m.E. bedeutsamen Einschränkung, dass die geschichtlich spätere und stereotype Diskriminierung der matriarchalen Religion als Hexerei oder Gräuel unreflektiert übernommen ist.²⁶⁵ Die Zweiteilung der Götterwelt bildet in der *Atriden-Tetralogie* den Hintergrund des menschlichen Geschehens. Sie ist besonders bestimmend in den drei thematisch früheren Tragödien der Tetralogie, während sie im Schlussdrama *Iphigenie in Delphi* zu einem gewissen Ausgleich kommt, auf dessen Problematik zurückzukommen ist.²⁶⁶

Wenn an den Szenenanweisungen präzise Angaben zum Stand von Sonne und Mond auffallen – an schicksalhafte Deutungen von Himmelskonstellationen erinnernd –, so wird die Dualität symbolisch unterstrichen. Das Mondlicht ist der Sphäre der Artemis, das Sonnenlicht der Sphäre Apolls parallel gesetzt.²⁶⁷ Die ästhetisch wirksame Massnahme des Hell-Dunkel-Gegensatzes ist zugleich auf einem religionsgeschichtlichen Hintergrund zu lesen. *Iphigenie in Aulis* steht im Zeichen des Mondes bzw. der Spannung zwischen Sonne und Mond.²⁶⁸ Beide Einakter spielen nachts, *Agamemnons Tod* in der »Finsternis einer sternlosen Nacht« (CA III, 949). *Iphigenie in Delphi* beginnt mit »magischer Morgendämmerung« (CA III, 1029), während es in vollem Tageslicht endet, was auf Apolls Sieg hindeutet. Der Streit in der Götter-

²⁶² Gerhart Hauptmann: Die Atriden-Tetralogie. In: ders.: Sämtliche Werke, 'Centenar-Ausgabe' (=CA), 11 Bde, hg. v. H.-E. Hass/M. Machatzke/W. Bunges. Frankfurt/M./Berlin/(Wien) 1962-74. Bd. III, Berlin 1965, 839-1090. Künftig zitiert als CA mit Bandzahl (römisch) und Seitenangabe (bei Zitaten im Text in Klammern beigefügt).

²⁶³ Nachgewiesene Einflüsse von Bachofen, Nietzsche, Burckhardt, Rohde, Jung, Kerényi, vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 171 mit Verweisen auf Forschungsliteratur. Die Auflistung der alttumswissenschaftlichen Literatur in Hauptmanns Bibliothek bei Delvaux, *Leid soll lehren*, 244ff.

²⁶⁴ Vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 257.

²⁶⁵ Vgl. a.a.O. 259.

²⁶⁶ Hauptmanns Schlussdrama endet wie das des Aischylos mit einem Sieg Apolls; die Heimholung des Kultbildes seiner göttlichen Schwester nach Delphi begründet ihren Wandel von der barbarischen Hekate zur olympischen Artemis, während das Anfangsdrama im Zeichen des Hekate-Aspekts der Artemis steht (vgl. die viel zitierten Einfangsverse der *Tetralogie*). Dazu a.a.O. 257f.

²⁶⁷ Sie ergibt sich aus zahlreichen Textstellen: Hekate als »Himmelshündin« (CA III, 863), der Mond als Diskus der Artemis (a.a.O. 883), die Sonne als Apoll (a.a.O. 846, 880). Mit dieser symbolischen Massnahme ist die Beziehung zu Bachofen unverkennbar, wobei Hauptmann Bachofens triadische Einteilung einer telurischen (Vorzeit), lunaren (Matriarchat) und solarischen (Patriarchat) Religion zu einem dualen System zusammenzieht, entsprechend dem auch für frühere Werke Hauptmanns charakteristischen dualistischen Denken. Dazu Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 259.

²⁶⁸ Vgl. *Iphigenie in Aulis*, Szenenanmerkungen zu Akt I und II (CA III, 845 sowie 863).

und Dämonenwelt findet sich als Kampf zwischen Tag und Nacht gespiegelt. Letztere umfasst Mondlicht wie Dunkel und vollzieht so eine Verschmelzung von lunarischen und chthonischen Qualitäten.²⁶⁹ Weitere Elemente unterstreichen den das ganze Werk durchziehenden Schwarz-Weiss-Kontrast, wobei die Symbolik teilweise gar dick aufgetragen wirkt, etwa wenn in *Agamemnons Tod* Klytämnestra mitten in der Nacht für die im Hades gewähnte Iphigenie ein schwarzes Lamm verbrennt.²⁷⁰

Ohne der Gefahr zu erliegen, die Literatur als blosse Illustration von Theorien anzusehen, ist wirkungsästhetisch dennoch die Frage bedeutsam, wie die durch philologische Quellenforschung nachweisbaren Einflüsse literarisch verarbeitet sind. Frick spricht diesbezüglich von einem »dichten und fast unentwirrbaren Gewebe aus eklektischen Mythologemen und Theologemen«²⁷¹, zu dem der Text der Tetralogie geflochten ist. Neben der chthonischen und der olympischen Sphäre sind eine Vielzahl weiterer Mächte präsent²⁷², die zum Teil neben oder über den Göttern stehen und auf die menschlichen Protagonisten schicksalhaft einwirken können.²⁷³ Auf Unstimmigkeiten, aufgrund derer sich das mythologische Gerüst nicht schlüssig systematisieren lässt, hat die Forschung hingewiesen²⁷⁴, entscheidender ist jedoch die Frage, was Hauptmanns Konstrukt der vielfach zerfliessenden Identitäten der Götter- und Dämonenwelt trotz unleugbaren Inkonsistenzen *bewirkt*. Anders als die in Hofmannsthals *Elektra* festgestellte Tendenz der Säkularisierung ist bei Hauptmann durch den aufwendigen Apparat an Göttern und Dämonen ein verwirrliches Mächte- und Kräftefeld entworfen. Allein schon die Tatsache von Streit und Machtkampf im Raum des Göttlichen wirkt für den Menschen physisch und psychisch existenzbedrohend, besonders aber die durch Blutrüistung und Barbarei gekennzeichnete chthonische Sphäre. In ihr verdichtet sich die ‘dionysische Revision’²⁷⁵ des Antikenbildes, welche am deutlichsten wohl in der aulischen Iphigenie eingelöst ist. Die Gewichtung des Chthonisch-Blutrüstigen entspricht Hauptmanns Verständnis des Tragischen und der Tragödie, wie er es im Delphi-Kapitel der Schrift *Griechischer Frühling* von 1908 formuliert. Er nennt dort das Menschenopfer »die blutige Wurzel der Tragödie« (CA VII, 79). Indem er die Tragödie als sublimierte Form eines blutigen Rituals versteht, ist diese selbst auf das Themenfeld der Schlächterei fixiert.²⁷⁶ Alle Teile der Tetralogie sind voller Opferszenen, deren rituell-kultischer Charakter in den beiden Einaktern besonders au-

²⁶⁹ Dazu Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 259f.

²⁷⁰ Vgl. CA III, 966.

²⁷¹ Frick, *Die mythische Methode*, 176.

²⁷² Exemplarisch seien genannt: die Keren, die Moiren sowie Tyche, Nemesis, Ate, die Gorgonen, Harpynien und Erinyen, sowie ist in *Agamemnons Tod* die fürchterliche, nach Blut verlangende Empusa präsent. Darin wird wiederum Hauptmanns Rezeption neuerer wissenschaftlicher Erkenntnisse deutlich. Vgl. a.a.O. 177f. mit jeweiligen Textnachweisen.

²⁷³ Umfassende Einzelanalysen bei Delvaux, *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*, 109-140.

²⁷⁴ Zu einem Beispiel vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 259: In *Iphigenie in Aulis* dominiert zwar die weiblich-matriarchalische Trias Artemis-Hekate-Demeter, aber nicht ausschliesslich, ist sie doch mit dem unteren oder schwarzen Zeus (Chiffre für Hades) verbunden und wird – problematisch v.a. vor dem Hintergrund der delphischen Iphigenie – durch Apoll unterstützt, der den Orakelspruch zu Iphigenies Opferung zu verantworten hat. Zu Nachweis und Diskussion zahlreicher Unstimmigkeiten vgl. auch die Studie von Karin Alt: Die Erneuerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns Iphigenie-Dramen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft 12/13 (1985/86), 337-368. Guthke (*Gerhart Hauptmann*, 187) schreibt die Inkonsistenzen der äusserst verwickelten Entstehungsgeschichte zu.

²⁷⁵ Frick gebraucht diesen Begriff in Anführungsstrichen, um in Hauptmanns Gewichtung des Blutrüstig-Chthonischen die Affinität zu Nietzsches Begriff des Dionysischen zu unterstreichen. Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 181.

²⁷⁶ Vgl. dazu Hauptmanns viel zitierte Sätze: »Es kann nicht geleugnet werden, Tragödie heisst: Feindschaft, Verfolgung, Hass und Liebe als Lebenswut! Tragödie heisst: Angst, Not, Gefahr, Pein, Qual, Marter, heisst Tücke, Verbrechen, Niedertracht, heisst Mord, Blutgier, Blutschande, Schlächterei [...].« (CA VII, 80).

genfällig ist.²⁷⁷ Eindringlicher und grausamer als im Theater von Athen erfährt Hauptmann im Delphischen Tempelbezirk die Offenbarung des Tragischen »als die schaudernde Anerkennung unabirrbarer Blutsbeschlüsse der Schicksalsmächte: keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Lebens ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja der zugleich immer Schuld und Sühne ist« (CA VII, 79). Die am Ende seines Lebens geschriebene *Atriden-Tetralogie* spiegelt Hauptmanns Festhalten an dieser Auffassung der Tragödie und des Tragischen bis zuletzt. Sie muss denn auch als Hintergrund der in einer Aufzeichnung von 1938 formulierten Kritikpunkte an Goethes *Iphigenie* gesehen werden. Das Schauspiel zeige die Furchtbarkeit der Tantaliden nicht, keinen erinnyengehetzten Orest, keine als einstiges Opfer traumatisierte Iphigenie, lasse sie nicht einmal ahnen. Der Ton von Bildung und Wohlerzogenheit herrsche statt dessen vor. Besonders kritisiert Hauptmann Iphigenies Heimweh als unzureichend begründet.²⁷⁸ Dieses war noch bei Euripides als Sehnsucht nach Erlösung vom Blutaltar der Göttin, der Iphigenie als Priesterin dient, motiviert.²⁷⁹ Die Vergegenwärtigung blutiger Gräuel, welche Goethes utopische Humanität verdrängt hat, wird für Hauptmanns Neugestaltung programmatisch.

Die Frage, ob die olympische oder die chthonische Sphäre im Verlauf der Tetralogie mehr Gewicht erhält, hat zu einem von Frick als unfruchtbar eingeschätzten Forschungsstreit geführt.²⁸⁰ Schon Ziolkowski unterscheidet bei den Interpreten des Werkes eine ‘delphische’ und eine ‘aulische’ Schule, wobei erstere den Akzent auf das freilich zuerst konzipierte Schlussdrama legt und darin in optimistischer Lesart den Triumph des Lichtes über die Finsternis sieht²⁸¹, während letztere das Hekatische der drei vorausgehenden, entstehungsgeschichtlich aber späteren Tragödien akzentuiert.²⁸² Diese Gegenüberstellung ist zu schematisch²⁸³, suggeriert Eindeutigkeit, indem sie widerborstige Elemente des Werkes verdeckt. Abgesehen von dieser noch zu diskutierenden Problematik scheint es dennoch gerechtfertigt zu sein, den vergleichsweise apollinischen Ton des Schlussdramas zu betonen. Einwände gilt es lediglich gegen nivellierende Verfahren in der einen oder anderen Richtung anzumelden: die Projektion des optimistischen Tenors des Schlussdramas auf die gesamte Tetralogie bleibt ebenso unbefriedigend wie die Entscheidung für eine pessimistische Generalaussage, wie überhaupt die Einheitlichkeit der Konzeption kritisch zu beleuchten ist.²⁸⁴

Dass hier *Iphigenie in Delphi* im Zentrum steht, heißtt keineswegs, es werde eine optimistische Lesart im Sinne der ‘delphischen’ Schule favorisiert. Vielmehr bietet sich die genaue Betrachtung des Schlussdramas einem Zugang an, der vor allem an der Fassung der Figur

²⁷⁷ V.a. in den Szenenanmerkungen enthaltene Belege dafür, aufgeführt bei Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 256.

²⁷⁸ Vgl. die Wiedergabe als genaues Zitat a.a.O. 250f.

²⁷⁹ Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, V. 775f. Iphigenies Beteiligung am Schlachten von Fremden wird dabei verschieden interpretiert.

²⁸⁰ Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 175.

²⁸¹ Die optimistische Deutung sah sich durch die Variante mit Happy end bestätigt, vgl. die Paralipomena in CA IX, 1421-1588.

²⁸² Vgl. Ziolkowski, *Hauptmann's 'Iphigenie in Delphi': a travesty?*, 106f. Ein entstehungsgeschichtlicher Abriss findet sich bei Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 248ff.

²⁸³ In Übereinstimmung mit Frick, *Die mythische Methode*, 175.

²⁸⁴ Vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 261. In Übereinstimmung mit Ziolkowski hält Sprengel gegen die Einheitsthese eine historisch-differenzierende Betrachtungsweise für fruchtbar, welche die Entstehungsgeschichte und die Frage nach der Entwicklung des Autors in die Interpretation einbezieht. Die Annahme umwälzender weltanschaulicher Veränderungen des Autors im Entstehungszeitraum der beiden Iphigeniedramen zwischen 1940 und 1943 (79.-82. Lebensjahr), sind jedoch unplausibel, wie auch beim Argument der Erfahrung des sich zusätzenden Zweiten Weltkriegs Vorsicht geboten ist. Sprengel schlägt statt dessen eine stärkere Berücksichtigung der unterschiedlichen Arbeitsintensität bez. der einzelnen Tragödien vor.

Iphigenie interessiert ist, da auf dem Hintergrund der Rezeption von Goethes *Iphigenie* als Symbolfigur einer weissen Antike das in dieser Figur personifizierte Antikenbild zur Frage steht.²⁸⁵ Iphigenies Freitod muss der unblutigen apollinischen Tendenz des Schlussdramas umso stärker kontrastieren. Ihrer Gestalt scheint daher eine besondere Bedeutsamkeit zuzukommen. Während *Iphigenie in Aulis* entgegen der Titelgebung Agamemnon als Hauptfigur gestaltet, ist das Schlussdrama für die Annäherung an die Problematik der Iphigenie-Figur besonders aussagekräftig. Am Stoff der aulischen Iphigenie fasziniert vor allem das Problem, die Freiwilligkeit des Opfers, die seit Aischylos zur Tradition gehört, zu begründen.²⁸⁶ Auf diesen umfassenden Themenkomplex kann hier nur verwiesen werden. Hauptmann lässt Agamemnon anhand seines leitmotivischen Wankelmuts die »Wandlung vom Prometheus zum Zeus«²⁸⁷, vom sich gegen den Götterwillen auflehnenden Vater zum starken Herrscher, vollziehen. Als weiteres Argument für die konzentrierte Beschäftigung mit Hauptmanns delphischer Iphigenie ist anzuführen, dass sich der Vergleich mit Goethe hier aufdrängt.²⁸⁸ Hauptmanns Neugestaltung ist in doppeltem Bezug zu Goethes Vorgaben zu sehen: seit Er scheinen ist bekannt, dass das Schlussdrama durch Goethes in der *Italienischen Reise* formulierten Dramenplan zu einer dann nie realisierten delphischen Iphigenie inspiriert war, zitiert Hauptmann doch die entsprechende Stelle im ‘Vorwort’ der Erstveröffentlichung von *Iphigenie in Delphi* in Einzelausgabe.²⁸⁹ Zudem nimmt sie auf die taurische Handlung – allerdings mit bezeichnenden Änderungen – retrospektiven Bezug. Die vergleichsweise ‘Goethenähe’ der Schlusstragödie gilt aber keinesfalls für die Titelfigur Iphigenie.²⁹⁰ Eine auf sie fokussierte Betrachtung verbindet daher alle hier interessierenden Aspekte.²⁹¹

In diesem Unterkapitel sind die mythologischen Grundlagen zur Sprache gekommen. Prominente Bedeutung kommt dabei dem konstruierten Gegensatz in der Götterwelt zu, in welchem die Rezeption Bachofens augenfällig ist. Die philologische Quellenforschung hat zahlreiche weiteren Einflüsse nachgewiesen.²⁹² Die *Atriden-Tetralogie* spiegelt eine intensive Auseinandersetzung mit religions- und mythengeschichtlichen Quellen und neueren wissenschaftlichen Studien. In Hauptmanns Bezug auf deren Erkenntnisse ist die Verlagerung des Interesses vom Späteren zum Früheren der griechischen Kulturgeschichte eindeutig. Die Gewichtung der chthonisch-blutrünstigen Sphäre ist eng mit Hauptmanns Tragödienkonzeption verknüpft zu sehen, der Herleitung der Tragödie aus dem Blutopfer sowie aus der Bedeutung des Totenkults, welche die Rezeption von Nietzsches Begriff des Dionysischen sowie, unter dem ‘see-

²⁸⁵ Nach Hamburger tritt ausschliesslich im Schlussdrama die Neuartigkeit von Hauptmanns Iphigenieauffassung hervor, welche ohne den mythengeschichtlichen Hintergrund der Iphigenie-Figur kaum verstanden werden könnte. Vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, 221.

²⁸⁶ Ein Thema, dessen mögliche Variationen noch nicht erschöpft zu sein scheinen. Diese Feststellung schon bei Blumenthal, *Iphigenie von der Antike bis zur Moderne*, 34.

²⁸⁷ Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 253. Parallel zu Agamemnon muss auch Orest sich als Prometheus erfahren (vgl. CA III, 997); dies scheint zum Schicksal der Atridensöhne zu gehören.

²⁸⁸ Die Fruchtbarkeit dieses Vergleichs haben Forschungsarbeiten haben Forschungsarbeiten vielfach gezeigt. Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 202ff. mit Verweisen auf jeweilige Forschungsliteratur.

²⁸⁹ Vgl. CA III, 1026.

²⁹⁰ Sprengel nennt neben dem Argument der Inspiration durch Goethe als Textelement die weihevollen Reden der delphischen Priester, »deren zeremonioses Auftreten zuweilen wie eine Mischung von Schinkel und *Zauberflöte*, d.h. im epigonalen Sinn klassizistisch« (Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 251) wirke.

²⁹¹ Generell ist festzuhalten, dass Hauptmanns Werk allein schon durch seine Anlage, einen grossen Bogen vom mythischen Schicksal der aulischen Iphigenie über die Handlung der gesamten *Orestie* bis hin zur delphischen Iphigenie zu schlagen, die rückblickend auch noch den Stoff der taurischen Iphigenie miteinbezieht, eine kritische Auseinandersetzung mit Goethe spiegelt. Auf diesem Hintergrund interessieren konkrete Vergleichspunkte, d.h. die an Goethe sich abarbeitende *Art und Weise* der Gestaltung.

²⁹² Beispielsweise enthält Jung/Kerényis *Einführung in das Wesen der Mythologie*, mit der Hauptmann sich im Juni 1942 inmitten der Arbeit an *Iphigenie in Aulis* auseinandersetzte, eine längere Passage über Hekate. Vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 259.

lenkultischen' Aspekt, von Rohdes Buch *Psyche* zeigt.²⁹³ Statt aus der dargestellten Barbarei vorschnell zeitgeschichtliche Bezüge abzuleiten, ist vielmehr diese Auffassung vom blutigen Urgrund der Tragödie bei der Deutung der Tetralogie zu berücksichtigen. Schliesslich wurde die Konzentration auf *Iphigenie in Delphi* im Rahmen dieser Arbeit begründet.

3.2.2 Der konsequente Freitod – wider eine Deutung des entsühnenden Opfertods

Geht man bei der Interpretation vom Schluss der delphischen Iphigenie aus²⁹⁴, so ist die Versöhnung der göttlichen Geschwister Artemis und Apoll und die Entspannung der in tragische Schuld geratenen menschlichen Geschwister Elektra und Orest festzuhalten, zwei Ereignisse, die tatsächlich von einer 'Lösung', von einem Sieg der hellen Sphäre zu sprechen nahelegen. Die beiden Ereignisse sollen zunächst beleuchtet werden, um dann auf ihrem Hintergrund Iphigenies Freitod zu lesen. Schon im vierten Auftritt des zweiten Aktes hatte der Oberpriester Pyrkon das Versöhnungsfest der göttlichen Geschwister verheissen²⁹⁵, das zugleich das Fest von Orests und Elektras vollzogener Entspannung ist. Das Volk feiert im zweitletzten Auftritt tatsächlich unter Jubel Orests Entspannung, die nichts deutlicher bezeugt als seine Wahl zum Herrscher über Sparta, »durch Bestätigung Apolls, Arkadiens Heer und Spartas« (CA III, 1088). Die Wahl entspricht dem Willen göttlicher wie irdischer Instanzen. Der Oberpriester besprengt Orest mit einem von Weihwasser durchtränkten Wedel, wobei die Wassertropfen Orests Reinigung rituell-symbolisch als Freispruch von Schuld durch die Olympier vollziehen.²⁹⁶ Was für Orest Bedingung seiner Heilung ist, die Ausführung von Apolls Befehl²⁹⁷, das Artemis-Kultbild zusammen mit der Priesterin nach Delphi zu holen, signalisiert zugleich die Versöhnung der göttlichen Geschwister. *Bedingt* sie die Versöhnung auch? Sicherlich ist die *Verwandlung* der Göttin von der barbarischen Hekate zur olympischen Artemis Bedingung der Versöhnung. Damit scheint die Überführung des Kultbildes vom barbarischen Tauris ins olympische Delphi zumindest symbolisch verknüpft zu sein. Der Sieger ist Apoll. Wenn nun beides, Grund des Streits wie das Motiv der Versöhnung, nicht vollständig transparent wird²⁹⁸, entspricht dies dem Befund, dass im theologischen Apparat, wie er in der *Atriden-Tetralogie* entworfen ist, Momente der Willkür und des Streites prominent sind. Könnte man die sperrige Ambivalenz der mythischen Götter bei Hauptmann zumindest in Hinsicht auf die Verwandlung von Hekate zu Artemis, als lineare Entwicklung gedeutet, aufgelöst sehen – zunächst scheint eine Zuordnung leicht: die Göttin verlangt in ihrer Identität als barbarische Hekate Iphigenie den Vollzug von Menschenopfern auf Tauris ab, was die zi-

²⁹³ Dazu a.a.O. 257ff. Zu 'Herleitung der Tragödie aus dem Blutopfer' u. 'Bedeutung des Totenkults' als für die Verwandtschaft von Tod und Kunst massgebliche Aspekte vgl. ders., *Die Wirklichkeit der Mythen*, 346-352.

²⁹⁴ So schon Hamburgers Vorschlag, die sich auf diese Weise eine Erhellung der Problematik der Iphigenie-Figur sowie des hintergründigen Sinns der Gesamtdichtung verspricht. Ihr Argument, ein solches Verfahren stehe in Übereinstimmung mit der Entstehungsgeschichte der Tetralogie, scheint mir nicht zwingend zu sein, zudem ist zu fragen, inwieweit der Tetralogie überhaupt ein 'Gesamtsinn' unterstellt werden kann. Vgl. Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, 221.

²⁹⁵ »Und dieses Fest – Fest aller Feste! –, das/sich vorbereitet, heisst: Versöhnung! Und/aus Himmelsgrund durchdringt es alle Welt:/dass Artemis und Phoibos, lang entzweit,/sich in Geschwisterliebe wieder einen.« (CA III, 1061).

²⁹⁶ Vgl. CA III, 1089.

²⁹⁷ Die unterschiedlichen Namen für Apoll spiegeln die Umsetzung mythenwissenschaftlicher Erkenntnisse, z.B. Loxias (CA III, 1038), Pythonios (a.a.O. 1054 oder Phoibos (a.a.O. 1062). Dabei scheint Hauptmann wichtig zu sein, Apoll als delphischer Orakel- und Helfergott sowie mit der Sphäre des Lichts verbunden zu kennzeichnen.

²⁹⁸ Warum Artemis die blutige Hekate-Identität abstreift und zur zivilisierten Göttin des klassischen Griechentums wird, ist in der Tetralogie kaum ausreichend motiviert, Hauptmann verlässt mit dieser welthistorischen Perspektive jedenfalls, wie Sprengel feststellt, »den Rahmen seiner eigenen tragischen Welterfahrung« (*Die Wirklichkeit der Mythen*, 351).

vilisierte Göttin des klassischen Griechentums vom Schluss kaum getan hätte –, so geht die Argumentation einer linearen Entwicklung bzw. Überwindung auf den zweiten Blick kaum auf; unterstellt man, die Göttin habe in hekatischer Identität Iphigenies Opferung gefordert, so muss sie hingegen von der olympischen Artemis gerettet worden sein. Ganz erweist sich diese Spur als Holzweg angesichts anderer Götter der Tetralogie, die ebenfalls ambivalent dargestellt sind, dabei aber keine Verwandlung erfahren und so fortwährend mit doppeltem Gesicht präsent sind. Überall herrschen Streit und Willkür, unter Menschen wie unter Göttern, was sich auf die Menschen existenzbedrohend auswirkt. Die Erfahrung dieses Sachverhalts ruft im Verlauf der Tetralogie verschiedene Reaktionen hervor. In Elektras grosser Anklagerede in Gegenwart ihres zu jenem Zeitpunkt noch unerkannten Bruders kennzeichnet die Differenz zwischen Göttern und Menschen nicht etwa, dass jene das Böse nicht tun, sondern es *ungestrafft* tun:

Die Götter sind geworden wie die Menschen
und haben so wie diese sich bekriegt.
Hebt irgendeine Macht sie über uns,
so die, das Böse ungestraft zu tun. –
Sind Götter gross? Sie haben sich in mir
wie kleines Ungeziefer eingenistet,
wovon kein Lorbeer, kein kastalischer Quell
zu reinigen vermag. – Mir scheint, sie haben
von mir gelernt, nicht ich von ihnen, was
den Menschen klein – und gross die Götter macht.
Oh, grosse Lüge! grosse Lüge! Bist du nicht
die schwarze Kuh, aus der wir weisse Milch
wie süßes Leben einzutrinken glauben
und die doch nur eins: den Wahnsinn bringt? (CA III, 1059)²⁹⁹

Elektra drückt fundamentale Zweifel an der Grösse der Götter aus. Ihr kommt vor, als hätten die Götter die qualitative Differenz zwischen sich und den Menschen nach menschlicher Auffassung bestimmt, als hätte sie nicht jenseits des menschlichen Masses für sich bestanden.³⁰⁰ So beschwört sie verzweifelt die Grösse der Götter als Lüge, die dem Menschen scheinbar Klarheit und Verschönerung des Lebens, in Wahrheit aber doch allein den Wahnsinn bringt. Auch Goethes Iphigenie zweifelt im Verlauf des Geschehens an den Göttern, was im alten Lied der Parzen seinen deutlichsten Ausdruck findet. Indem Iphigenie der Wahrhaftigkeit und der Stimme ihres Gewissens verpflichtet bleibt, widerlegt sie die religiösen Zweifel: willkürliche und zerstrittene Götter kann es für Goethes Iphigenie nicht geben, ebenso wie sie Götter, die Böses tun, als Projektion menschlicher Begierden entlarven muss, ein Motiv, das sich übrigens schon bei Euripides findet.³⁰¹ Die Lösung, welche in der Umdeutung des Orakelspruchs besteht³⁰², zeigt das Vertrauen in die ‘Wahrhaftigkeit’ der Götter bestätigt. Hauptmanns delphische Iphigenie endet zwar in gewisser Weise mit einem Sieg Apolls, Iphigenies Freitod ist aber als Kontrapunkt gesetzt, in dem das Spannungsfeld zwischen olympi-

²⁹⁹ Zum im Mythos häufig Apoll zugeordneten Lorbeer als Symbol der Reinigung vgl. auch den »Sühnelorbeer« (CA III, 1088), den die Traumerscheinung Klytämnestra Orest aufs Kissen gelegt habe. Zu den Göttern, die das Böse ungestraft tun können, vgl. parallel: »[...] und Götter morden heiter, ungestraft.« (CA III, 1063).

³⁰⁰ Dem entspricht, dass Elektra schuldige Götter denken kann: »Deine Schuld, Apoll,/und deine, Artemis, wir nehmen sie/auf uns!« (CA III, 1063).

³⁰¹ Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, V. 380-391.

³⁰² Vgl. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 2113-2117. Für ‘Schwester’ wird anstatt der göttlichen Artemis die menschliche Iphigenie gesetzt.

ischen und chthonischen Göttern präsent bleibt. Die erinnerten Götter des Parzenlieds sind bei Hauptmann bis zuletzt gegenwärtig.

Schuld und Sühne der menschlichen Geschwister sind als zentrales Element im Handlungsgefüge genauer zu betrachten. Der Vergleich mit Goethe vermag dabei bedeutsame Differenzen vor Augen zu führen. Bedingt durch die unterschiedlichen Abschnitte, die Goethe und Hauptmann aus dem Mythos der Atridenfamilie bearbeiten, tritt bei Hauptmann neben Orest auch Elektra auf, wird nicht nur wie bei Goethe in der Rolle derjenigen erinnert, welche Orests Rachsucht neu entfacht und so mitschuldig wird.³⁰³ Hauptmanns Elektra erscheint vor demselben Hintergrund der tragischen Mitschuld.³⁰⁴ Elektras Entspannung ist parallel zu derjenigen Orests zu lesen, wenn sie sich auch in abgeschwächtem Masse am Muttermord schuldig gemacht hat. Beide leiden daher unter ähnlichen Symptomen physischer und psychischer Zerrüttung. Dennoch wäre Elektras Geschichte im Einzelnen präzis zu analysieren, während ein Vergleich sich auf Orests Entspannung beschränken muss. Eine augenfällige Differenz ist vorweg festzuhalten: bei Goethe wird Orests Entspannung noch auf Tauris vollzogen, bei Hauptmann erst in Delphi. Gerade darin manifestiert sich die Spezifik der Mythsrezeption, die mit je unterschiedlichen Konzeptionen von Göttern und Menschen verbunden ist. Diese mag der Vergleich verdeutlichen. Wie schon der 'aufgeklärte' Euripides verzichtet Goethe auf die sichtbare Erscheinung der Erinnen. Mit der vollständigen Verinnerlichung von Orests Qualen zieht ihn Goethe »aus dem mythischen Bezirk, dem theonomen Zirkel von Schuld und Sühne«³⁰⁵ heraus, wo Orest Spielball in der Hand unter sich zerstrittener Götter ist. Es ist sein unentrinnbares Schicksal, zum Muttermord getrieben zu werden, womit er die Schuld der fluchbeladenen Familie reproduziert.³⁰⁶ Die Erinnen sind Zeichen dieser Schuld, äußerlich und konkret ihn umschwirrende, in seiner Schuld stigmatisierende Wesen, die ihn so plötzlich wieder verlassen, wie sie gekommen sind: sobald er ausgeführt hat, was ein delphischer Orakelspruch als Sprachrohr göttlichen Willens zur Sühne bestimmt hat. Zwar geht auch bei Goethe der Muttermord auf göttlichen Befehl zurück und es ist Orests unentrinnbares Schicksal, mit dem Muttermord die Schuld der fluchbeladenen Familie zu reproduzieren. Orests eigene Rachgier wie danach Reue und persönliches Schuldbekenntnis³⁰⁷ sind jedoch im Vergleich zu den griechischen Tragikern wie auch zu Hauptmann akzentuiert, womit wiederum ein Heraustreten aus dem Bereich des Mythischen signalisiert ist. Die verinnerlichten Furien drücken Orests eigenes Schuldbewusstsein aus, und seine Qual besteht hauptsächlich in der fast zwanghaften, unentwegt wiederkehrenden Vergegenwärtigung der Mordtat in seiner Vorstellung. Schuld und Schuldbewusstsein äußern sich zwar als Krankheit, während die Ursache seiner Verstörung aber »moralisch und nicht pathologisch«³⁰⁸ ist. Orest klagt nie die Götter an, dass er – zur Ausführung ihres Befehls gezwungen – schuldig geworden ist, sondern sich selbst und reflektiert die Frage der persönlichen Schuld. Orests Leiden spiegelt

³⁰³ Elektras Geschichte wird in V. 1009-1038 erzählt. Eine strukturelle Parallele zur biblischen Eva drängt sich auf. Das Etikett der bösen Anstifterin greift dabei zu kurz, indem sorgfältig und differenziert Elektras Motivation beschrieben wird.

³⁰⁴ Hauptmanns Elektra versteht sich sogar als Hauptschuldige (»Mein Bruder, des Schuld die meine, nicht die seine [...]« (CA III, 1042) oder zumindest als gleichschuldig (vgl. a.a.O. 1063).

³⁰⁵ Rasch, *Autonomie*, 117f.

³⁰⁶ Genau genommen wird Orest nicht erst durch den Muttermord schuldig, sondern ist es aufgrund seiner Herkunft schon. Hier zeigen sich deutliche Differenzen zu modernen Schuldkonzeptionen. Die Wahrnehmung ihrer Schuld als Blutschuld bestätigen Orest und Elektra selbst in I.5, CA III, 1041, 1044 u. 1046.

³⁰⁷ Vgl. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 707-710 sowie V. 1015-1017. In V1060 werden Zweifel und Reue als Gefährten der Erinnen genannt.

³⁰⁸ Rasch, *Autonomie*, 123.

menschliche Autonomie, wie dies in seinem Todeswunsch besonders deutlich wird.³⁰⁹ Dabei ist nicht der Zweifel an der Möglichkeit des rettenden Bildraubs allein der Grund für seine Todesbereitschaft, sondern sie drückt ebenso seinen Willen aus, durch eine selbst definierte Bestrafung seine Schuld auf eigene Weise zu sühnen³¹⁰. Autonomie zeigt sich darin, dass er den Bildraub als Entschuldigungsmittel ablehnt und sich so der göttlichen Bestimmung entzieht. In Orests Verhalten spiegelt sich ein kritisches Verhältnis zu den Göttern, wie dies auch für Iphigenie gilt.³¹¹ Die entsakralisierte Sühne besteht in Orests Leiden, in der Gewissenqual und Reue beim ständigen Erinnern des Muttermordes. Nicht etwa vollendet die den Konflikt um den Bildraub lösende Umdeutung des Orakelspruchs – mit der Goethe gänzlich aus dem mythischen Bereich heraustritt – Orests Heilung, umgekehrt ist die bereits vollzogene Entsühnung als deren Ermöglichung zu fassen. Goethe hat die Überführung des Artemis-Kultbildes als Bedingung der Entsühnung verworfen, während Hauptmann der mythischen Überlieferung entsprechend daran festhält. Zwar mag Orests Eingeständnis der Fürchterlichkeit seiner Tat, von dem Pylades im zweiten Akt der delphischen Iphigenie in Pyrkons Gegenwart retrospektiv berichtet, ein Schuldbekenntnis implizieren³¹², Orests Verhalten spiegelt jedoch kaum Reflexion der bei Goethe prominenten Frage nach seiner *persönlichen* Schuld, vielmehr erfährt sich Orest als Spielball der Götter und seines fluchbeladenen Geschlechts. Orests Wahnsinn bei Goethe ist ein gänzlich anderer als bei Hauptmann. Hier erscheint ein getriebener, physisch und psychisch in seiner *humanitas* bedrohter Orest auf der Bühne, dessen einziges Bestreben der Ausführung von Apolls Befehl³¹³ gilt. Die Erinnen sind dabei nicht verinnerlicht, sondern in äußerlicher Konkretheit als Hunde dargestellt.³¹⁴ Mit dieser Massnahme geht Hauptmann gleichsam hinter den ‘aufgeklärten’ Euripides in einen ‘archaischeren’ Bereich zurück. Das sofortige Verschwinden der Erinnen nach Ausführung der Aufgabe signalisiert äußerlich, dass Orest der Verheissung des Orakelspruchs gemäss vom Wahn befreit ist. Sein Zustand des Lebendig-Totseins ist gleich einem Spuk vorüber.³¹⁵ Er ist entsühnt, ohne dass er am richtigen Verständnis des Orakelspruchs je gezweifelt hat; im Unterschied zu Goethe wird kein Auslegungsproblem thematisiert und keine Umdeutung vollzogen. Hauptmanns Orest hat nicht versucht, sich durch eine selbst definierte Strafe dem Götterspruch zu entziehen und damit persönliche Reue zu bekunden. Statt dessen erfährt sich Orest als durch den Familienfluch unentrinnbar Schuldiger.³¹⁶ Seine Schuld ist die mythische Erbschuld, die er durch den rächenden Muttermord reproduziert. Er erfährt sich aber auch als einer, der entsühnt ist, sobald er Apolls im Orakelspruch vermittelten Befehl ausgeführt hat. Damit bleibt Hauptmann vollends im mythischen Bezirk und unterzieht Goethes neues Menschen- und

³⁰⁹ Zum Todeswunsch, der leitmotivisch den zweiten und dritten Akt durchzieht, etliche Belegstellen (V. 561f., 573, 637, 729, 753, 1051, 1082ff., 1123f., 1238ff.) a.a.O. 119.

³¹⁰ Orests Entsühnung bestimmt als Thema den zweiten und dritten Akt. Dieses Motiv muss Goethe besonders wichtig gewesen sein und wohl auch persönlich betroffen haben, da es dabei um die Frage geht, wie der von kirchlichen Buss- und Absolutionsritualen emanzipierte Mensch seine Schuld bewältigt. Dazu a.a.O. 117.

³¹¹ Hier seien die an den Anfang dieser Arbeit gestellten Verse 1716f. erinnert.

³¹² »Auch über alle Taten fürchterlich war ja die meine!« (CA III, 1054). Parallel dazu: »meiner grausen Bluttat« (CA III, 1044).

³¹³ Orests Aufgabe wird in CA III, 1038, 1055, 1062 genannt.

³¹⁴ Hundegebell als Signal, zu den tierhaft-grausigen Erinnen (hündisch, raubtierhaft, schlängenhaarig, hektisch) vgl. CA III, 1031, 1034, 1039, 1043ff., 1055, 1060.

³¹⁵ »Befreit von Krankheit durch den Arzt Apoll« (CA III, 1066). Vgl. Pylades’ Bericht über Orests Gensesungsschlaf (a.a.O. 1072), der dem existenzbedrohenden traumatischen Halbschlaf von vorher kontrastiert, ebenso wie Orests heilender Traum, seine Mutter habe ihm Sühnelorbeer aufs Kissen gelegt (vgl. a.a.O 1088), der bedrohlichen, blutüberströmten Schattenerscheinung Klytämnestra in Orests Fieberwahn (vgl. a.a.O. 1044).

³¹⁶ Vgl. z.B. CA III, 997.

Götterbild, dessen Konsequenz die Umdeutung des Orakelspruchs ist, einer ‘archaischen’ Revision.

Iphigenies Freitod bricht als schockierende Nachricht mitten in das feierliche Zeremoniell ein. Der Apollpriester Proros bringt den Tatsachenbericht, »in der Phädiadenschlucht zerschmettert« liege die »Priesterin der Artemis« (CA III, 1089). Die Bezeichnung wirkt fast ironisch in diesem Moment, steht doch Iphigenies Zugehörigkeit zu Hekate durch den Vollzug des Freitods so deutlich und endgültig wie nie fest. Die Tragödie lässt offen, wie die Geschwister Orest und Elektra reagieren werden. Auch die Masse des Volks hat sich in euphorischem Freudentaumel bereits entfernt; die Tragödie endet mit einem Gespräch der drei Apollpriester unter sich. Dramaturgisch wirkungsvoll bildet der Einbruch der furchtbaren Nachricht im kurzen achten Auftritt einen Kontrapunkt zu Elektras hoffnungsvoll-aufforderndem Ausruf zum Neubeginn am Ende des sechsten Auftritts, nachdem Pylades ihr Orests vollzogene Entsühnung berichtet hat:

Ja, ja! So lass uns neu beginnen: ja!
Wir schenken gläubig uns zurück ans Leben. (CA III, 1088)

Der Atridenfluch hatte die Geschwister physisch und psychisch gefährdet und in einer dem Tod ähnlichen Verfassung verharren lassen. Nun können sie sich ins Leben zurück schenken. Die merkwürdige Formulierung mit aktivischem Charakter täuscht über die bereits dargelegte Fremdbestimmtheit durch die Götter hinweg.³¹⁷ Das Personalpronomen ‘wir’ bezieht sich auf Orest und dessen Zukunft als Herrscher über Sparta sowie auf Elektras eigene Zukunft mit Pylades, keineswegs aber auf Iphigenie, muss Elektra doch nach dem den ganzen fünften Auftritt einnehmenden Gespräch mit der Oberpriesterin, das auf die Enthüllung von deren Identität zuläuft, zweifellos wissen, dass ein Weiterleben für Iphigenie unmöglich ist, wenn sie das auch noch nicht an die klare Oberfläche ihres Bewusstseins kommen lässt. Iphigenies eindringliche Rede endet denn auch mit den unmissverständlichen Worten »Auf Nimmerwiedersehen! Leb wohl!« (CA III, 1086). Der Inhalt des Gesprächs hat Elektra tief berührt und ein letztes Mal noch in ihrer *humanitas* gefährdet³¹⁸, bevor sie – durch Pylades’ hoffnungsvolle Zukunftsvisionen ermutigt – den Glauben an einen Neubeginn ausspricht.

Iphigenies Freitod ist als beunruhigendes Element des Dramas zu deuten. Gegen dessen auf den ersten Blick naheliegende Deutung eines die Geschwister Orest und Elektra – die fluchbeladene Atridenfamilie überhaupt – entsühnenden Opfertods hat sich schon Hamburger überzeugend gewendet.³¹⁹ Sie verweist erstens auf die Chronologie der Ereignisse, Orests Entsühnung geschieht, bevor überhaupt die Nachricht von Iphigenies Freitod eintrifft, zweitens auf den religionsgeschichtlichen Kontext, in den Hauptmann die Atridensage einordnet. Artemis kann allein um den Preis ihrer archaischen Hekate-Identität³²⁰ zu einer olympischen Gottheit werden und sich mit Apoll versöhnen. Insofern Iphigenie den obsolet gewordenen Hekate-Aspekt verkörpert, muss sie sterben.³²¹ Dies wird zu erläutern sein. Wohl kam die Deutung des entsühnenden Opfertods dadurch zustande, dass die bestechliche optimistische

³¹⁷ Diese akzentuiert hingegen Pylades’ Aussage: »Der Gott hat die Erinnen verjagt!« (CA III, 1087).

³¹⁸ Vgl. die Szenenanmerkungen am Eingang des sechsten Auftritts unmittelbar nach dem Gespräch mit Iphigenie: »Elektra hat die Sprache verloren. Sie ringt ohnmächtig die Hände. Sie ist der Davonschreitenden wie schlafwandelnd einige Schritte nachgegangen. Danach steht sie wie versteint.« (CA III, 1086).

³¹⁹ Mit ihrer Interpretation *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, weshalb Sprengel die schon 1953/54 publizierte Interpretation für grundlegend und auch heute noch gültig erachtet (vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 248).

³²⁰ Diesen Aspekt hat Hauptmann ihr in sachlich richtiger Umsetzung moderner mythenhistorischer Forschung verliehen, vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 252.

³²¹ Vgl. a.a.O. 251f.

Lesart gerettet werden wollte oder allzu schnell Iphigenie mit Christus parallelisiert, d.h. ein christliches Modell dem Drama übergestülpt wurde. Zusätzlich scheinen Deutungen von Figuren diese Interpretation zu stützen, bezeichnenderweise ausschliesslich derer, welche Kenntnis haben über Iphigenies Identität und ihren Tod nun auf ihre 'Geschichte' beziehen, die sie kennen bzw. zu kennen glauben – wer weiss schon, was mit Iphigenie wirklich geschehen ist? –: Pyrkon und Elektra.³²² Im sechsten Auftritt des dritten Aktes, der Elektra Anfangs als vom Rückfall in den Wahnsinn bedroht zeigt, drängt Pylades sie, über die Begegnung mit der Oberpriesterin zu sprechen. Aus ihrer tiefen Berührung und Verstörung hat er erkannt, wie schwerwiegend jene gewesen sein muss. Elektra wehrt sein Drängen ab, in ihren eigenen Worten soll die selbstaferlegte Schweigepflicht dem erhabenen Wert von Iphigenies übermenschlicher Tat gerecht werden. Einzig dies soll Pylades wissen: »sie hat mich klein gemacht! uns alle winzig klein!« (CA III, 1086). Sie meint damit nicht primär Iphigenies grosszügiges Verzeihen³²³: an Orest, der sie gewalttätig und »wider Willen« (CA III, 1081) nach Griechenland zurückgebracht hat, an Elektra, die gegen die Oberpriesterin das Beil erhoben hat, weil sie glaubte, jene habe Orest getötet.³²⁴ Die Bedeutung der Worte führt darüber hinaus: Iphigenie hat alle klein gemacht »durch ein Opfer!« (CA III, 1087). Es liegt nahe, in dieser Äusserung ein Sühneopfer impliziert zu sehen, das ein einzelner Mensch für eine Gemeinschaft von anderen auf sich nimmt. Dem entspricht der Eindruck, den Elektra formuliert, noch bevor sie die Oberpriesterin, die ihr »die fremdeste der Frauen« und zugleich »so altvertraut« (CA III, 1077) ist, als Iphigenie erkannt hat:

Du scheinst mir, Hohe, wie ein Schmerz, der wandelt –
nein, mehr: als wie der Schmerz der ganzen Welt. (CA III, 1077)

Das Leiden stellvertretend für die Welt lässt sich leicht mit christlichen Deutungsmustern verbinden. Elektras Distanz und gleichzeitige Vertrautheit in Gegenwart der Priesterin spiegelt drastisch den Wandel, der mit dem unschuldigen, kindlichen Mädchen Iphigenie vor sich gegangen ist, seit sie in Aulis das erste Mal zum Opfer ausersehen wurde. Deutungen eines entsühnenden Opfertods haben auch Pyrkons Worte vom »selbstgewählten Pfad zum Opfertode – dem ewig-sühnenden« (CA III, 1090) hervorgerufen, welche er in seiner seltsam verschlüsselten Schlussrede ausspricht, ohne aber Iphigenies Identität zu enthüllen. In den scheinbar klaren Worten bleibt der Aspekt der Entschuldigung doch auffällig unscharf: Wen entsühnt der Freitod? Die Geschwister? Gar Iphigenie selber, die auf Tauris ja Menschen geopfert hat? Deutlich spiegelt Pyrkons Schlussrede jedenfalls die Auffassung, mit Iphigenies Freitod sei göttlicher Wille geschehen. So ist die Ermahnung an die beiden jüngeren Priester des Apollontempels, »in Gottergebenheit und Gottesfurcht« (CA III, 1090) zu verharren, zu deuten, welche als prominente Schlussworte der Tragödie nach dem Fallen des Vorgangs nachklingen. Die Auffassung, ihr Tod schliesse den Kreis zum delphischen Orakelspruch, der sie zum Opfer ausersehen hat³²⁵, es sei also göttlicher Wille geschehen, mag richtiger sein in einem anderen Sinn: insofern Iphigenie selbst zum Zeitpunkt des Entschlusses zum 'Selbstopfer' »halb schon Gottheit« (CA III, 1090) war, ist mit ihrem Freitod tatsächlich ihr eigener, göttlicher Wille geschehen. Pyrkons Rede von der heilig-hehren, halbgöttlichen Oberpriesterin verhüllt eigentlich die Tatsache, *welcher Gottheit Iphigenie zugehört*: der

³²² Vgl. Elektras Wiedererkennen der Schwester CA III, 1080 sowie Pyrkons Schlussrede (a.a.O. 1090), welche deutliche Hinweise enthält, dass er Iphigenies Identität kennt.

³²³ Vgl. den Akt des Verzeihens CA III, 1076.

³²⁴ Vgl. *Iphigenie in Delphi* II.5, CA III, 1063f.

³²⁵ Vgl. Pyrkons Worte CA III, 1090: »Doch wer zum Opfer einmal ausersehen/von einer Gottheit – ob es auch so scheint,er habe ihrem Spruche sich entwunden –/die Moiren halten immer ihn im Blick/und bringen, wo er dann auch sich versteckt,/an den gemiednen Altar ihn zurück.« Oder noch deutlicher einige Sätze davor: »Vollendet ist der Ring: geschehen ist/der Götter Ratschluss!«

grausigen Hekate. Die Macht der chthonischen Sphäre wird hier nochmals schmerzlich offenbar. Iphigenie steht fürs Hekatische, verkörpert es geradezu, was gänzlich von der Deutung eines entsühnenden Opfertods wegführt. Sie wird einer archaischen Göttin gleich von heitsvoller Gestalt mit unbeweglichem archaischem Lächeln und starrem Blick beschrieben³²⁶, deren Purpurgewand zeichenhaft aufs Blut der vielen taurischen Opfer hindeutet³²⁷, und ihre Ankunft in Delphi als Kommen der Todesgöttin erfahren.³²⁸ Iphigenie beschreibt den Dienst in Tauris, da sie als »Werkzeug« (CA III, 1071)³²⁹ der barbarischen Göttin Griechensöhne geopfert hat, mit einem Blick, den ebendiese Göttin »zu Stahl gehärtet« (CA III, 1071) als Distanz nicht nur von Humanität, sondern vom Menschsein schlechthin. Die Geschehnisse in Aulis, ihre rettende Entführung vor der Opferung nach Tauris, deren genauer Hergang ihr ein Rätsel geblieben ist³³⁰, hat sie in gewisser Weise als realen Tod und Wiedergeburt erfahren, so kann sie ihre als »vielgestaltig« (CA III, 1071) erkannte Göttin anreden als »Du, die gleichsam mich getötet und aufs neue gebar« (ebd.). Iphigenie hat in gewisser Weise ihr Dasein als Mensch unwiderruflich verloren³³¹:

Genug: ich starb ins Göttliche hinein
und mag im Sterblichen nicht wieder leben. (CA III, 1068)³³²

Das Präteritum ‘starb’ bestätigt sprachlich die Erfahrung eines realen Todes in Aulis; tatsächlich wurde damals das Mädchen Iphigenie geopfert, mit der Entführung durch Hekate wird zugleich eine Verwandlung – oder richtiger ein Bruch – vollzogen, den Iphigenie als Wiedergeburt in Hekate erfährt. Danach hat die Taurispriesterin mit der früheren Iphigenie nichts mehr gemeinsam als die griechische Muttersprache, was sie dem Griechen Theron alias Orest besonders unheimlich erscheinen lassen musste. Noch in der Erinnerung ist er ob der unerbittlichen Grausamkeit der Taurispriesterin entsetzt und –: »Die Fürchterliche spricht in Griechenlauten.« (CA III, 1049). Das ‘zivilisierte’ Mädchen Iphigenie hatte noch in Aulis die Amme Peitho gefragt, warum deren Mutter Menschen opfere³³³, eine Frage, welche die Taurispriesterin, nach ihrem Identitätsbruch, so nie mehr stellte. Iphigenies Freitod ist als Vollendung dieses Sterbens »ins Göttliche hinein« zu deuten, und nur um ihn, als Tod, plausibel zu machen, mag Hauptmann Iphigenie nicht schon während des Dramenverlaufs Göttlichkeit und Unsterblichkeit zugesprochen haben, wie Sprengel einleuchtend darlegt.³³⁴

³²⁶ Vgl. CA III, 1063 und 1067.

³²⁷ So deutet Iphigenie die Farbe ihres Gewandes selbst, vgl. CA III, 1066.

³²⁸ Vgl. CA III, 1058 und 1070.

³²⁹ An anderer Stelle nennt sie die gnadenlose Hekate, welche sie geschult habe. Vgl. CA III, 1066.

³³⁰ Deutlich auch folgende Textstellen: »Ich will und mag nicht wissen, wie's geschah.« (CA III, 1068) sowie »ich starb,/wie nur ein Opfer je, auf blutigem Altar./Wie lebe ich trotzdem? und kam nach Tauris/trotzdem? Du weisst es, Göttin! Was ich weiss,/ist einzig dies: ich wurde neu geboren/in dir, durch dich und durch Kronions Macht –/weitab von dem, was Phoibos überglänzt –/in eine Nacht des dunklen Hasses wider/die fürchterlich verderbte Menschenwelt.« (A.a.O. 1071).

³³¹ Übereinstimmend auch Iphigenies Anweisung an Elektra, sie nicht mit einem wandelnden Schmerz zu vergleichen: »nenne mich lieber: einen Tod, der wandelt« (CA III, 1077). Diese Aussage impliziert sowohl Iphigenies Tod als Mensch wie ihre Zugehörigkeit zur Todesgöttin Hekate. Vgl. auch die in einer Szenenanmerkung beschriebene »leichenhafte Blässe« (a.a.O. 1079) in Iphigenies Gesicht.

³³² Zu Iphigenies Distanz zu ihrer griechischen Heimat, zur menschlichen Welt überhaupt, vgl. zusätzlich CA III, 1066 und 1072. Sie nennt Hekate, nicht mehr Klytämnestra ‘Mutter’ und wünscht sich nach Tauris zurück.

³³³ Vgl. CA III, 871.

³³⁴ Vgl. Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 252, der erstens mit der Vorstufe vergleicht, da Iphigenie schon während des Dramenverlaufs Göttlichkeit und Unsterblichkeit zugesprochen wurde (CA IX, 1429f.) sowie zweitens auf die Übereinstimmung von Iphigenies Apotheose mit der mythologische Tradition verweist, wonach Artemis(-Hekate) an mehreren Orten Griechenlands unter dem Namen Iphigeneia verehrt wurde. Vgl. auch Pyrkons Aussage über die Taurispriesterin: »Ja, mancher glaubt, sie sei die Göttin selbst« (CA III, 1049).

Im Gegensatz zu Pyrkon und Elektra, welche wohl nach für sie verständlichen Erklärungen des letztlich Unfasslichen suchen, sieht die Taurispriesterin Iphigenie scharf und klar ihre Position, die nun, nach Vollzug der die versöhnende Wiedervereinigung der göttlichen Geschwister *bedingenden* Metamorphose Hekates in die olympische Artemis obsolet geworden ist:

Nach ihrer Wandlung fürcht' ich, sie bedarf
nun auch wohl einer neuen Priesterin. (CA III, 1066)

Nicht als jesusgleicher sühnender Opfertod ist Iphigenies Freitod zu begreifen, vielmehr als Konsequenz ihrer Verkörperung des Hekate-Aspekts. Wenn der Schluss der Tragödie von Versöhnung geprägt ist, so nicht in Hinblick auf die Hauptfigur Iphigenie, deren Freitod die versöhnliche Atmosphäre scharf und schmerzlich durchreißt. Während Orest und Elektra sich den Olympiern anschliessen, demonstriert Iphigenies Sturz in die Schlucht die Irreversibilität ihrer Zugehörigkeit zur chthonischen Sphäre.

3.2.3 Das verharrende gegen das emanzipierte Opfer

Goethes *Iphigenie auf Tauris* erzählt die Emanzipationsgeschichte eines Opfers.³³⁵ Dabei sind die Geschehnisse in Aulis, wie sie Euripides' Drama erzählt, als erinnerte Vorgeschichte Voraussetzung des taurischen Geschehens und als Struktur in Goethes Schauspiel vorhanden. Die Opferkonzeption in *Iphigenie in Aulis* ist als Kontrastebene zu Goethe entscheidend. Bedeut-sames Signal der erst auf dem Höhepunkt der Krise sich ganz vollziehenden Emanzipation ist die Tatsache, dass Iphigenie König Thoas dazu gebracht hat, wenigstens vorübergehend vom alten Brauch der Menschenopfer abzusehen. Iphigenies Verweigerung, den Opferbrauch zu vollziehen, hat wesentlich mit ihrem eigenen Schicksal zu tun.³³⁶ Die Rettung anderer ist auch Selbstrettung, insofern Iphigenie die an ihr selbst verübte, im letzten Moment durch die Göttin verhinderte Gewalttat innerlich zu überwinden versucht. Iphigenies erlösende Kraft hängt mit der Erfahrung des Opferseins in Aulis eng zusammen. Das ehemals passive Opfer tritt nun als aktiv handelnde Person auf, welche die buchstäblich am eigenen Leib erfahrene Tradition der blutigen Menschenopfer verneint, weil sie den fatalen Kreislauf der Gewalt erkannt hat. Anstatt die griechische Gemeinschaft aus der Krise zu führen, hatte Iphigenies vermeintliche Opferung in Aulis nur weitere Gewalttaten zur Folge. Das selbstbestätigende Moment der Opferkonzeption wird in dem Moment als gescheitert überdeutlich, als der wahnsinnige Orest, Repräsentant der kranken griechischen Gesellschaft, auf Tauris auftaucht.

Wenn auch bei Hauptmann die Problematik der Menschenopfer auf Tauris in Bezug zu Iphigenies eigener Geschichte steht, so führt hier Iphigenies Schicksal in Aulis gerade dazu, dass sie auf Tauris Griechenkinder zu opfern bereit ist. Neben dem Opfersein aus eigener Erfahrung erklärt Iphigenie die Bereitschaft aus ihrer 'Rettung', die sie der chthonischen Sphäre, der Sphäre Hekates und des dunklen Zeus, untrennbar verbunden hat:³³⁷

Ich opferte
auf deinem Altar Griechensöhne: Kinder
von Müttern meines Volks. Ich konnt es tun

³³⁵ Das heute abgegriffene und in seiner Bedeutung verengte Wort 'Emanzipation' ist m.E. hier angemessen

³³⁶ Dies wird deutlich, als Iphigenie auf dem Höhepunkt der Krise, da sie Orest und Pylades opfern soll, Thoas an ihr eigenes Schicksal erinnert: »Löst die Erinnerung des gleichen Schicksals/Nicht ein verschlossnes Herz zum Mitleid auf? Wie mehr denn meins! In ihnen seh ich mich.« (Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1843-1845).

³³⁷ Sprengel hat Persephoneia (CA III, 1070 und 1084) als Schlüsselwort bezeichnet, »mit dem das Drama die quasi göttliche Todesverbundenheit Iphigenies bezeichnet« (Gerhart Hauptmann, 252). Dazu prägnant CA III, 1066. Zum Komplex Demeter-Persephone vgl. Sprengel, *Die Wirklichkeit der Mythen*, Kap. V und VI.

durch dich und weil ich – selbst ein halbes Kind –
dereinst wie sie geopfert ward: ich starb,
wie nur ein Opfer je, auf blutigem Altar. (CA III, 1071f.)

Bei Euripides sind die Menschenopfer auf Tauris ebenfalls beibehalten, Iphigenies Anteil wie der Grad ihrer inneren Beteiligung bleiben aber unscharf. Es wird »ein ganzes Netz divergierender Motive, Erklärungen und Reflexionen«³³⁸ über den Vorgang gelegt. Einerseits finden sich Andeutungen, die Iphigenie aufgrund ihres eigenen Opfertraumas – psychologisch nachvollziehbar und ‘realistisch’ – aktiv und grausam an den Menschenopfern beteiligt zeigen, andererseits aufklärerische Götter- und Religionskritik und Ablehnung des Opferbrauchs.³³⁹ Diese Ambivalenz findet sich bei Hauptmann dagegen in Richtung aktiver Grausamkeit Iphigenies aufgelöst. Die Selbstbezeichnung als »Werkzeug« (CA III, 1071) der grausigen Hekate rückt zwar Iphigenies Fremdbestimmtsein in den Vordergrund und zeigt Hekate für die Menschenopfer verantwortlich, dennoch scheint die Priesterin ihre Göttin an Grausamkeit noch zu überbieten, wird sie doch von Theron-Orest in der Begegnung auf Tauris »blutgieriger, gnadenloser als die Göttin« (CA III, 1049) beschrieben.³⁴⁰ Die retrospektiv berichtete taurische Handlung weist bezeichnende Abweichungen zu Goethe auf, dessen ganzes Schauspiel der Wiederbegegnung der Geschwister auf Tauris gewidmet ist. Während Goethes Iphigenie als Fremde auf Tauris sehnüchrig Griechenland mit der Seele sucht, hasste Hauptmanns Iphigenie jeden Griechen, so auch Orest, als er »in Waffen blitzend« (CA III, 1081) ankam. Ein kurzer Augenblick zwar war sie ob seiner Erscheinung gestreift von Eros, bevor der Durst nach Rache in ihr siegte.³⁴¹ So muss sie es als Feigheit und Schwäche deuten, als statt dem Befehl zu Orests Tötung Blut aus ihrem Mund kam, weil sie sich auf die Zunge gebissen hatte. Deswegen nur konnte Orest die Entführung des Kultbildes der Göttin mitsamt ihrer Priesterin gelingen, wobei der Konflikt mit dem Herrscher Thoas, ein Angelpunkt von Goethes Schauspiel, gänzlich ausgespart bleibt.³⁴² Der unwillkürliche Widerstand, den Mordbefehl über die Lippen kommen zu lassen, gilt Iphigenie als Versagen, das sich nach ihrer widerwilligen Entführung nach Delphi nie mehr wiederholen soll.³⁴³ Allerdings äussert sie diesen Vorsatz im Kontext der Wiedererkennung; die Aussprache zwischen den beiden Schwestern zeigt bei Iphigenie nochmals Zeichen des Zurückfallens in eine längst abgelegte Humanität, wenn sie sich zu emotionaler Nähe, gar einem Kuss für Elektra bis zu Tränen und der erschütterten Aussage »Elektra, meine süsse kleine Schwester!« (CA III, 1083) hinreissen lässt. Die Szenenanmerkungen unterstreichen die zunehmende Emotionalität. Sprachliches Signal für Iphigenies gesteigerte persönliche Beteiligung und engagierte Betroffenheit bildet der grammatischen Wechsel von der dritten zur ersten Person in Iphigenies Sprechen über sich selber. Während Elektra in einer visionären Erinnerung erzählt, sie habe die Oberpriesterin schon ge-

³³⁸ Frick, *Die mythische Methode*, 205 mit zahlreichen Hinweisen auf Forschungsliteratur in den Anmerkungen.

³³⁹ Die Ambivalenz wird im Vergleich vieler Textstellen deutlich, vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, Iphigenies Eingangsprolog sowie V. 225ff., 258f., 336-39, 350, 357-360, 380-91.

³⁴⁰ Iphigenies aktive Rolle beim Morden ist unbestreitbar. Sie hat »zahllos Griechen hingepfert« (CA III, 1067), »Griechen abgeschlachtet ohne Zahl« (a.a.O. 1063), »versteinten Herzens würgt sie beide ab« (a.a.O. 1049), Opfertiere wie Griechensöhne. Eine ähnlich gegensätzliche Gestaltung wie die Thematik des Menschenopfers hat Frick im Vergleich der grossen Gebete der beiden Iphigenien nachgewiesen, vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 210f. Bedeutsam ist m.E. Fricks Schluss, nach der humanisierenden Metamorphose ihrer Göttin müsste Iphigenie sich von ihr lossagen, »die ihr nicht etwa zu unmenschlich, sondern zu menschlich geworden ist« (a.a.O. 211).

³⁴¹ »Ich sah im Bruder/den Griechen, und ich hasste jeden! Nur/ein toter Grieche war ein guter mir.« (CA III, 1081).

³⁴² Zur beschriebenen Szene vgl. CA III, 1081.

³⁴³ »Doch allgemach ward ich dieselbe wieder/wie je in Tauris' gnadenlosem Dienst,/und niemand wird mich fürderhin noch schwach sehn.« (CA III, 1081).

kannt, als sie selbst ein Kind und Iphigenie eine holde Jungfrau war³⁴⁴, und sich ob ihrer Erinnerungsvision als gefährdet erfährt, in den Wahnsinn zurückzufallen, spricht Iphigenie zunächst über das 'halbe Kind' als wäre es ein Fremdes. Abgesehen davon, dass die Oberpriesterin sich Elektra zunächst nicht zu erkennen geben will, entspricht dies der inneren Logik des Identitätsbruchs zwischen kindlich-reiner Jungfrau und grässlich-blutrünstiger Taurispriesterin. Mit fortschreitendem Aufrollen der Ereignisse in Aulis und Delphi im Laufe des Gesprächs steigert sich Iphigenies persönliche Betroffenheit, bis sie in die erste Person fällt³⁴⁵ und so ihre von Elektra bereits diffus geahnte Identität preisgibt. Elektras Vergegenwärtigung der holden Jungfrau Iphigenie in Aulis lässt jene andere Identität für Augenblicke nochmals aufleben. Dieser letzte emotionale Ausbruch von Menschlichkeit mündet dann aber nicht – wie von Goethe vorgesehen und auch von Hauptmann erwogen – in allseitige Versöhnung, sondern in definitive Verweigerung; der Abschied der zu archaischer Starre wiedergekehrten Taurispriesterin ist endgültig, der Bruch ihrer Identität irreversibel.

So wie Goethes Iphigenie in der Verneinung der Menschenopfer ihre eigene 'Opferung' überwindet, verharrt Hauptmanns Protagonistin in ihrem Opferstatus, indem sie den Opferbrauch reproduziert und zum Schluss den Freitod als Selbstopfer vollzieht. Werden die beiden Hauptfiguren einander gegenüber gestellt, so bleiben allerdings die Kontexte zu berücksichtigen, welche die eine sich emanzipieren, die andere im Opferstatus verharren lassen. Die beiden Dramen basieren auf einem gänzlich verschiedenen Menschen- wie Götterbild. Es muss berücksichtigt werden, dass Hauptmanns Iphigenie die Fremdbestimmtheit durch die chthonischen Götter viel gravierender erfahren hat als Goethes Iphigenie, die nur die rettende Artemis kennt, Hekates Macht hingegen nicht erfahren und keinen Bruch ihrer Identität erleiden musste. Es scheint mir denn auch missverständlich, wenn Frick Iphigenies Freitod einen »absoluten, selbstbestimmten Willensentschluss«³⁴⁶ nennt. Ist ihr damit nicht zu viel Entscheidungs- und Handlungsfreiheit zugesprochen? Wohl entzieht sich Iphigenie am Schluss der von den Göttern ausgehenden Versöhnung absolut und radikal. Dennoch: Ist nicht der Freitod in Delphi unter einer ähnlich zu relativierenden 'Freiwilligkeit' und Selbstbestimmung zu sehen wie die Bereitschaft zur Opferung in Aulis? Geschah diese unter dem Zeichen der Selbstpreisgabe und Unterwerfung, die soweit geht, dass Iphigenie ihre Bestimmung zum Sacrum verinnerlicht³⁴⁷ – freilich entbehrt ihre Opferbereitschaft aller Züge der idealistischen Kategorie des Erhabenen, nimmt statt dessen »eine bedenklich hysterische Färbung«³⁴⁸ an –, so der Freitod in Delphi als Konsequenz eines längst schon vollzogenen Bruchs mit ihrer menschlichen Identität. Es liegt in der Logik des dreifachen Todes, genauer in der Logik ihres Identitätsbruchs, dass Iphigenie für Orests und Elektras neue Welt auf dem Hintergrund der göttlichen Versöhnung verloren ist. Durch einen Schwur beim Styx, den Hekate ihr abverlangte, hat sie der Welt endgültig entsagt. Dies versucht die Oberpriesterin Elektra zu erklä-

³⁴⁴ »Wenn ich dem Ungeheuren Worte leihe,/das mir Erinnerung in die Seele flüstert,/als hätt' ich unter Veilchen und Narzissen/auf grünem Rasengrund mit dir gespielt:/ich ganz noch Kind und du die holdeste/der kaum erblühten Jungfrau in Mykene./Du hiessest damals: Iphigenie.« (CA III, 1078).

³⁴⁵ Bezeichnenderweise an jenem Punkt des Gesprächs, als die Rede auf Klytämnestra kommt. Elektra sieht ihre Mutter als herrschbegierig und unnachgibig, während Iphigenie entgegensezt, im Streit um die Opferung der Tochter habe sie gegen Agamemnon verloren: »Und doch ward sie besiegt in diesem Streit./Sie trat aus des Palastes Tür heraus/damals und riss **mich** heiss in ihre Arme,/als wollte sie **mich** nie mehr von sich tun./Und dennoch tat sie's.« (CA III, 1080).

³⁴⁶ Frick, *Die mythische Methode*, 200.

³⁴⁷ Die Freiwilligkeit des Opfers hat immer wieder Deutungen herausgefordert. Stellvertretend für das weite Feld der Opfertheorien sei hier auf einige neuere Ansätze verwiesen: E. Bronfen: Nur über ihre Leiche. München 1994. W. Burkert: *Homo necans. Interpretationen alter Opferriten*. Berlin 1972. R. Girard: *Der Sündenbock*. Zürich 1988. N. Loraux: *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*. Frankfurt/M. u. a. 1993.

³⁴⁸ Frick, *Die mythische Methode*, 197.

ren.³⁴⁹ Als jene nichtsdestotrotz die Kraft zu fühlen glaubt, Iphigenie »von den Toten zu erwecken« (CA III, 1084), muss Iphigenie erkennen, dass Elektra überhaupt nichts weiss »von dem Stand« (a.a.O. 1085), in den Hekate die Priesterin erhob. So will sie die Unmöglichkeit einer Zukunft mit Orest und Elektra noch einmal in Kategorien menschlicher Vernunft begründen:

Allein, ich nütze eine letzte Frist,
 dir nah zu sein, wie du zu sprechen und
 zu denken. Höre dies: wenn Iphigenie
 am hellen Tag Apollons wiederum
 erscheint, was brächte sie dem Vaterstamm
 anderes als neues Unheil? Agamemnon
 war also ein Betrüger, würde man
 sogleich in Hellas allenthalben raunen,
 er hat die Tochter nie geopfert und
 das Volk der Griechen hinters Licht geführt.
 Wie der Erzläugner dann den Tod erlitt,
 war nur gerechte Strafe. So die Stimme
 des Volkes! Und sie würde weiter laut
 und lauter werden: dieses Atreushaus,
 hiesse es dann, sei durch und durch verfault
 und müsse schmählich ausgerottet werden
 mit allen seinen Wurzeln! Und man würde
 dann jählings rufen: Stellt vor allem sie,
 stellt Iphigenien, die Mörderin
 so vieler Griechensöhne, vor Gericht!
 Und nun begönne das Entsetzliche:
 die so viele Tode litt, ihr blühte dann
 der grässlichste zuletzt: ein Tod der Schmach. (CA III, 1085)

Das Argument, Agamemnon werde bei Iphigenies Erscheinen vom Volk als Betrüger, die Atreusfamilie überhaupt als verfault angesehen, entspricht der Opferkonzeption, wie sie Euripides' und Hauptmanns *Iphigenie in Aulis* zu Grunde liegt: vom Herrscher wird die Opferung seines Liebsten verlangt; durch dieses stellvertretende Opfer verspricht sich die Gemeinschaft Ausgang aus der Krise, indem die Unschuld des Opfers vergangene (Agamemnons Tötung der Hirschkuh) wie zukünftige (trojanischer Krieg) Schuld sühnen soll.³⁵⁰ Keineswegs wird die Tradition des Sacrificums als solche kritisiert und als Glied im fatalen Kreislauf der Gewalt durchschaut. Auch das Argument, Iphigenie habe sich mit der Tötung vieler Griechensöhne schuldig gemacht, dürfte Elektra unmittelbar überzeugen. Den wahren Grund aber, Iphigenies Identitätsbruch auf dem Hintergrund der Antinomie der Götter, ihre irreversible Zugehörigkeit zu Hekate, versteht Elektra nicht. Insofern höchstens ist der Freitod freiwillig, als Iphigenie »den wohlvertrauten Pfeil der Göttin« nicht *fürchtet*, was sie in einer paradoxen Formulierung so äussert: »trifft er mich,/so macht er mich zu dem, was ich schon bin« (CA III, 1085) – für die menschliche Welt tot, dem Hekatischen verpflichtet. Iphigenie, die Inhumanität erfahren hat, wird zu deren Inbegriff. Dies scheint auch jenseits der in der Tetralogie dargestellten Fremdbestimmung durch die chthonische Götterwelt – freilich mit Iphigenies intensiver aktiver Beteiligung am Vollzug der Inhumanität – ‘realistischer’ als Goethes Entwurf, der Iphigenie ihre am eigenen Leib erfahrene Inhumanität durchschauen und über-

³⁴⁹ Vgl. Iphigenies mit den beschwörenden Worten eingeleitete Rede: »Elektra, versuche zu verstehen,/was unabänderlich beschlossen ist!/Ich starb drei Tode [...]« (CA III, 1084).

³⁵⁰ Dies sind nur zwei von vielen Aspekten der Opferkonzeption, die hier nicht im Einzelnen betrachtet werden kann. Verwiesen sei wiederum auf Opfertheorien von Burkert, Girard und Loraux.

winden lässt, auf einem Tauris freilich, wo längst nicht mehr pure Barbarei herrscht. Die Krise, welche durch die Wiedereinführung des Opferbrauchs entsteht, ist ernstzunehmen. Dennoch bleibt zu berücksichtigen, dass Goethes Iphigenie den Herrscher bereits einmal vorübergehend von der Unmenschlichkeit des alten Opferbrauchs überzeugen konnte. Schon dies zeigt Iphigenie aktiv handelnd, nicht länger passiv erduldend wie als Opfer in Aulis. Dass Thoas sich im Moment von Iphigenies Ablehnung seines Heiratsantrags durch Iphigenies Überredungskunst um gerechte Opfer betrogen fühlt, mag motiviert sein, zugleich impliziert es den Verdacht, Thoas handle auch, gar primär aus unlauterem Eigeninteresse. Vollends verlässt Goethe auf dem Höhepunkt der Krise den mythischen Bezirk. Wenn am Anfang des Schauspiels die Identität der von Unsicherheit und kindlicher Sehnsucht getriebenen Iphigenie noch unvollendet ist, so wird sie mündig im Augenblick der inneren Krise, da anstatt Lüge und List Wahrhaftigkeit zur Frage steht, die aber ihren Bruder, Pylades und sie selbst in Lebensgefahr bringt. An der Schwelle zur Schuld erkennt Iphigenie, dass sie ihr Schicksal mitgestalten kann. Das Geständnis des geplanten Unrechts ist ihr eigentliches Wagnis, das Thoas zu ebenso aufrichtigem Tun herausfordert. Damit ist die Emanzipation des Opfers vollendet. Das Bewusstsein eigener Entscheidungsfreiheit im Zeichen der Humanität, die Goethes Opfer Iphigenie sich emanzipieren lässt, steht der Erfahrung von Fremdbestimmung durch inhumane Mächte und eigens reproduzierte Inhumanität gegenüber, die Hauptmanns Iphigenie als Opfer verharren lassen. Den gänzlich verschiedenen weltanschaulichen Hintergrund wird das nächste Kapitel unter dem Gesichtspunkt der ‘Identität’ vertiefen.

3.2.4 Zerfliessende gegen vollendete Identitäten

Begriffe wie Wahrheit, Wahrhaftigkeit, Humanität, Identität, Subjektivität und menschliche Autonomie prägen den Diskurs um Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Betrachtet man Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* anhand dieses Begriffsfelds, lässt sich die gegensätzliche Konzeption fassen. Symptomatisch für eine Tendenz der Tetralogie insgesamt steht Iphigenies verhüllte Identität nach ihrem Freitod, während am Ende von Goethes Schauspiel alle einander erkannt und sich versöhnt haben, die Identität der Protagonisten gestärkt, ja vollendet ist. Der Oberpriester Pyrkon gebietet in seiner Schlussrede:

– Wer die Priesterin
der Taurischen Selene wirklich war,
bleibt heiliges Geheimnis unseres Tempels. (CA III, 1090)

Pyrkon verheisst den beiden jüngeren Priestern, das Geheimnis werde sich auch ihnen eröffnen, später, wenn sie durch unablässig treuen Dienst die höchsten Weihen des Tempels erlangt hätten. Neben Pyrkon hat allein noch Elektra Kenntnis von Iphigenies Identität, während sie Orest verborgen geblieben ist. Im Unterschied zu Goethes Schauspiel gab es hier kein Wiedererkennen in der Begegnung der beiden Geschwister auf Tauris, vermochte doch nichts an der blutrünstigen Taurispriesterin an die kindlich-heitere, unschuldige Schwester Iphigenie in Aulis zu erinnern. Iphigenie selbst definiert ihre Identität denn auch von ihrem ‘zweiten Tod’ aus, dem grausigen Ritual, das sie zur Hekate-Priesterin ‘weihte’.³⁵¹ Es ist eine Konsequenz aus Iphigenies Identitätsbruch, dass Orest seine Schwester nicht wiedererkennen kann. Im grausigen Tun der taurischen Priesterin manifestiert sich ihre Zugehörigkeit zu Hekate, ja ihre eigene Göttlichkeit.³⁵² Ein Strukturmerkmal, das Iphigenie mit Agamemnon, dem eigentlichen, tragischen Protagonisten der stofflich ersten Tragödie *Iphigenie in Aulis*, verbindet:

³⁵¹ »Danach wacht‘ ich auf,/stieg aus dem Sarg und ward – die ich noch bin.« (CA III, 1084).

³⁵² Vgl. vorwegnehmend Peitho CA III, 931 sowie *Iphigenie in Delphi*, *passim*.

Vergöttlichung unter Einbusse der Menschlichkeit.³⁵³ Beide geben ihre menschliche Identität zugunsten einer göttlichen auf, die durch den Zwang zu töten, d.h. die Negation von Humanität, bestimmt ist; der Widerspruch zwischen göttlichem Gebot – dessen Erfüllung als Gott-Sein erfahren wird – und Humanität ist unversöhnlich.³⁵⁴ Die mit menschlicher Schuldverstrickung einher gehende Ausführung göttlicher Gebote führt bei den Protagonisten nicht allein zu Verlust von Humanität, gar ist ihr Menschsein an sich bedroht. Dies spiegelt die psychische wie konkret physische Gefährdung der Protagonisten. Selten treten Bewusst- und Beissnungslosigkeiten derart gehäuft auf wie in der *Atriden-Tetralogie*.³⁵⁵ Man mag darin Ansätze eines ‘Theaters der Körperlichkeit’ sehen, das Heiner Müller dann radikaliert hat, wo kopflos sich verhaltende Protagonisten tatsächlich mit dem Kopf unter dem Arm auftreten oder Agamemnon, nur noch Herrscher, kaum mehr Gatte, sich auf offener Bühne entmannt. Das an Agamemnon zehrende Dilemma hat ihn in Hauptmanns Tragödie konkret physisch entstellt, so dass Iphigenie den bewusstlosen Vater zuerst nicht erkennt, sondern bei seinem Anblick verwundet, gar tot zu sein glaubt, worauf der Wächter Kritolaos antwortet: »Der Mensch ist tot in ihm, doch nicht der Gott!« (CA III, 893). Agamemnons physische Verfassung spiegelt die Krise seiner Identität, hatte er doch kurz vor seiner Bewusstlosigkeit die Worte geäussert: »Nichts Festes ist um mich.../Wer bin ich?« (CA III, 889).³⁵⁶ Er ist weder Gatte noch Vater mehr. Die Darstellung des zerrissenen, ohnmächtigen Menschen Agamemnon – zugleich ist die Schwäche jedoch »das Signum seiner Humanität«³⁵⁷ – mündet im vierten Akt in die Inszenierung des gottgleichen Heerführers. Die Wende zu gottgleichen Kräften scheint dabei genau dann eingeleitet, als Agamemnon sich nicht länger dem rachsüchtigen Spruch der Artemis widersetzt. Im Bewusstsein der gebotenen Vorsicht bei der Herstellung zeitgeschichtlicher Bezüge³⁵⁸ drängen sie sich in der Szenenfolge des vierten Aktes mit »ihrem Gemisch aus hypnotischem Führerkult, fanatischer Kriegsbegeisterung, Massenhysterie«³⁵⁹ geradezu auf. Die Aussagekraft bleibt aber nicht auf diesen Kontext beschränkt. Dass die Inszenierung des gottgleichen Heerführers Agamemnon eine dem Drama immanente Korrektur erfährt, hat anhand des fünften Aktes überzeugend Frick gezeigt, in dem er einen Umschwung erkennt, »eine zutiefst ironische Peripetie, die das Wahnhafte, Illusorische an Agamemnons Göttlichkeit«³⁶⁰ offenlegt. Während Agamemnon seine Erhebung zum Halbgott zelebriert und mit Iphigenies Tötung göttlichen Willen auszuführen glaubt, haben die Götter, olympische *und* chthonische Sphäre, bereits Iphigenies ‘Errettung’ nach Tauris verfügt, wobei bezeichnenderweise Kalchas, zuvor Vertreter von Artemis’ rachsüchtigem Orakelspruch,

³⁵³ Vgl. dazu Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 250ff. zunächst in Hinblick auf Iphigenie, dann auf Agamemnon.

³⁵⁴ Dazu Sprengel, a.a.O. 255. Der unversöhnliche Widerspruch von göttlichem Gebot und Humanität wird in Orests Gebet an Apoll äusserst prägnant: »Du, der dies Rächeramt mir auferlegt,/nimm von mir alles das, was menschlich ist,/und dann erfülle mich mit deinem Willen!« (CA III, 1017f.) Orest hat »das Übermenschliche« (a.a.O. 1031), den Muttermord, vollzogen. Bei ihm hat die Absage an die Humanität im Unterschied zu Agamemnon und Iphigenie keine Vergöttlichung zur Folge, sondern er wird von den Erinnynen gehetzt. Zu Agamemnons Vergöttlichung von Seiten Iphigenies, des Volkes, sowie des Priesters Aiakos vgl. a.a.O. 905, 923, 943, 967, 984, 998, 1031. Die Gegenposition dazu vertritt Klytämnestra, die Agamemnon nicht als Gott, sondern als blindes Raubtier wahnimmt und in ihm den Unmenschen sieht (a.a.O. 912, 987).

³⁵⁵ Vgl. CA III, 848, 889, 906, 956 (Agamemnon), 903, 906, 927, 932 (Iphigenie), 980, 1022 (Klytämnestra) 988, 1037, 1086 (Elektra), 1004 (Orest).

³⁵⁶ Vgl. zusätzlich CA III, 850, 932 sowie 859, 937 (Iphigenie).

³⁵⁷ Frick, *Die mythische Methode*, 194.

³⁵⁸ So die neuere Forschung, welche bei der Frage der zeitgeschichtlichen Bezüge zur Vorsicht anhalten und keine direkte Übersetzbarkeit der mythologischen Konstellationen in realhistorische Sachverhalte im Stil von Erwin Piscators Deutung annehmen. Zur Fragwürdigkeit der antifaschistischen Lesart differenziert Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 262f. Eine Zusammenstellung der Forschung bei Frick, *Die mythische Methode*, 196f., Anm. 718.

³⁵⁹ Frick, *Die mythische Methode*, 196.

³⁶⁰ A.a.O. 197.

diese Verfügung im Traum erfährt. Agamemnons aufgeklärter, über den in Menschenopfern signalisierten Rückfall in die Barbarei zutiefst erschütterter Bruder Menelaos misstraut der glücklichen Fügung. Er ist überzeugt davon, dass Iphigenie durch die Hand ihres Vaters sterben wird:

Sie stirbt, des sei gewiss!
In meines Bruders Herzblut ist die Tat
bereits geschehn: was noch zu tun bleibt, tut
er blind und taub und fühllos. Seine Hand
stößt zu und trifft – er weiss nicht, was –, er trifft
das Opfer, zahlt den Preis für Ilion,
nicht wissend mehr, wie hoch und was er sei. (CA III, 942)

Wenn Menelaos es Agamemnons Verblendung und Verdrängung zuschreibt, dass er Iphigenie als Objekt der Tötung nicht mehr erkennt, so stimmen seine Worte in einem anderen Sinn: Agamemnon hat alle humanen Züge verloren und bemerkt nicht, dass er eine Hirschkuh anstatt seiner Tochter ersticht. Kritolaos, der »das Unbegreifliche« retrospektiv berichtet, beschreibt den »Halbgott Agamemnon«, wie er in grässlicher Entstellung die auf dem Altar zappelnde Hirschkuh nicht wie die andern Anwesenden als solche wahrnahm, statt dessen jene, die ihn darüber belehren wollten, gewaltsam wegstieß und »blind und rasend« auf die Hirschkuh einstieß, sich dann vom Altar entfernt, »nichts ahnend von dem Irrtum« (CA III, 943). Die Diskrepanz ist kaum erträglich: Der vom Volk als Gott wahrgenommene und mit eben diesem Selbstverständnis auftretende Agamemnon sticht blind und taub aufs Opfer ein. Wenn die Erfüllung göttlicher Gebote Agamemnon in die Nähe der Götter rückt, ja als Gott-Sein erfahren wird, so trägt diese ‘Göttlichkeit’ jedoch – wie Iphigenies Opferbereitschaft auch – von der infolge ihrer schuldhafoten Taten tierhaften Entstellung Klytämnestras, Orests und Elektras kaum unterscheidbare pathologische Züge. Agamemnons ‘Göttlichkeit’ bedeutet faktisch der chthonischen Sphäre verpflichtete, sich pathologisch auswirkende Blutrüistung, wie dies ebenso für Iphigenies grausigen Dienst in Tauris gilt. Am Ende der aulischen Tragödie steht ein verblendeter, kriegsbegeisterter Herrscher und der Krieg, zu dem er am Ende mit donnernder Stimme aufruft, wird von *allen* Seiten grosse Verluste fordern, wie aus der Rückkehr der zerlumpten Sieger in *Agamemnons Tod* zu ersehen ist. Die Krise, welche die Opferung Iphigenies aufheben sollte, hat nur neue Krisen zur Folge.

Die Sphäre des Übermächtigen mit rivalisierenden Göttern und anderen undurchsichtigen Schicksalmächten wirkt sich auf die menschlichen Protagonisten als Erfahrung ohnmächtigen und zwanghaften Fremdbestimmteins aus. Auf dem Hintergrund vielfach zerfliessender Identitäten im übermenschlichen Bereich³⁶¹ und der fundamentalen Antinomie chthonischer und olympischer Gewalten sind die in Schuld verstrickten Mitglieder der Atridenfamilie im Verlauf der Tetralogie vielfach in ihrer Identität bedroht; die Krise der Identität spitzt sich an der Schwelle zu neuer Schuld zu. So befindet sich Klytämnestra unmittelbar nach dem Mord an ihrem Gatten in einem besinnungslosen Zustand: »Es starb ein Mann! Durch wen? Ich weiss es nicht.« (CA III, 980). Ähnlich wie Hofmannsthals Klytämnestra ist sie nicht in der Lage, die Verantwortung für ihre Tat zu übernehmen. Der mit blinder Gewalt vollzogene Mord lässt sie sich selbst als tot wahrnehmen. Sie ist derart entstellt, dass ihre Identität Aigisth unsicher wird.³⁶² Sie hat das Geschehen in traumähnlichem Wahn und jähem Wechsel der Leidenschaften durchlebt, endet doch der Einakter mit Klytämnestras auffordernden Worten »Nun heisst's erwachen!« (CA III, 990), erwachen aus dem Wahn. Zur bedrohten

³⁶¹ Vgl. exemplarisch CA III, 1038, da Pyrkon die Doppelidentität Hekate-Artemis fragwürdig ist.

³⁶² Vgl. CA III, 980f.

Identität als konstitutivem Merkmal der Tetralogie wären zahlreiche weiteren Stellen anzufügen. So erfahren sich Orest und Elektra in ihrer Schuldverstrickung als lebendig tot. Tot ist ihr Menschsein, ihre Identität als Kinder bzw. Geschwister, statt dessen sind sie zu tierhaften Existzenzen geworden.³⁶³ Der Zustand des lebendig Totseins verbindet sie mit der Oberpriesterin Iphigenie, die sich als »einen Tod, der wandelt« (CA III, 1077) erfährt. Neben Iphigenies Todesverbundenheit scheint in der Personifikation des Abstraktums 'Tod' gleichsam als zusätzlicher Sinn das todbringende Amt der Taurispriesterin enthalten zu sein. Während für Orest und Elektra Heilung und damit eine Rückkehr ins Menschliche möglich sind, ist der Tod von Iphigenies Humanität irreversibel. In Distanz zu den Menschen und allem Menschlichen ist sie ihrer blutrünstigen Göttin nah, während Goethes Iphigenie gerade die Nähe zu den Menschen, zu Orest und Pylades, aber auch zu Thoas, den sie mit keiner List betrügen will, den Göttern nahe bringt. Selbstverständlich sind es andere Götter als diejenigen Hauptmanns, als menschliche Seelenkräfte erscheinend, worin die humanistische Tendenz bei Goethe liegt.³⁶⁴ Es sind die neuen Götter, welche dem Wagnis des 'neuen Menschen' entsprechen. Es sind christliche Götter, für deren entscheidendste Wesensbestimmung die Umdeutung des Orakelspruchs steht, wie Iphigenies Humanität an die christliche Nächstenliebe erinnert, die Anverwandlung des mythischen Stoffes bei Goethe untrennbar ist »von sedimentiertem Christentum«³⁶⁵. Am Schluss von Goethes Schauspiel steht Iphigenies – und nicht nur ihre – Vollendung der menschlichen Identität. Iphigenies 'Göttlichkeit'³⁶⁶ basiert auf einer absoluten, in einem Prozess der Reifung vervollkommenen Humanität. Der Kontrast könnte kaum grösser sein: Vergöttlichung unter Einbusse der Humanität gegen Vergöttlichung durch gesteigerte Humanität, Selbstpreisgabe gegen Selbstgewinn; zwei Befunde, welche auf einen gänzlich verschiedenen weltanschaulichen Hintergrund verweisen. Goethes Iphigenie, die sich auf ihr Herz als Humanitätsinstanz beruft³⁶⁷, steht Hauptmanns Taurispriesterin entgegen, die Tier- wie Menschenopfer »versteinten Herzens« (CA III, 1049) abwürgt.

Das Moment der ungesicherten Identität, der Erfahrung des Fremdbestimmteins, die Tatsache auch, dass die Protagonisten nur in Bewusstlosigkeit, Traum und Schlaf oder sich im Wahnsinn glaubend am klarsten die wirklichen Zusammenhänge sehen³⁶⁸, mag einen Schnittpunkt bilden von Mythos und Erkenntnissen moderner Psychologie, welche die Determination durch das Unbewusste und eine Skepsis dem Autonomie-Ideal des bürgerlichen Subjekts gegenüber kennzeichnet. Verändert hat sich, wie der determinierende Bereich vorgestellt und genannt wird. In der – auf dem Hintergrund von Streit und Willkür in der Sphäre der Übermächtigen – zerstütteten, aus den Fugen geratenen Welt der Tetralogie klingt die Wiedergabe der Wirklichkeit wie Wahn³⁶⁹; es ist nicht länger klar, was Wahrheit ist. Dem Mythos entsprechend bilden bei Hauptmann göttliche Gebote den Bezugspunkt der Wahrheit. Wo aber Streit und Willkür unter den Göttern, den Instanzen der Wahrheit, herrschen, wird das Mass der Wahrheit unscharf. An die Stelle einer absoluten Wahrheit treten relative Wahrheiten. Die Erfüllung des rachsüchtigen Götterspruchs verlangt dem überforderten Agamemnon die Aus-

³⁶³ Vgl. CA III, 996f., 1003f., 1013, 1021, 1036, 1063 (Orest) sowie 999ff., 1003, 1010f., 1018, 1021, 1033f., 1059 (Elektra).

³⁶⁴ So Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 252.

³⁶⁵ Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, 497.

³⁶⁶ Vgl. z.B. Orests Anrede »Du Heilige« V. 2119.

³⁶⁷ Vgl. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 454, 869, 1590, 2005, wichtig 1648, 2081, 2093.

³⁶⁸ Exemplarisch CA III, 1078f., Elektras Traum, mit Iphigenie gespielt zu haben, sowie die Erscheinung des Jünglings in Elektras Ohnmacht nach dem verhinderten Mord an der Oberpriesterin, der ihr Iphigenies Identität verrät bzw. bestätigt.

³⁶⁹ Vgl. z.B. CA III, 900f., 917, 957, 973ff., 987, 999, 1001, 1010, 1012f., 1021, 1040.

sage ab: »Tod ist Wahrheit – Leben nicht!« (CA III, 889). Eine Aussage, die merkwürdig doppeldeutig Agamemnons Selbstpreisgabe, der Tod alles Menschlichen in ihm, und zugleich Iphigenies Opfertod impliziert. Auch Iphigenie begründet in Aulis die nun ihr »eigner Wille« (CA III, 912) gewordene Selbstpreisgabe im Opfertod mit Berufung auf die allmächtige Wahrheit der Götter, für die sie Gefäss ist, weshalb sie auf Auferstehung ins Göttliche hoffen kann.³⁷⁰ Dies wird sich auf unheimliche Art bewahrheiten. Die Problematik der *Auslegung* göttlicher Gebote – ein zentraler Aspekt von Goethes Schauspiel – wird in der Tetralogie zwar von einzelnen Figuren thematisiert³⁷¹, das der Humanität widersprechende Moment aber nicht in einer Umdeutung des Orakelspruchs aufgelöst. Goethe muss dies tun, weil sein (absolutes) Mass der Wahrheit die reine Humanität ist. Er entwirft neue, durch einen Prozess der Reifung ihre Gabe der Autonomie vervollkommnende Protagonisten, die Humanität vollziehen und zur Wahrheit finden können, indem der Wille zur Wahrhaftigkeit³⁷² an die Stelle von List und Verstellung getreten ist, die als Quelle neuen Unheils erkannt wurden. Das Drama muss in die Umdeutung des Orakelspruchs münden, die eine für alle Seiten befriedigende Wahrheit spiegelt. Es wird auf den Bildraub verzichtet, der die in Thoas repräsentierten Rechte des Staates Tauris verletzt hätte; Orests und Iphigenies Wahrheit geht nicht auf Kosten von Thoas' Wahrheit. So ist Goethes dem Entwurf des *homo novus* verpflichtetes Schauspiel bis zuletzt konsequent. Die an Humanität gemessene und durch den selbstverantworteten Gebrauch des menschlichen Autonomiepotentials erlangte Lösung erweist sich in der Umdeutung des Orakelspruchs als göttlichem Willen gemäss: dem neuen Menschen entsprechen neue Götter. Wenn bei Euripides die Lösung der tragischen Situation durch eine *dea ex machina*, also ohne Zutun des Menschen, vollzogen wird, so ist dieses bei Goethe für die Konfliktlösung unabdingbar. In der aus den Fugen geratenen Welt der Tetralogie hingegen, wo Mykene und Tauris sich nicht länger in Zivilisation und Barbarei aufteilen, wo Humanität kein universelles Prinzip einer allgemeinen Sittlichkeit ist, sondern allenfalls das Verhalten einzelner – man denke an Klytämnestra in Aulis oder Figuren wie Peitho und Thestor – prägen, wo »der Wahnsinn herrscht« (CA III, 900)³⁷³, ist Goethes Mass der Wahrheit radikal zurückgenommen.³⁷⁴ Selbst in Hinblick auf die ‘Lösung’ bleibt das Treiben der Götter undurchsichtig.

3.2.5 Die Überwindung gegen die Wiederkehr des ‘Archaischen’

Nach den Überlegungen zur Hauptfigur Iphigenie stellt sich die Frage nach der Gewichtung von olympischer und chthonischer Götterwelt erneut: als Konsequenz ihrer Verkörperung des Hekatischen mit der Implikation von irreversibler Zugehörigkeit vollzieht Iphigenie im Augenblick des apollinischen Sieges den Freitod. Darin die Aussage eines endgültigen Sieges der lichten olympischen Sphäre, gar auf den kulturgeschichtlichen Prozess übertragen die vollendete Überwindung des Archaischen durch das Zivilisierte, zu sehen – da diejenigen,

³⁷⁰ »Ich wusste nicht bisher,/was Wahrheit ist! Allmächtig hat sie sich/in mich hinabgesenkt: o fleht zum Himmel,/dass nicht ihr heiliges Gefäss zerbricht/kläglich in Scherben! Solche Wahrheit fühlen/heisst sterben oder aber auferstehn/aus Menschenenge jauchzend in die Gottheit!« (CA III, 912).

³⁷¹ Vgl. exemplarisch CA III, 908f. Bezeichnenderweise äussern die ‘Gegenfiguren’ Klytämnestra und Thestor Zweifel an der Richtigkeit des Orakelspruchs bzw. an Kalchas’ Auslegung, die unter Verdacht persönlicher Motive steht.

³⁷² Vgl. repräsentativ für alle Protagonisten Orests viel zitierten programmatischen Ausspruch, »zwischen uns sei Wahrheit!« (V. 1080f.), bevor er sich der Priesterin zu erkennen gibt. Zudem ist dieser Dialog der komplizierten Wiedererkennungsszene bei Euripides unähnlich.

³⁷³ So hat die Amme Peitho ihren eigenen Sohn nicht gesäugt, weil sie ihm das Leben unter den gegenwärtigen Umständen einer zerstörten Welt nicht zumuten wollte. Vgl. CA III, 865.

³⁷⁴ Diese Formulierung in Anklang an Frick, der die Tetralogie als »ein Manifest der ‘Zurücknahme’« (*Die mythische Methode*, 170) liest.

welche der chthonischen Sphäre angehören, sich selbst vernichten –, ist eine zu optimistische Lesart. Das Versöhnungsfest der göttlichen wie der in tragische Schuld geratenen menschlichen Geschwister im Finale von Hauptmanns Tetralogie erinnert sicherlich an die in Goethes Entwurf skizzierte ‘röhrende’ Lösung, welche den geschichtlichen Fortschritt aus der Barbarei in die zivilisatorische Humanität impliziert. Dass aber gerade die Hauptfigur Iphigenie sich dem Festspiel der Versöhnung verweigert und durch den Freitod das Verharren in ihrer blutigen Identität bekräftigt, ist ein zu scharfer Kontrapunkt, eine zu deutlich hörbare Dissonanz, als dass sie leichthin aufzulösen wäre. Mit ähnlicher Absolutheit wie Goethes Iphigenie für die Humanität einsteht, verweigert Hauptmanns Taurispriesterin Humanität und Versöhnung. Wenn ihr Freitod die Konzeption des ‘erhabenen Freitods’ des deutschen Idealismus in seiner Unbedingtheit zwar zitieren mag, so stirbt Hauptmanns Iphigenie doch gerade nicht im Namen von Sittlichkeit, Freiheit und Autonomie.³⁷⁵

Iphigenies im Selbstopfer manifestierte Absage überschattet das delphisch-apollinische Finale, ist »der Zweifel an der geschichtsphilosophischen Figur des Fortschritts«³⁷⁶ und die Skepsis an einer teleologischen Geschichtsauffassung³⁷⁷. Es mag auf den ersten Blick paradox wirken: Dem im Tod endgültigen Abschied der hekatischen Repräsentantin vom Delphi der Versöhnung entspricht keineswegs die Aussage einer endgültigen Überwindung des ‘Archaischen’. Dass ausgerechnet Iphigenie, Goethes Leitfigur der Humanität, für den Rückfall in die Barbarei steht, lässt jene gerade nicht als überwundenes, vorzivilisatorisches Stadium, sondern als stets präsente Kehrseite der Humanität erscheinen, die immer wieder hervorzubrechen droht.³⁷⁸ Frick sieht den Riss daher nicht zwischen dem apollinischen Schlussdrama und seinen düsteren Gegenentwürfen verlaufend, vielmehr »quer durch das delphische Drama hindurch«³⁷⁹. Unter dem Eindruck des Siegeszuges des nationalsozialistischen Terrors wird die pessimistische Aussage wohl potenziert, der prinzipielle Zweifel »an der Haltbarkeit der klassischen Humanitätsutopie«³⁸⁰ um ein Vielfaches konkreter und schwerwiegender. Die mythisch-zyklische Geschichtsauffassung erhält der linearen, teleologischen Geschichtsauffassung gegenüber den Vorzug, da sie, eine diachrone Sichtweise bestätigt dies, realistischer erscheint. Der Rückfall ins Barbarische ist immer als latente Gefahr vorhanden, die nie endgültig gebannt werden kann. Neben einem in bezeichnender Weise anderen Menschen- und Götterbild als es Goethes Schauspiel zu Grunde liegt, spiegelt Hauptmanns Drama auch ein anderes Geschichtsbild.

Neben der Frage, wie genau der Riss verläuft, ist die *Gewichtung* der chthonischen gegenüber der olympischen Sphäre zu berücksichtigen: die Darstellung des aus den Fugen geratenen Griechenlands³⁸¹, das Iphigenies blutigem Hekatedienst bei den ‘Barbaren’ auf Tauris nicht länger glaubwürdig zu kontrastieren vermag, nimmt den weit grösseren Raum ein als das del-

³⁷⁵ Vgl. dazu a.a.O. 200f.

³⁷⁶ A.a.O. 211.

³⁷⁷ Dies entspricht vielen neueren theoretischen Ansätzen, die den Fortschrittsglauben, für welchen im 19. Jahrhundert die Lokomotive starkes Symbol war, verabschiedet haben. Es muss neu gefragt werden, wie Geschichte, zum Beispiel Literaturgeschichte, auf diesem anderen theoretischen Hintergrund betrieben werden kann bzw. soll.

³⁷⁸ So schon Hamburger, *Das Opfer der delphischen Iphigenie*, 226 und in jüngster Zeit Frick, *Die mythische Methode*, 212.

³⁷⁹ Frick, *Die mythische Methode*, 212.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Das Menschenopfer, an dem die Tetralogie überreich ist, ist Signal für den präsenten Rückfall in die Barbarei. Als solcher wird es auch auf Figurenebene, prominent z.B. von Menelaos, begriffen. Vgl. z.B. CA III, 846, 848, 850, 854, 870, 875, 880, 885, 900f, 920, 942. Unmissverständliches und voraus weisendes Zeichen der chthonischen Bedrohung ist das Schiff der grausigen Hekate vor der Küste von Aulis, vgl. a.a.O. 849.

phische Finale der Versöhnung, so dass die Vergegenwärtigung blutiger Gräuel stärkere Wirkkraft hat als die versöhnliche Lösung, welche zudem lediglich »als *eine* Variante – als die konventionelle Variante überdies –«³⁸² aufgerufen und zugleich skeptisch beleuchtet wird. Die blutige Kehrseite der Humanität ist in der Tetralogie unmittelbar präsent, während sie bei Goethe nur mittelbar gegenwärtig ist, als Erinnerung. Goethes Schauspiel vollzieht im Ganzen die Überwindung des blutigen Aspekts der Atridensage in einem grossartigen Akt. Wenn auch die drei thematisch früheren Tragödien der Tetralogie die ‘dionysische Revision’ des klassizistischen Antikenbildes unbestritten deutlicher als das Schlussdrama *Iphigenie in Delphi* vornehmen, so tritt dieses doch durch kennzeichnende Abweichungen an Schlüsselstellen der Handlung in ein speziell eindringliches Dialogverhältnis mit Goethes *Iphigenie auf Tauris*.³⁸³ Viele Einzelheiten fügen sich zu einem Gegenbild zusammen, Details, die gleichsam »mit Goethe gegen Goethe«³⁸⁴ programmatisch gesetzt sind.

3.3 Der ‘proletarius ex machina’ – Jochen Bergs *Im Taurerland*

3.3.1 Einbettung: Mythos auf dem Theater der DDR seit den 70er Jahren³⁸⁵

Das Theater in der DDR übernahm Funktionen, die ‘im Westen’ anderen Medien zukamen. Da die Öffentlichkeit massiv kontrolliert und restriktiv war, fanden auf dem Theater zum Teil Diskussionen statt, die beispielsweise in Zeitungen nicht ausgetragen werden konnten. Zugleich war das Theater in der DDR gerade in Anbetracht seines Potentials zur Aktualisierung selbst starken Kontrollen und Sanktionen ausgesetzt. Obwohl das Jahr 1971 – wie es zumindest in den nachfolgenden Jahren schien – einschneidende Veränderungen in der DDR-Politik einleitete³⁸⁶, welche zum Teil auch auf das literarische Leben ausstrahlten, bekam die kritische DDR-Literatur doch nur in begrenztem Rahmen und unter ständigem Vorbehalt mehr Öffentlichkeit.³⁸⁷ Jochen Bergs »Spiel« *Im Taurerland*³⁸⁸ war unter der Regie von Alexander Lang auf Oktober 1978 zur Uraufführung am Deutschen Theater Berlin angekündigt, wo Berg seit 1974 einen Entwicklungsvertrag hatte. Es kam dann nicht zur Aufführung, wie auch weitere von Bergs Antikenstücken in der DDR nicht gespielt wurden.³⁸⁹ Die Zuwendung zu mythologischen Stoffen verbindet ihn mit zahlreichen anderen

³⁸² Frick, *Die mythische Methode*, 211.

³⁸³ Darin übereinstimmend mit Frick, a.a.O. 201.

³⁸⁴ A.a.O. 209.

³⁸⁵ Dieses Unterkapitel, welches in aller Kürze einen auch bezüglich Volker Braun zu berücksichtigenden Hintergrund skizziert, stützt sich im Wesentlichen auf die entsprechenden Kapitel in Emmerichs umfassendem Buch *Kleine Literaturgeschichte der DDR* sowie ders.: Antike Mythen auf dem Theater der DDR. In: U. Profitlich (Hg.): Dramatik der DDR. Frankfurt/M. 1987, 223-265 sowie U. Profitlich: Das Drama der DDR in den siebziger Jahren. In: P. U. Hohendahl/P. Herminghouse (Hg.): Literatur der DDR in den siebziger Jahren. Frankfurt/M. 1983, 114-152.

³⁸⁶ Hingewiesen sei auf die Ablösung Walter Ulbrichts durch Erich Honecker, den VIII. Parteitag der SED im Juni bzw. das 4. Plenum des ZK der SED im Dezember 1971. Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte*, 240-263.

³⁸⁷ In einer Rede vor dem 4. ZK-Plenum hatte Honecker von der Enttabuisierung auf dem Gebiet von Kunst und Literatur gesprochen, ausgehend von der festen Position des Sozialismus. Die Enttabuisierung betroffte sowohl Fragen der inhaltlichen Gestaltung wie des Stils. Diese Aussage wurde in der Folge vielfach interpretiert, schien sie doch zu bedeuten, dass zumindest überzeugte Sozialisten frei waren in der Wahl der Themen wie auch der künstlerischen Mittel, die sie nur vor sich selbst nicht aber vor einer anderen, beispielsweise parteiamtlichen Instanz, zu verantworten haben. Problematisch ist natürlich aber die ‘feste Position des Sozialismus’. Ausführlich Emmerich, *Literaturgeschichte*, 247ff.

³⁸⁸ Unter diesem Titel und dieser ‘Gattungsbezeichnung’ wurde der Text in der Verbandszeitschrift *Theater der Zeit* (künftig: TdZ), 33/5 (1978), 58-64 abgedruckt.

³⁸⁹ Erst Hansgünther Heyme hat das Stück 1982 am Staatstheater Stuttgart unter dem Titel *Iphigenie* uraufgeführt. Dazu Heinz Klunkers Kritik in *Theater heute* 3 (1982), 34-35.

Autoren wie Heiner Müller und Peter Hacks, Volker Braun und Christoph Hein, Thomas Brasch und Stefan Schütz.

Wie Profitlich betont hat, reagierten die DDR-Theater, so unterschiedlich sie auch gewesen sind, in ihrer Repertoiregestaltung relativ unmittelbar auf die kulturpolitischen Ereignisse der Jahre 1971 und 1972. Untersucht man statt der Theaterspielpläne die Dramenproduktion ohne Rücksicht darauf, ob und wann sie in der DDR aufgeführt wurden, zeigen sich wohl Umbrüche und Einschnitte, aber kaum eine so deutlich an diesem Zeitpunkt festzumachende Zäsur.³⁹⁰ Wie die für meinen Zusammenhang bedeutsame Aufführungsgeschichte von Goethes *Iphigenie* auf diese Zäsur zu beziehen wäre, müsste im Einzelnen untersucht werden, besonders aufzuarbeiten gälte es die Aufführungsgeschichte von Goethes Schauspiel in der späten DDR. Emmerich weist darauf hin, dass es auf den Bühnen der SBZ und der frühen DDR ein beliebtes Aufführungsstück war, dessen 'verteufelt humane' Botschaft der Versöhnung zweifellos gut in die ideologische Landschaft passte und der prinzipiellen »Abwehr alles Barbarischen, Gewalttätigen in der antik-mythologischen Überlieferung«³⁹¹ entsprach, wie sie – freilich mit Ausnahmen – der DDR-Literatur bis in die 60er Jahre hinein eigentümlich war.³⁹² In den späten 60er und 70er Jahren löste es hingegen keine Irritationen mehr aus, wenn die attischen Tragödien in der Originalfassung gespielt wurden und die Mythen dabei nicht primär unter dem Aspekt des 'Spiels', vielmehr unter demjenigen des 'Terrors' begriffen und vorgeführt wurden.³⁹³ Abgesehen vom Reflex der kulturpolitischen Ereignisse, die dann Anfang der 70er Jahre in der Praxis zu einem grösseren Spielraum führten, muss auch auf eine Wende hingewiesen werden, die sich bereits in den 60er Jahren abzeichnete und für welche die Dramatik Heiner Müllers und Peter Hacks' sowie Benno Bessons *Ödipus*-Inszenierung ein klares Signal setzten.³⁹⁴ Voraussetzung dieses Umschwungs, der einer des historischen und gesellschaftlichen Bewusstseins war, ist eine Reflexion über den historischen und epistemologischen Charakter mythischer Überlieferung. Obwohl es in der DDR keine breite Rezeption und Diskussion der geschichtsphilosophischen Texte geben durfte, wie sie Horkheimer/Adorno, Lévi-Strauss und später Blumenberg vorgelegt hatten, bildete sich unter kritisch Denkenden ein Konsens, der eben solchen Erkenntnissen entsprach. Entgegen Marx wurde in Mythos und Rationalität kein Gegensatz mehr gesehen, ferner die dem Mythos eigene »doppelte, zugleich historische und ahistorische Struktur«³⁹⁵ erkannt. Der Rekurs auf Erbe und Mythos steht im Zeichen einer radikaler werdenden Zivilisationskritik. In den 80er Jahren dann zeigt die 'Arbeit am Mythos' auf dem Theater der DDR nach Emmerich eine eindeutige Tendenz zum »vernünftigen Mythos«³⁹⁶, man zielt »auf den *Logos* in der mythischen Abbildung frühzeitig angelegter Konfliktstrukturen unserer Zivilisationsgeschichte«.³⁹⁷ Bei der Beschäftigung mit DDR-Literatur stellt sich ferner immer die Frage nach ihrer gesellschaftlich-politische Implikation, da viele Autoren sich nicht mit dem Standpunkt begnügten, 'blosse Kunst' zu schaffen. In dieser Hinsicht haben viele Intellektuelle den Offizialdiskurs verinnerlicht, sich dann aber zum Teil gleichsam *mit* dem Offizialdiskurs *gegen* denselben gewendet, indem die For-

³⁹⁰ Vgl. Profitlich, *Drama der DDR*, 114.

³⁹¹ Emmerich, *Mythen*, 230.

³⁹² Dies gilt noch bis zu Wolfgang Langhoffs grosser *Iphigenie*-Inszenierung am Deutschen Theater 1964 und wohl über sie hinaus. Vgl. ebd.

³⁹³ Vgl. a.a.O. 247f. Die dominante zivilisationskritische Lesart findet dabei bemerkenswerte Parallelen zur BRD.

³⁹⁴ Vgl. a.a.O. 233.

³⁹⁵ Claude Lévi-Strauss, zitiert ebd.

³⁹⁶ In Anklang an Walter Benjamin, *Der vernünftige Mythos*.

³⁹⁷ Emmerich, *Mythen*, 256. Der Mythos wird »durchaus historisch gesehen, aber nicht im historischen Kontext belassen« (ebd.).

derung der politisch-gesellschaftlichen Implikation als (subtile) Kritik an den Inhalten des Offizialdiskurses eingelöst wurde.

Die Auseinandersetzung mit Bergs *Im Taurerland*³⁹⁸ soll ausgehend von textimmanennten Beobachtungen zeigen, inwiefern solche allgemein formulierten Tendenzen auch für dieses Drama gelten. Auffällige Parallelen legen wiederum den vergleichenden Bezug zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* nahe, sowohl unter dem Aspekt der Handlung wie auch der Sprache: zwei taurische Iphigenien mit versöhnlichem Ende, zwei Dramen ohne Bösewichte, ohne Intrigen und – anders als Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* – ohne physische Gewalt, die der Atridenstoff doch zur Auseinandersetzung geradezu drängend enthält. Die systematischen Gesichtspunkte, die Frage nach Götter- und Menschenbild, nach Antikenkonzeption und Geschichtsverständnis, sollen beibehalten werden, wie an der Handlung wiederum primär die ‘Lösung’ interessiert.

3.3.2 Die verlorene Einheit von Denken und Handeln

Iphigenie ist die Fremde auf Tauris. Nicht aus Heimweh nach Griechenland, wie Thoas zunächst annimmt, Iphigenie bedrückt vielmehr das Gefühl, auf Tauris viele Jahre der Tatenlosigkeit zugebracht zu haben.³⁹⁹ Davor schützt aber das Heimatland nicht, ohne Aufgabe ist einer auch »im eigen lande heimatlos« (68), fremd in jedem Land, das einen nicht zu brauchen meint. Das von Thoas gegen Iphigenies Tatenlosigkeit vorgebrachte Argument, sie habe sich all die Jahre mit Erfolg für die Rettung manches Fremden vor dem Opferbrauch eingesetzt, lässt sie kaum mehr gelten. Das Fremdsein erinnert an Goethes Iphigenie, die ebenso unter dem »unnütz Leben«⁴⁰⁰ leidet. Berg verzichtet aber auf das bei Goethe starke Heimwehmotiv, mag doch Iphigenies – trotz der blutigen Ereignisse – ungeschwächte innere Bindung an die Familie und Griechenland schwierig plausibel zu begründen sein. Iphigenie nennt den Verlust Griechenlands denn auch Gewinn⁴⁰¹, da dort keiner davor sicher sei, zum Opfer zu werden. In ihrer Schilderung rückt an die Stelle des Bildes vom zivilisatorisch hochentwickelten Griechenland ein barbarisches, aus den Fugen geratenes Griechenland, dem nachzutrauern es keinen Grund gibt. In ihrer Rede ist eine Revision des Antikenbildes vollzogen. Niemand lebt gern »in einem land, in dem/die willkür herrscht« (68). Iphigenie bekennt vor Thoas die Arroganz der Griechen, die Tauer Barbaren zu nennen und doch in manchen Sitten barbarischer als sie zu sein: Sie hatte Thoas vielen Fremden gegenüber mild stimmen können, Agamemnon hingegen war bereit gewesen, seine eigene Tochter zu töten.⁴⁰² Ihre heilige Opferung entlarvt sie als barbarisches Ritual, sieht noch den Vater über ihr »mit dem gezücktem schwert« und »keiner kam, der einhalt bot« (68). Auch stilisiert sie keinen heldenhaften, das Vaterland aus der Krise führenden Opfertod, sondern spricht aus, was ihrem (vermeintlichen) Opfertod wirklich folgte: Er öffnete die Tore für mehr Mord und Tod in der Schlacht gegen Troja.⁴⁰³ Das Opfer wird als Rechtfertigung für den Krieg und eine Form vorweggenommener Sühne der Kriegsschuld durchschaut. In diesem Punkt ist sie als Opfer bereits emanzipiert. Ihre drastisch bildhafte Erzählung der Opferhandlung macht die Gewalt deutlich; man ist sich einen Vater vorzustellen gezwungen, der seiner Tochter ganz nahe kommen muss, um mit dem

³⁹⁸ In: Jochen Berg: Tetralogie. eine dramatische dichtung: Niobe, Klytaimestra, Im Taurerland, Niobe am Sipylos. Düsseldorf 1985, 65-108. Künftig ist Zitaten die Seitenzahl in Klammern beigefügt.

³⁹⁹ »nur luft zum atmen reicht nicht aus zum leben./viele jahre ohne tat bringen/frühen tod. das schicksal ist jetzt meins.« (68).

⁴⁰⁰ Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 115.

⁴⁰¹ Vgl. Berg, *Im Taurerland*, 67, wiederholt 68.

⁴⁰² »dich stimmt ich mild, als es um fremde ging./dem vater war mit nachsicht nicht zu kommen,/als mein hals unter der klinge lag,/ich sollt krepieren, um ihnen krieg zu schaffen.« (73).

⁴⁰³ »mein tod erzeuger vieler tode.« (68).

Schwert auf sie einzustechen. Und unschuldig musste das Opfer sein, wie es die Götter fordern. Diese Vorstellung gehört zum alten Götterbild.

Analog zu Goethes Schauspiel stehen Iphigenies Ablehnung von Thoas' Heiratsantrag sowie dessen Reaktion darauf, der Entschluss, den alten Opferbrauch wieder einzuführen⁴⁰⁴. Bezeichnender als dies sind aber die Differenzen. Goethes Kunstfigur, die keusche, völlig geschlechtsneutral dargestellte Iphigenie, die ständig reflektierend und selbstkommentierend eine affektive Identifikation der Rezipienten nahezu ausschliesst, ist einer sinnlichen Iphigenie gewichen, die ihre Lust auslebt und sich Thoas jederzeit, wenn auch aus blosser Langeweile, körperlich hingibt. Die echte innere Bedrängnis von Goethes Iphigenie kontrastiert dem schallendem Gelächter von Bergs Protagonistin über Thoas' Heiratsantrag.⁴⁰⁵ Auf Iphigenies im Moment der Bedrängnis zentrale Enthüllung ihrer Herkunft aus dem verruchten Geschlecht des Tantalus verzichtet Berg. Auch ein plötzliches Berufen auf die Keuschheitspflicht wäre unglaublich für eine 'Priesterin', die sich jede Nacht Thoas hingegeben hat. Iphigenie nennt sich im ersten Moment verwirrt und weiss nichts zu sagen, was sie auf die langen Jahre der Tatenlosigkeit zurückführt, die sie entscheidungsunfähig gemacht haben.⁴⁰⁶ Dann aber begründet sie trotzdem. Warum heiraten, es reicht doch, wenn sie sich jede Nacht geniesen. Realistisch nüchtern stellt sie fest, dass Einsamkeit über Jahre hinweg und nicht Liebe sie zusammengefügt habe.⁴⁰⁷ Beide waren vor dem Alleinsein zueinander geflüchtet und hatten im körperlichen Beisammensein Trost gesucht. Dies vermochte keine echte Nähe herbeizuführen⁴⁰⁸, Iphigenie bleibt die Fremde und Thoas der Herrscher, der nicht sonderlich beliebt ist und andere nutzniessen lässt, was er erwartet.⁴⁰⁹ Sie unterstellt ihm, sich von der Verbindung mit einer Griechin Stärkung zu erhoffen, hält aber selbst nur seine Heirat mit einer Frau aus dem Taurervolk für stärkend.⁴¹⁰ Die Argumente sind auf ihre Plausibilität hin zu prüfen. Mangelnde Liebe stellt wohl keinen zwingenden Grund gegen die Heirat dar, Iphigenie müsste Thoas ja nicht lieben, nur heiraten, und hätte so immerhin die Möglichkeit zur Miterrschaft.⁴¹¹ Ihr Gefühl des Fremdseins muss hingegen als Argument ernstgenommen werden. Es gründet aber nicht wie bei Goethe auf Sehnsucht nach Griechenland; Iphigenie hegt zum Zeitpunkt des Antrags weder Wunsch noch Hoffnung, nach Griechenland zurückzukehren. Ihr Fremdsein ist radikaler, sie weiss, »dass Griechenland nicht mehr das Land ihrer Innerlichkeit ist und Taurerland es für sie noch nicht sein kann«⁴¹². Ferner ist auch ihre aus der

⁴⁰⁴ Diese Passage leitet Berg mit einem Goethe-Zitat (*Iphigenie auf Tauris*, V. 503) ein: »ich bin ein mensch, und besser ists, wir enden.« (74).

⁴⁰⁵ Vgl. Berg, *Im Taurerland*, 70. Dieselbe Reaktion findet sich, als Pylades Orest zu erkennen gibt. Iphigenie kann dieses in Wahn gebannte Wesen, das nichts als Fleisch ist, zunächst nicht als ihren Bruder anerkennen und ernst nehmen. Pylades zeigt sich erschreckt, wie eiskalt und gefühlstot Iphigenie reagiert, vgl. a.a.O. 90.

⁴⁰⁶ »ich bin verwirrt und weiss dir nichts zu sagen./langer jahre tatenlosigkeit/haben abgestumpft den sinn, der zur/entscheidung führt, bin darin ungeübt.« (71).

⁴⁰⁷ Iphigenie setzt Thoas romantisch-stilisierender Beschreibung: »haben uns die jahre nicht geeint?/verloren sind wir ineinander oft/gekrochen, das eis von unsren seelen/fortgeküsst, in nächten, die erbärmlich/sind, wenn man allein drin wacht. Fremd?« (71) entgegen: »die einsamkeit hat uns zusammengefügt« (71). Zum Argument der mangelnden Liebe: »die ursach des von dir erwünschten bundes/sollte liebe sein, das ist sie nicht« (71).

⁴⁰⁸ »zuviel anerkennung für nur fremdes.« (71).

⁴⁰⁹ »fremd, und bleib die fremde, du der könig,/und du bist nicht beliebt beim volk,/niemand rühmt dich, dein land ist schwach, was du/erwarbst, geniessen andre mehr als du.« (72f.) Zu beachten ist die sehr enge sprachliche Anlehnung an Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 226-228, mit dem zu bedenkenden Unterschied, dass Berg die dortige Selbstaussage des Herrschers nun Iphigenie in den Mund legt. Dort gibt ein Herrscher seine Schwächen zu, hier weist eine Untergebene auf Schwachpunkte des Herrschers hin!

⁴¹⁰ Vgl. Berg, *Im Taurerland*, 72f.

⁴¹¹ Damit lockt Thoas sie: »bist du erst königin, hast du macht/zu ändern, was als mangel dir erscheint.« (72).

⁴¹² So die Aussage des Autors in einem Interview, *TdZ* 33/5 (1978), 59.

Tatenlosigkeit folgende Entscheidungsunfähigkeit kein blosser Vorwand, sondern entspricht ihrem tatsächlichen Zustand, ihrem an Apathie grenzenden Dahinvegetieren. Zu lange schon gibt sie sich ohne eine ihr entsprechende Aufgabe dem Genuss hin, liegt herum und fault und träumt an diesem Ort, wo man »zurück zum urzustand der natur hinwächst« (69). Gute Träume sollen ihr über die langen Tage hinweghelfen, wobei sie sich nur in dieser Traumwelt als »wirklich wahr« (71) erfährt. So sucht sie immer den Schlaf, der ihr »vergessenheit« (77) bringt, den Tagtraum, der die Grenzen ihrer vertrauten Weltordnung aufhebt zugunsten einer neuen Ordnung, die dem Urzustand entspricht.⁴¹³ Im Traum gelten andere Gesetze, er kann sich »ein nest im bauche des vogels« (76) bauen und »durch die fröhlichen herden der wolken im meer« (76) tauchen. Nach all den Jahren zeigt die Erde den Abdruck ihres Körpers. Sie nennt sich ein »gewächs von dieser sonne, reif« (72), in ihrer Mulde liegend ist sie der Erde nah und spürt ihren Körper als »gekühltes fleisch« (74), von der Erde gewärmt. Tauris ist ihr ein Ort der Naturverbundenheit geworden, des Sicheinfügens in den Kosmos.⁴¹⁴ Iphigenies Zustand der Harmonie mit dem Kosmos ist dabei nur scheinbar vollkommen, als seine Kehrseite wird eine durchaus unheimliche Passivität und Bewegungslosigkeit deutlich, eine Art von Erstarrung, welche der Dynamik menschlichen Tuns entgegensteht. Ihr Bewusstsein ist in den langen Jahren zwar abgestumpft, immerhin aber weiss Iphigenie noch »vom glück der tat« (69) und »dass wohlempfinden nur der tätige erzeugt« (69). Und wenn sie auch nicht zu einer Tätigkeit fähig ist, so zeigt ihr der blosse *Wunsch* danach, dass sie noch Mensch ist.⁴¹⁵ Darin wird das Streben nach einer Tätigkeit als eine Kategorie des Menschseins erkennbar. Obwohl Thoas in geschicktem Bezug darauf⁴¹⁶ Iphigenie mit den Kompetenzen einer Herrscherin lockt, lehnt sie das Angebot ab. Es ist zu spät. Zu lange schon lebt sie auf Tauris nach dem Lustprinzip und gibt sich mit dem Wohlempfinden zufrieden, das der Genuss erzeugt. Anderes – und dies meint wohl das Wohlempfinden, das die Tat erzeugt – wünscht sie zwar noch, aber der Wunsch allein genügt nicht, wenn der Antrieb fehlt.⁴¹⁷ Dies ist der springende Punkt ihrer Entscheidungs- und Handlungsunfähigkeit: ein mangelndes Motiv. Es stellt sich die grundsätzliche Frage, was den Menschen tätig zu sein fähig macht. Braucht es dazu immer eine Ursache, einen Zweck, eine Absicht? Denkbar wäre immerhin, dass eine Tätigkeit ohne Antrieb und Zielrichtung begänne und in ihrem *Vollzug* erst sich ein Sinn oder Nutzen ergäbe. Oder anders und ebenso grundsätzlich gefragt: In welchen Situationen verliert der Mensch die Einheit von Geist und Tat, Denken und Handeln? Berg führt mit Iphigenie, der es auf Tauris nicht möglich ist, tätig zu werden, eine solche Situation vor Augen. Iphigenie weiss zwar noch, »dass Tat und Geist eine Einheit bilden, und wenn eines von beiden nicht wirken kann, eine Kastration erfolgt, eine Erkrankung, doch vermag sie jenen Einklang nicht mehr herzustellen«⁴¹⁸. Die Lähmung der Tatkraft ist die Folge ihrer Geschichte, entscheidender noch als die langen Jahre auf Tauris hat die damit verknüpfte Vorgeschichte zur Scheu vor der Tat geführt: die Erfahrung ihrer Opferung, das Erkennen der barbarischen Zustände in Griechenland, des fatalen Kreislaufs der Gewalt. Sie weiss darum, wie »leichtbeweglich« (74)⁴¹⁹ die

⁴¹³ »fort und fort, es schwinden die grenzen der ordnung/und ordnet sich neu zum urzustand, dem früher geschehen.« (76).

⁴¹⁴ »hier ist der ort,/wo man die sterne zählt, ins all sich sinnt,/die lieder mit dem wind verbreitet« (69).

⁴¹⁵ »dieser wunsch genügt, um mir/zu zeigen, dass ich nicht ganz entartet bin.« (69). Es bleibt fragwürdig, warum Berg das belastete Wort 'entartet' verwendet.

⁴¹⁶ »ich wollt dir den wunsch der nacht erfüllen,/dass wohlempfinden nur die tat erzeugt« (72).

⁴¹⁷ »es reicht das wohlempfinden beim genuss./andres ist als wunsch zwar noch vorhanden,/doch der wunsch allein ist schlechter zeuger,/wenn der antrieb fehlt.« (72).

⁴¹⁸ Nach Bergs eigener Aussage, *TdZ* 33/5 (1978), 99.

⁴¹⁹ Der Ausdruck soll wohl bewusst an Goethe anklingen, wobei Berg ihn aber in einen anderen Sinnzusammenhang setzt. Bei Goethe argumentiert Thoas, den heiligen Opferbrauch nicht »mit leicht beweglicher Vernunft« (*Iphigenie auf Tauris*, V. 529) im Sinne der Menschen umzudeuten.

Vernunft ist und wie rasch sich vor allem ihr *Gebrauch* ins Gegenteil verkehren kann. Ihr Schicksal im Schuldzusammenhang der Atridenfamilie liess sie handlungsunfähig werden, sie, das passive Opfer in Aulis, das auf Tauris selbst opfern sollte und dann »zum opfer langer/jahre tatenlosigkeit« (92) wurde, indem sie dort vergass, wie man Entscheidungen fällt. Und in Griechenland herrscht die Willkür. Kein Ort lässt sie wohl sein. Deswegen wünscht sie manchmal, sich zurückträumen zu können in die »unbeschwerthe kindheit, als griechenland/noch war, was es schon lange nicht mehr ist« (92). Auf diesem Hintergrund wird besonders zu beachten sein, wie Iphigenie sich zum Zeitpunkt der sich zuspitzenden Krise verhält, als ihr die Opferung des Bruders und des Freundes abverlangt wird.

3.3.3 Orest oder Schuld und Sühne?

Orests Wahnsinn bringt ähnliche Symptome wie Iphigenies Zustand der Lähmung hervor. Als der sich in Argos glaubende Orest zu Iphigenies Traumstätte, der Erdmulde, kommt, sieht er den Abdruck *seines* Körpers in der Vertiefung, die in Wirklichkeit den Körper seiner Schwester abzeichnet. Er passt genau hinein; der identische Abdruck, den die Form ihrer Körper in der Erde erzeugt, signalisiert ihre nahe Blutsverwandtschaft, wenn sie sich auch sonst entfremdet haben. Iphigenie ist es zunächst unmöglich, »dieses stück naturgewordnes wesen« (90) als ihren Bruder anzuerkennen, der ihr nichts denn ein »fleischgewächs« (90) ist. Sie nennt ihn »rest von unserm rest« (90), dessen Zustand spiegelt, was aus Griechenland geworden ist. Der Wahn hat ihn derart entstellt, dass er nicht imstande ist, auf ihr Rufen seines Namens und ihre Berührung unmittelbar zu reagieren, »es winteret im gewächs« (90). Ein Erkennen ist unmöglich, da Orest in einer völlig anderen Bezugswelt lebt.⁴²⁰ Und es ist, als ob es die gemeinsame Geschichte der beiden Geschwister nie gegeben hätte.⁴²¹ Die Tragik seines Zustandes liegt darin, dass er sich zwar in lichteren Augenblicken an vergangene Ereignisse erinnert, seine Tat in gedanklicher Klarheit vor sich sieht, sein wirres Sprechen aber anderen Menschen unzugänglich ist. So bleibt er isoliert, gefangen in seinem wahnsinnigen Ich.⁴²² Der Taurer Barbas beschreibt Orest als einen Verrückten, der sich vom Wahnsinn getrieben, wild und zitternd, auf einige Rinder gestürzt hat, »das kinn vom schaume triefend« (78), die psychopathologische Entstellung lässt ihn selber einem Tier gleichen. Auch bei Euripides berichtet ein Hirt Iphigenie vom Ankommen des Wahnsinnigen auf Tauris.⁴²³ Die Entstellung reicht dort im weiteren Verlauf aber nicht bis zur völligen Handlungsunfähigkeit.

Als Orest auf Tauris ankommt, hat er den Orakelspruch vergessen, der die Aufgabe seiner Entsühnung enthält.⁴²⁴ In diesem Punkt weicht Berg von der Überlieferung ab. Im Mythos vergisst der von den Erinnen getriebene Orest keinesfalls die Absicht, die ihn nach Tauris geführt hat. Er verliert die Handlungsfähigkeit nicht gänzlich und glaubt die Hilfe der Götter demjenigen weit sicherer, der Mut zur Tat hat.⁴²⁵ Bergs Erinnen entstellen Orest in seinem ganzen Menschsein. In der Begegnung mit Iphigenie vermag er zunächst nicht einmal selbst zu sprechen, sondern muss dies seinem Freund Pylades überlassen, auf den er vollständig an-

⁴²⁰ Nach Pylades: »so lebt er jetzt mit anderen gestalten./für uns hat er nur schweigen, stummes wort.« (82).

⁴²¹ »so sich sehen, ohne zu erkennen,/sich nicht finden in erinnerung,/ist, als sei man nie zusammengewesen.« (90).

⁴²² In Pylades' Beschreibung: »auch der wahn hat lichte augenblicke./sieht er uns? erkennt er mich, den freund? (=rhetorische Frage)/nichts. er bleibt, trotz grösster klarheit des/gedankens, eingeschlossen in sein ich./die aussenwelt nimmt er schon nicht mehr wahr./dem blinden gleich, ist er nur hell in sich.« (95). Man könnte sich an den Topos des blinden Sehers erinnert fühlen. Pylades zieht aber wohl nicht in Betracht, Orest könnte in seinem Zustand möglicherweise mehr erkennen als 'normal-gesunde' Menschen.

⁴²³ Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, V. 260-339.

⁴²⁴ So fragt er seinen Freund Pylades: »was suchen wir, sag,/in dieser grauen bucht?« (75).

⁴²⁵ »Hat ein Mensch nur Mut zur Tat,/Hilft ihm der Gott, wie billig, mit weit grösster Macht.« Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, V. 910f.

gewiesen ist. Das Verhängnis seiner Tat lastet auf ihm, der Wahn hat ganz von ihm Besitz ergriffen. Er ist vollkommen handlungsunfähig⁴²⁶, leidet unter halluzinatorischen Schreckensvisionen.⁴²⁷ Als er auf Tauris ankommt, hat er nicht allein vergessen, welche Entschuldigung die Götter ihm bestimmt haben, sondern zugleich, wofür sie ihn schuldig sprechen.⁴²⁸ Zwar quält ihn manchmal in Träumen seine Mordtat an Klytämnestra, er vermag die Tat dennoch nicht klar sich selbst zuzuschreiben, was sein Ausser-sich-sein, den völligen Verlust seiner Identität zeigt.⁴²⁹ Persönliche Reue und ethisches Schuldbeekenntnis, wie Goethe sie seinen Orest vollziehen lässt, sind ihm so gänzlich verwehrt. *Dieser* Orest ist auch in lichten Augenblicken weit entfernt vom Bekennen seiner Schuld aus moralischen Gründen. Er bedauert vielmehr, als Zuspätgekommener in eine Zeit geraten zu sein, in der bereits andere Gesetze gelten, die er als willkürlich und verbrecherisch empfindet.⁴³⁰ Der dem alten Gesetz der Blutrache verpflichtete Orest beklagt, wie schnell sich demgegenüber Gesetze je nach den Interessen der gerade Herrschenden ändern⁴³¹ und verflucht die Feigheit des Menelaos, der ihm die Hilfe verweigerte, als Klytämnestras Vater Tyndareos ihn vors Gericht in Argos stellte und dieses wegen Muttermordes seinen Tod forderte.⁴³² Da er die bisher »als sittlich recht« (94) geltende Blutrache nicht ethisch reflektiert, stellt sich ihm die Frage der persönlichen Schuld nicht. Selbstverständlich wird schuldig, wer im Namen der Blutrache handelt, wobei der Handelnde selbst aber keine Verantwortung für seine Tat übernehmen muss: »doch wars bisher das recht/des handelnden, schuldig zu sein.« (95) Orest weiss um den Schuldzusammenhang, in den er hineingeboren wurde, um seine Determiniertheit. Es ist auf den Tantalidenfluch zu beziehen, wenn er in seiner Geburt schon den Tod enthalten sieht.⁴³³ Die Gräueltaten seiner Ahnen, das unselige Geschick, welches sich auf alle männlichen Nachkommen im Geschlecht des Tantalus überträgt, lasten schon auf seiner Geburt. Daher starb er in gewisser Weise vor seinem Vater, wie er paradox formuliert.⁴³⁴ Es fällt auf, dass Orest in seiner Rede keine Gottheit nennt, die ihn zum den Vater rächenden Muttermord getrieben habe und an die er sich nun wenden könnte. Im alten Gesetz der Blutrache lässt sich jedoch ein solch göttlicher Hintergrund impliziert sehen. Auch ohne expliziten Bezug auf eine Gottheit wird an dieser Stelle deutlich, dass Orest – der Blutrache verpflichtet und nun die in Griechenland herrschende Willkür anklagend – anders als bei Goethe dem mythischen Bereich zugeordnet ist. Orest ist lediglich sein *unzeitgemässes* Handeln zu erkennen fähig. Sein Handeln in einer Zeit, welche die Götter längst verlassen hat. In diesem Kontext steht Pylades' Vorwurf, Orest sei von gestern, weil er die Tat zur falschen Zeit vollzogen habe.⁴³⁵

Die Handlungsunfähigkeit beider Geschwister ist die Folge ihres Schicksals im Schuldzusammenhang der Atridenfamilie. Iphigenie sagt denn auch: »das erbe unserer/väter hat uns zum wahn gebracht« (96).⁴³⁶ Sie erfahren sich als in hohem Masse fremdbestimmt. Die Läh-

⁴²⁶ So fragt Pylades Iphigenie rhetorisch: »sieh ihn dir an, kann er noch handeln?« (93).

⁴²⁷ Vgl. die lange wirre Erzählung einer Schreckensvision aus Troja (91f.), obwohl Orest nie dort war.

⁴²⁸ »warum befiehl mich das (=der Wahn)?« (75).

⁴²⁹ »ich? bin ich das,/was mich in träumen quält?« (76).

⁴³⁰ »andres herrschte jetzt in argos./was einst recht, galt als verbrechen./hergestellte ehre zeugte/feigheit, willkür schrieb gesetz./ich kam zu spät.« (95).

⁴³¹ »doch da der vater der erdolchten,/der älteste im rat, das meiste/sagen hat, wird aus recht/unrecht, wird die tat zum verbrechen, aus einem rechten/ein entrechteter [...]« (94).

⁴³² Die geforderte Bestrafung des Orest (und der Elektra) wurde unterschiedlich überliefert und muss als Dunkelzone im Mythos gelten.

⁴³³ »die geburt war schon mein tod.« (94).

⁴³⁴ »und ich starb vor meinem vater.« (94). Thomas Braschs Erzählband *Vor den Vätern sterben die Söhne* (Leipzig 1998, EA Hamburg 1977) klingt dabei an.

⁴³⁵ »er vollzog die tat zur falschen zeit.« (107).

⁴³⁶ Interessant ist der Kontext dieser Aussage, da Iphigenie wahnhaft Verstellung als Rettungsstrategie, des Königs Mitleid zu erregen, in Betracht zieht: »dem könig spielen wir, dass dies der bruder,/ich die schwe-

mung des ehemaligen Opfers Iphigenie bzw. drastischer noch des Täters Orest macht erkennbar, was aus Griechenland geworden ist, und wird so zum Sinnbild der kranken griechischen Gesellschaft. Ihrer beider unfreier Zustand der Erstarrung evoziert grundsätzliche Zweifel an der Möglichkeit von für alle Seiten angemessenem Handeln. Orest wünscht sich, wie Iphigenie in die Natur einzuwachsen. Dies spiegeln seine freilich im Wahn geäusserten Worte, als er sich in Iphigenies Traumstätte legt:

es passt, als sei ich nie
gewachsen. bin zu hause.
und träume mich zurück
nicht in der mutter schoss,
sondern in die erde. (85)

Der Grieche Orest fühlt sich nicht fremd auf Tauris, wie es naheliegend wäre, sondern wähnt sich zu Hause. Es ist keineswegs das Haus der Atriden, sondern die Natur, der er sich in Iphigenies Erdmulde eigentlich eng und ursprünglich verbunden erfährt. Er wünscht sich nicht in den Mutterschoss zurück, der ja den Schuldzusammenhang bedeutet, in den er unentzinnbar hinein geboren wurde, sondern weiter zurück in die Erde als Ursprung, als Zustand der Bewusstlosigkeit und Unschuld alles Naturhaften. Die erwünschte Rückbewegung in die Erde mag an die Sehnsucht nach der verlorenen Einheit erinnern, nach einem vorzivilisatorischen Zustand ohne Schuld und Bewusstsein. Dieser Wunsch verbindet die Geschwister. Es ist, als ob sie hin zur Individualität auslöschenden Natur ihrem Menschsein entfliehen wollten, der mythischen Schuldverstrickung, dem Erbe ihrer Väter, oder, allgemeiner und moderner gefasst, der Schuld des menschlichen Daseins überhaupt. Man mag sich erinnert fühlen an den Zustand der Unschuld vor dem Sündenfall, der in Kleists *Marionettentheater*-Aufsatz beschworen wird und in der ‘bewusstlosen Grazie’ des Dornausziehers und des sich gegen Fechtstöße verteidigenden Bären ein eindringliches Bild findet. Im fragmentarischen Aufblitzen der Grazie, das der Mensch wahrnehmen kann, wird ihm bewusst, dass er selbst die Unschuld verloren hat.

Die Sehnsucht beider Geschwister nach schuldloser Harmonie mit dem Kosmos, die Orest freilich im Wahn äussert, kontrastiert merkwürdig der Realität von Orests Wahn, dem »geheimnis der natur« (87), der ihn entfernt von menschlichem Bewusstsein im grossen »stumpfsinn aller sinne« (90) erstarrten lässt, wie auch Iphigenies Realität auf Tauris, die aus Tagträumen und nächtlichem Rausch bestehend als Zustand der Vergessenheit weitgehende Handlungsunfähigkeit beinhaltet, »viele sinne/starben« (69) auch ihr. Als der Dynamik menschlichen Denkens und Tuns entgegenstehender Zustand der Erstarrung wird darin gerade eine bedrohliche Seite der Natur offenbar.

3.3.4 Die ‘Lösung’

Der handlungsfähige, lebenstüchtige, pragmatische Pylades stellt im Verlauf des Spiels eine Kontrastfigur zu Iphigenie und vor allem zum gänzlich handlungsunfähigen Orest dar. Für Pylades sind Antrieb und Ziel klar: die Ausführung des göttlichen Bussauftrags, da Orest geheilt werden soll. Angesichts von Orests vollständiger Abhängigkeit handelt Pylades aus unmittelbarer Pflicht der Freundschaft so, als beträfe der Auftrag ihn selbst.⁴³⁷ Er will für seinen

ster, du der freund, gemordet/sich verwandtes fleisch.« und gleich selbst erkennt: »viel verstellung braucht das nicht.« (96). Der Hintergrund des Tantaliden-Geschlechts mit den zahlreichen Morden unter Verwandten ist in solchem Masse schrecklich, dass zuerst wie Wahn klingt, was aber den tatsächlichen Ereignissen entspricht.

⁴³⁷ »freundspflicht, die mein antrieb war.« (85) sowie »mir blieb die pflicht der freundschaft, so zu handeln, als beträf der auftrag mich.« (88).

Freund tun, wozu dieser nicht imstande ist. Mit der Notwendigkeit, stellvertretend für Orest zu handeln, argumentiert er später vor Iphigenie und bringt sie immerhin dazu, verschiedene Handlungsmöglichkeiten zu überlegen.⁴³⁸ Im Unterschied zu den tragischen Figuren Orest und Iphigenie ist für Pylades keine Frage, wie angemessen zu handeln sei. Die Ausführung des göttlichen Autrag ist ihm das eindeutige Ziel, Orest soll vor dem drohenden Opfertod bewahrt und in Griechenland geheilt werden. Dabei vertritt er aber keine Aufopferungsiediologie, sondern es geht ihm auch um sein eigenes Leben.⁴³⁹ Seine Handlungsfähigkeit ergibt sich aus diesem doppelten Motiv. Der Raub des Dianabildnisses ist unbedingtes Ziel, selbst wenn der König dabei getötet werden müsste. Der Zweck heiligt in diesem Fall die unlauteren Mittel. Pylades lässt nichts unversucht, um Raub und Flucht zu ermöglichen: als erstes will er Barbas bestechen, dann Iphigenie vom die List der vorgetäuschten Bildweihe einschliessenden Fluchtplan überzeugen, und schreckt sogar vor dem Mittel der Verführung nicht zurück.⁴⁴⁰ Da die Zeit drängt, sind ihm rasch gefällte Entschlüsse erforderlich, denn »schnelles/handeln führt allein zum guten ziel« (93). Iphigenie misstraut hingegen raschen Entschlüssen, da sie das Ziel verfehlen lassen.⁴⁴¹ Goethes Iphigenie ähnlich reflektiert sie Mord, Betrug und feige Flucht. Nachdem sie beinahe auf die Mittel der Verstellung eingestiegen wäre, verwirft sie diese umso heftiger; Pylades' Worte »verführen leicht/den schwachen« (97). Sie will nun dem König offen entgegen treten und beweisen, »was allein die wahrheit noch erreicht« (98). Pylades findet ihr Vertrauen in die Wirkung der Wahrheit naiv und weltfern⁴⁴², was er zu einem späteren Zeitpunkt bezüglich beider Geschwister wiederholt.⁴⁴³ Iphigenies Glauben, die Kenntnis ums Schicksal der Atriden werde Thoas mild stimmen und das alte Gesetz so gleich vergessen lassen, gilt ihm als träumerisch-utopisch, wobei Utopien nur in guten Zeiten tauglich seien: »träume sind für satte tage.« (98). Wenn Goethe die Stereotypie vom zivilisierten Griechenland und barbarischen Tauris aufbricht und überwindet, indem Iphigenie bewusst wird, dass es »auch Menschen«⁴⁴⁴ sind, die sie auf Tauris verlässt, so radikaliert Berg diesen Aspekt. In der Auffassung seiner Iphigenie ist dem barbarischen Griechenland ein zivilisiertes Tauris kontrastiert, indem sie Pylades' Argument, die Lauterkeit habe längst ihre Berechtigung verloren, entgegnet: »dies stimmt für griechenland, hier gilt das nicht.« (98)⁴⁴⁵.

Der Verlauf der Handlung gibt Pylades' Vorwurf der naiven Weltferne recht: die Wahrheit wirkt in keiner Weise mehr, Thoas besteht auf dem Opfertod nach altem Gesetz: »das gesetz, es gilt, das urteil bleibt.« (104). Thoas bleibt hart und will die sich weigernde Iphigenie gewaltsam zur Weihung der zum Opfer Bestimmten zwingen, während Goethes Iphigenie zumindest Aufschub und Überlegung von seiten des Herrschers erreicht. Wenn auch in Goethes Schauspiel die Wirkung der Wahrheit nicht absolut ist, sondern am Punkt des Bildraubs an ihre in Hinblick auf Thoas' Herrscherposition berechtigte Grenze stösst, wie schon gezeigt

⁴³⁸ »für seine heilung sorgt allein die tat,/die wir für ihn betreiben müssen, da wir/zwei nur fähig sind zu handeln, drum/lass uns keine zeit verlieren und/nach möglichkeiten suchen, was zu tun.« (93)

⁴³⁹ »ich will leben.« (85).

⁴⁴⁰ »komm schon, mädchen/brechen wir die schale deiner brüste.« (94). Dass Pylades ganz unvermittelt und bereits resigniert die Ausweglosigkeit akzeptierend die Lust nach Iphigenie überkommt, ist unwahrscheinlich, eher ist hier Verführung als Strategie eines Rettungsversuches zu sehen.

⁴⁴¹ »sind es nicht die all zu schnellen schlüsse,/die das handeln schwächen und die tat/erschöpfen und das ziel verfehlen lassen?« (93).

⁴⁴² »zu lange/lebst du hier, fern von aller welt.« (98).

⁴⁴³ »du bist von gestern, ähnlich deinem bruder./er vollzog die tat zur falschen zeit./du scheust die tat und willst mit wahrheit wirken.« (107).

⁴⁴⁴ Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1524.

⁴⁴⁵ Bestätigt wird dies durch ihre gedankliche Gegenüberstellung von Pylades' feigem Fluchtplan und Thoas' Offenheit und Rechtschaffenheit – »du/wählst flucht, er würd sich stellen, du liebst betrug« (97) –, ist sie doch von Thoas' Milde überzeugt.

wurde, so entfällt dieser Streitpunkt bei Berg, indem Iphigenie am Bildraub nicht festhält, sondern primär Gnade für ihren Bruder und Orest fordert.⁴⁴⁶ Berg gestaltet bereits den Streitdialog zwischen Pylades und Iphigenie, stärker noch denjenigen zwischen Thoas und Iphigenie in enger sprachlicher wie inhaltlich-argumentativer Anlehnung an Goethe, besonders prägnante Aussagen übernimmt er sogar wörtlich.⁴⁴⁷ Exemplarisch sei hier Iphigenies eigene Erfahrung des Opferseins genannt, welche sie als ein Argument unter anderen um Gnade für die beiden Griechen bitten lässt.⁴⁴⁸ Wiederum muss aber die Differenz interessieren. Bei Berg ist Iphigenie bereits vor Pylades entschlossen zur Enthüllung der Wahrheit, während Goethes Iphigenie vor Pylades zwar zahlreiche moralische Bedenken zum listigen Fluchtplan äussert, sich aber länger noch in einem inneren Konflikt befindet. Wie bereits dargelegt, entschliesst sich Iphigenie erst dann zur Wahrheit, als sie erkennt, dass Lügen zwecklos ist. Mag der Glaube an die Kraft der Wahrheit, wenngleich im Handlungsverlauf durch die Darstellung von Iphigenies zunehmender Bedrägnis motivierter, schon an Goethes Schauspiel utopisch-naiv wirken, so wird dieser Eindruck bei Berg durch die verkürzte Darstellung von innerem Kampf und Bedrägnis noch verstärkt. Fast scheint es so, als beabsichtige Iphigenie hier eine Art Demonstration der Wirkung der Wahrheit, die allein schon dieser Absicht eines demonstrativen Aktes wegen zum Scheitern verurteilt ist. Angesichts ihrer verlorenen Fähigkeit zu entschiedenem Handeln wirkt Iphigenies Vertrauen in die Kraft ihrer besänftigenden Worte vollends naiv und weltfremd, wie es auch Pylades' Feststellung ausdrückt: »wenn taten fehlen, helfen worte wenig.« (98). Eben solches darzustellen mag Berg mit Iphigenies übersteigert zitataften Redeweise beabsichtigt haben. Der pragmatische Pylades verkörpert einen merkwürdigen Doppelaspekt: Sein ohne innere Zweifel am Orakelspruch orientiertes Tun ordnet ihn dem mythischen Bereich zu, zugleich erweist sich seine Argumentation aber als in hohem Masse realistisch.

Die Begegnung zwischen Thoas und Iphigenie lässt auch Berg in einem ausweglosen Konflikt gipfeln, den er ganz anders als seine literarischen Vorlagen löst – weder durch die *dea ex machina* wie Euripides noch durch die Umdeutung des Orakelspruchs wie Goethe –, sondern durch den Auftritt des Volksvertreters Barbas.

Als Thoas befiehlt, Iphigenie solle gepackt und gewaltsam zur Weihung der zum Tod Bestimmten gezwungen werden, röhrt sich keiner aus dem Volk. Statt dessen ergreift Barbas das Wort. Im Moment, da in der Handlungslogik keine Lösung möglich ist, lässt Berg ihn – gleichsam als 'proletarius ex machina' – auftreten. Er spricht stellvertretend für alle, was seiner Rede vom ersten Satz weg besonderes Gewicht verleiht.⁴⁴⁹ Barbas' Kritik setzt grundsätzlich an, indem er jenen Ort als fragwürdig darstellt, an dem alles Fremde geschlachtet wird.⁴⁵⁰ Schon oft hatten er und andere gestrandeten Fremden zur Flucht verholfen, damit sie nicht für ein »unnützes gesetz« (78) »unnütz tod« (105) sterben würden. Wenn sie versagten,

⁴⁴⁶ »ich verlange/nur, was in deiner macht steht; gnade./leben für die beiden, hier vor allen.« (103).

⁴⁴⁷ Exemplarisch und für viele andere Stellen repräsentativ Thoas' viel zitierte Verse: »Du glaubst, es höre/Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme/der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,/der Griechen, nicht vernahm?« (Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1937-1939). Analog dazu: »du meinst, ich, der rohe/skythe, der barbar, hört die stimme/der wahrheit und der menschlichkeit, die/der griechen sich weigerte zu hören.« (102).

⁴⁴⁸ »immer kannst und sollst du wissen, was mein/gedanke ist, was mein gefühl erzeugt./sieh dir die opfer an, jung an jahrn./es löst erinnerung. in ihnen seh ich/mich, auch ich lag einst am opferstein./sollt hingemordet werden ohne schuld./es sei, dass die geburt schon schuldig macht./du weißt es, kennst mich, und du willst mich zwingen.« (101). S. Goethe, *Iphigenie auf Tauris* V. 1841-1854. Der Bezug auf die Götter fehlt bei Berg aber.

⁴⁴⁹ »ich, edler könig, werd für alle sprechen.« (105).

⁴⁵⁰ »schon lange sehen wir mit unbehagen, dass/alles fremde hier geschlachtet wird.« (105).

da sie nicht ständig das ganze Ufer beobachten konnten, half ihnen Iphigenie, indem sie Thoas mild stimmte. Im Fall von Orest und Pylades hatten Barbas selbst und einige andere die beiden Fremden gefesselt dem Herrscher übergeben, allerdings nicht des alten Opferbrauchs wegen. Vernünftig und sachlich erklärt Barbas nun, zum Zeitpunkt des zugespitzten Konfliktes, den Tathergang. Gerade hatten sie die beiden Fremden warnen wollen, als der eine begann, ihr Vieh zu schlachten. Aufgrund dessen lieferten sie die beiden aus, um Bestrafung für die Schuld an fremden Eigentum zu fordern, »sie wollten rinderblut mit menschenblut vergolten/sehn« (105). Doch Orest hatte im Wahn gehandelt, und die Auslieferer hatten ihre Tat sogleich bereut, indem sie Orest als begrenzt schuldfähig erkannten. Die Kenntnis des tragischen Einzelfalles der Atridengeschwister lässt das Volk darüber hinaus ganz und gar nicht akzeptieren, dass eine Schwester ihren Bruder zum Tod weihen muss.⁴⁵¹ Der Volksvertreter Barbas bittet aber nicht nur um das Leben von Orest und Pylades, vielmehr um die grundsätzliche Aufhebung des Opferbrauchs: »frei soll gehen können,/wer lebend diesen strand betrat.« (106). Mitfordernder Bestimmtheit formuliert Barbas eine Alternative zum Opferkult: »dem gast/soll gastlich man begegnen« (105). Er, dessen Name sinnigerweise an Barbar erinnert, kann nicht gutheissen, Fremde einfach umzubringen, kann doch ein Land profitieren, im Fremden auch dem Eigenen anders begegnen, wenn es sich dem öffnet, was anderswo geschieht, »was sich öffnet, blüht./was sich schliesst, verkümmert.« (105). Der prinzipielle Charakter von Barbas' Argumentation ist eindeutig, ist doch gerade beim wahnsinnigen Orest die Öffnung gegenüber Fremden nicht unmittelbar und aus dem Einzelfall heraus motiviert. Und Barbas ist Thoas gegenüber kompromisslos: »stimmst du mit uns nicht/überein, such dir ein andres volk.« (105). Ob aus pragmatischer Einsicht, als Herrscher ohne Volk auf seiner Seite keine Chance zu haben, ob aus echtem Überzeugtsein von Barbas' Argumenten, Thoas lenkt ein: Jetzt und in Zukunft werden keine Fremden mehr geopfert. Die Gefangenen sind frei. Und nicht nur dies. Sie sollen »als geschenk« (106) das Bildnis der Göttin mitnehmen, auch wird Thoas ein Schiff für die Heimreise nach Griechenland rüsten lassen. Vorher noch sollen die Geschwister und Pylades an einem Fest der Taurer teilnehmen, da es Grosses zu feiern gibt, »des taurerlandes/stärkung« (107). Diese Worte spiegeln den Stolz eines Herrschers, der angetan ist von seinem mutigen Volk mit einem so starken Willen. Indem ihm Barbas' Rede »der beste lohn« (106) seiner Arbeitsjahre ist, schreibt er sich selbst einen Anteil an der Ausbildung seines Volkes zu. Barbas' entschieden beharrliches, einen starken Willen bezeugendes Auftreten hat zum Erfolg geführt.⁴⁵² Seine Worte sind »gut durchdacht« (106) und können zu entschiedenem Handeln führen, wozu Iphigenie und Orest längst nicht mehr imstande sind.⁴⁵³ Im Unterschied zu ihnen ist Barbas nicht »von gestern« (107), sondern lebt seiner Zeit gemäss, einer Zeit, welcher der alte Opferbrauch nicht mehr entspricht, was Thoas zu überzeugen vermag. Offen ist die Frage, weshalb Thoas das Bildnis der Göttin einfach so hergibt, gilt es doch immerhin als Kultbild und dient dem Schutz des Taurervolks. Denkbar wäre der folgende Erklärungsansatz: Wenn Thoas den alten Opferbrauch aufgibt, so ist eigentlich konsequent, dass auch das Bildnis der Göttin seine Bedeutung verliert, gehört es doch demselben kultischen Glauben an wie der Opferbrauch selbst. Thoas scheint die religiös-kultische Bindung ans Bildnis bereits abgelegt zu haben, wenn er seine heilende Wirkkraft in Frage stellt.⁴⁵⁴ Thoas' Zweifel zeigen ihn vom mythischen Götterverhältnis

⁴⁵¹ »drei rinder warns, die er gemordet, noch/dazu im wahn. und als sie ausgeliefert warn,/packte jeden von uns reue. doch dass du/die schwester den bruder weihen lassen willst zum tod,/können wir auf keinen fall für recht befinden.« (105).

⁴⁵² So stellt Thoas fest: »die beharrlichkeit zeugt von starkem willen.« (106).-

⁴⁵³ Darauf spielt Pylades an, wenn er sich auf Barbas' Erfolg beziehend fast hämisch Iphigenie anredet: »du siehst, wieviel dir deine wahrheit brachte./und siehst hier gleich, was zur entscheidung führt.« (107).

⁴⁵⁴ »ob es vom wahn befreit,/kann keiner wissen.« (106).

distanziert. Von hier aus fällt ein anderes Licht auf Thoas' Reaktion auf den abgelehnten Heiratsantrag, den Opferbrauch wieder zu praktizieren. War dort die Ambivalenz der Szene erhalten, standen bezüglich der Rückkehr zum sakralen Opferbrauch – dabei unterstellt Thoas die Forderung dem *Volk*⁴⁵⁵ –, religiöser Eifer und persönliche Motive nebeneinander, so wäre die Ambivalenz vom Ende aus in diesem Sinne aufzulösen, dass sich hinter dem Entschluss zur Wiedereinführung des Opferbrauchs viel mehr als echter kultischer Glaube lediglich ein Erpressungsversuch in eigenem Interesse verbirgt. Als Thoas auf der Opferung der beiden Griechen beharrt, stellt Iphigenie denn auch in einer Goetheschen Sentenz fest, jeder greife gern zu denjenigen Gesetzen, die ihm als Deckmantel persönlicher Interessen dienten.⁴⁵⁶ Die schon früh genannte Affektabhängigkeit des Herrschers, seine Launen, mit denen Iphigenie rechnet, weisen ebenfalls darauf hin, dass Thoas kein echtes Verhältnis zu Opferkult und Götterglaube mehr hat.⁴⁵⁷

Der Schluss von Bergs Spiel lenkt den Fokus weg vom Schicksal der Atriden hin zum Verhältnis von Herrscher und Volksvertreter auf Tauris, wobei das Bild eines idealen Staates entworfen wird. Thoas, der auf die Stimme seines Volkes hört, wird als optimaler Herrscher gezeichnet, der Volksvertreter Barbas analog dazu als optimaler Staatsbürger, dessen vernünftiges Denken und dessen entschiedene Argumentation die angemessene Tat – bestehend in der Aufhebung der alten Opfersitte – herbeizuführen vermag. Ob sich hier die Auffassung ausgedrückt findet, dass ein Regime reformierbar sei, wenn sein Herrscher bloss auf die Stimme seines selbstverständlich sich aktiv beteiligenden Volkes zu hören vermag? Wie auch immer man das von Berg vorgeführte 'Krisenmanagement' beurteilt, ob man ihm eine politische Implikation mit womöglich normativem Anspruch zuspricht oder es für ins rein Utopische entrückt hält, eindeutig ist wohl, dass Berg mit dieser Weise der Konfliktlösung aus dem mythischen Bereich heraustritt. Die tragische Gefahr der Opferung des Bruders durch die Schwester ist abgewendet, der Streit ums Dianabildnis hat sich in Schall und Rauch aufgelöst, mehr noch, der Opferbrauch ist ganz aufgehoben und zeigt Tauris als zivilisierten Ort, ungleich zivilisierter als das aus den Fugen geratene, vom Terror beherrschte Griechenland, worüber Bergs Figuren berichten. Dennoch ist fraglich, ob von einer wirklichen Lösung gesprochen werden kann, bleibt doch das im Mythos wesentliche Element von Orests Entschuldigung merkwürdig in der Schwebe. Im Unterschied zu Goethe, der Orests Heilung im Drama selbst ausgestaltet und geradezu zur *Bedingung* der Konfliktlösung macht, lässt Berg Orest bis zum Ende seines Spiels im Wahn als Zeichen seiner Schuld gefangen sein. Dies entspricht zwar der mythologischen Überlieferung, nach der sich die Heilung erst nach der Rückkehr in Griechenland, d.h. nach der Überführung des Artemisbildnisses, vollzieht, kein Zweifel aber besteht darüber, dass sie – dem Orakelspruch entsprechend und ein bestimmtes Götterverhältnis spiegelnd – geschehen wird. Der Schluss von Bergs Spiel lässt hingegen Zweifel an dieser Überzeugung aufkommen. Erstens ist unsicher, ob Orest nach Griechenland mitfahren wird, und doch kann sich erst dort entscheiden, ob er geheilt wird. Gefangen in einem 'süßen Wahn' hört er die Flötenklänge und Ritualgesänge⁴⁵⁸ auf Tauris als Gesänge seiner Ahnen und fühlt sich wohl, »zu haus zu sein« (108). Nichts scheint ihn mehr nach Griechenland zu ziehen. Statt dessen will er auf Tauris mit seinen Vorfahren singen, die er »freunde« (108) nennt. Er scheint nicht zu leiden, sondern sich vollkommen wohl und identisch mit seinen

⁴⁵⁵ »um deinetwillen halte ich länger nicht/das volk, das dieses opfer dringend fordert.« (74), fast wörtlich Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 520f.

⁴⁵⁶ »wir greifen gern begierig zum gesetz,/das unsrer leidenschaft als tarnung dient.« (100). In enger Anlehnung an Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, V. 1832f.

⁴⁵⁷ Vgl. Berg, *Im Taurerland*, 74.

⁴⁵⁸ Die Klänge durchziehen leitmotivisch Bergs Spiel, vgl. die Eingangsszene 67, sowie 70, 107, 108.

Vorfahren zu fühlen. Besonders unheimlich wirkt dabei, dass ihm die Kraft zu seiner Heilung fehlt, weil er das Vermögen verloren hat, etwas an seinem Zustand verändern zu *wollen*. Während Goethes Figuren ihre Autonomie am Ende zur Vollendung gebracht haben, bleibt Bergs Orest in süsem Wahn gefangen. Zweitens ist fraglich, *was* Orest heilen kann. Auf Pylades' Vorwurf des unzeitgemäßen Verhaltens der beiden Atridengeschwister – »er vollzog die tat zur falschen zeit./du scheust die tat und willst mit wahrheit wirken.« (107) – antwortet Iphigenie:

gut, das gilt nicht mehr. das ist vorbei.
 orestens kopf leg ich in meinen schoss.
 vielleicht heilt ihn geborgenheit.
 und denken wir nicht immer, wenn
 die alten sitten sterben, es sei
 das ende dieser welt. und ist nur
 wechselspiel der natur.
 künftig soll sich nun verbinden
 dein handeln und mein zögern. möglich,
 dass es uns in griechenland
 gelingt, in einem menschen beides
 wieder zu vereinen.
 wenn hoffnung, liegt sie nur in uns. (107)

Wenn Iphigenie hier einsieht, dass sowohl die mythische Blutrache und Schuldverstrickung wie auch die von Goethe ausgestaltete Wirkkraft von Wahrhaftigkeit überholt sind, stellt sie auch beide je damit verbundenen Heilungsvarianten in Frage: weder mögen die Überführung des Dianabildnisses nach Griechenland und göttliche Hilfe noch persönliches Schuldbekenntnis und Reue Orests Heilung herbeizuführen, sondern möglicherweise schlichte Geborgenheit. Von der Rückkehr nach Griechenland erhofft sie sich ein Wiedererlangen der verlorenen Einheit von Geist und Tat, was zu angemessenem Handeln befähigte. Möglicherweise hält allein der Mensch fast krampfhaft an alten Sitten – und sie mag damit die Blutrache meinen, die sie nun als überholt erkannt hat oder auch den Opferbrauch auf Tauris, den Thoas eben durch Barbas überwunden hat – fest, da er sich einen Sinnzusammenhang mit göttlichem Hintergrund geschaffen hat, wo sich in Wahrheit die Natur in einem ständigen Wechselspiel befindet. Vielleicht ist der göttliche Hintergrund alleinige Projektion des Menschen. Iphigenie anerkennt kein göttliches Gesetz mehr in einem aus den Fugen geratenen Griechenland, das die Götter verlassen hat.⁴⁵⁹ Göttliche Hilfe ist längst nicht mehr zu erwarten, wenn überhaupt liegt es allein am Menschen, die Chance einer Veränderung wahrzunehmen. Dies folgt nicht zuletzt als Konsequenz aus dem Ende der taurischen Episode, wo an die Stelle der Euripideischen *dea ex machina* Athene der *proletarius ex machina* Barbas getreten ist. Nicht erst diese Stelle, schon der ganze Verlauf des Spiels lässt den Hintergrund der mythischen Götterwelt diffus erscheinen. Zwar finden sich Versatzstücke der mythischen Götter. So wird Diana für die Opferforderung von Agamemnons Liebstem, seiner Tochter, verantwortlich gemacht und sie ist es auch, welche Iphigenie dann vor dem Opfertod rettet und welcher der Opferkult auf Tauris gilt. Der entsühnende Orakelspruch ist ferner vom Mythos übernommen: Apoll schickt nach dem Dianabildnis.⁴⁶⁰ Dabei ist die *Mittelbarkeit* des Götterkontakts unterstrichen⁴⁶¹, menschliche Fehldeutungen, Machtgier und Eigeninteressen sind stärker thematisiert als es bereits in der attischen Tragödie angelegt ist. Niemals klänge Athenes Stimme

⁴⁵⁹ »die götter haben wir verlassen.« (92).

⁴⁶⁰ Vgl. zu diesen Versatzstücken Berg, *Im Taurerland*, 68, 72, 75, 88, 102, 103.

⁴⁶¹ Der Tradition entsprechend ist Kalchas als Verkünder der Opferforderung Dianas genannt (vgl. a.a.O. 68).

vom Tempeldach herab, wie es bei Euripides geschieht, vielmehr scheint es, als ob der ganze göttliche Hintergrund als Produkt menschlicher Vorstellungskraft gesehen wird.

3.3.5 Tauris als DDR-Staat? – Regimekritik und Utopie

Auf dem Hintergrund der Tatsache, dass vielen DDR-Autoren der Nur-Kunst-Standpunkt verdächtig war, lässt sich Bergs Spiel auf seine aktualisierende politische Implikation hin lesen. Das Drama gibt Anhaltspunkte dafür, in Tauris den DDR-Staat zu sehen. Tauris trägt ostdeutsche Merkmale, beispielsweise kommen wenige Ausländer ins Land. Wenn welche kommen, sind die Bewohner neugierig, was sie über die Geschehnisse in der Welt zu erzählen wissen.⁴⁶² Vier Jahre sind keine Fremden mehr nach Tauris gekommen, was Barbas darauf zurückführt, dass die durch die Hilfe des Taurervolks dem Tod Entronnenen in manchem Land über die Gefahr berichtet haben und Tauris deswegen gemieden wird. Bereits hier setzt die Kritik an: Es spricht sich herum, wie ein Staat mit Fremden umgeht. Wird der Umgang für schlecht befunden, meidet man ein Land, wo es möglich ist, zu dessen Nachteil. Eine Aussage wie »was sich öffnet blüht./was sich schliesst verkümmert.« (105) drängt in dieser höchst allgemeinen Formulierung den Zeitbezug geradezu auf.⁴⁶³ Barbas' Rede, die das Postulat der Gastfreundschaft dem alten Opferbrauch alternativ entgegenstellt, ist nicht nur ethisch, sondern auch staatspolitisch und also regimekritisch zu lesen: Es wird gegen die Geschlossenheit des DDR-Staatssystems argumentiert. Barbas sieht es als nutzbringend für die Allgemeinheit, wenn sich ein Staat Fremdem öffnet. Die Folgen langen Abgeriegelteins von der Welt zeigt auch Iphigenie, die als Prototyp einer gelangweilten, eingeschlafenen und perspektivlosen DDR-Jugendlichen gesehen werden kann, welche die langen Jahre der Tatenlosigkeit vollkommen gleichgültig und entscheidungsunfähig gemacht haben. Allerdings kann die no-future-Stimmung für viele Generationen in vielen Gesellschaften stehen und ist nicht allein für die DDR-Jugend charakteristisch. Interessant ist eine Aussage des Pylades, da sie auf den ersten Blick regimekritisch zu lesen ist, sich dann aber als bloss scheinbare Regimekritik herausstellt. Vor Iphigenie, deren Wille zur Wahrhaftigkeit Pylades weltfremd gilt, macht er deutlich, welches Mittel statt dessen zum Erfolg führt: »wer was erreichen will, sagt, was er über/sich gedacht haben will, nicht was er denkt« (98). Strategisches Denken und Handeln sind gefragt, Lauterkeit aber hat längst die Berechtigung verloren. In Iphigenies Entgegnung, dies gelte für Griechenland, nicht für Tauris, erscheint Pylades' Aussage allerdings als Unterstellung und richtet sich umgekehrt kritisch gegen dessen Heimatstaat. Solches wird später bekräftigt, ist Barbas' konfliktlösender Rede denn auch keineswegs Unwahrhaftigkeit vorzuwerfen.

Lässt sich die Analogie also weiterführen und Griechenland, wo das Recht auf Lauterkeit nicht mehr gilt und jeder jeden Tag zum Opfer werden kann, als Deutschland-West lesen? Wenn auch Vorsicht geboten ist bei solch allzu raschen Kurzschlüssen, eindeutig ist, dass in Griechenland kein anzustrebendes Gegenbild entworfen wird, es im Gegenteil in ironischer Umkehrung der Tradition – als Spiegel des griechischen Selbstverständnisses – barbarischer noch als das ‘barbarische’ Tauris erscheint. Für die Lesart von *Im Taurerland* als Zeitstück folgt daraus, dass die Regimekritik nicht auf die Übernahme des Kapitalismus abzielt, eher ist sie Kritik am real existierenden Sozialismus auf der Folie einer sozialistischen Utopie. Dies stützt wiederum die Schlüsselfigur Barbas, die sich regimekritisch äussert, an anderer Stelle

⁴⁶² Vgl. Barbas' Beschreibung der Ankunft von Orest und Pylades: »freudig schlug das herz, als wir die zwei gesehn./heiss auf neuigkeiten war ein jeder, denn/zu lange ward uns diese kost verwehrt; zu fragen:/was gibts neues in der welt?« (77).

⁴⁶³ Dieses Zitat setzt Heinz Klunker bezeichnenderweise als Titel über seine Kritik zu Hansgünther Heymes Uraufführung von Bergs Spiel 1982 im Staatstheater Stuttgart. Vgl. *Theater heute*, 3 (1982), 34f.

jedoch als geradezu mustergültiger DDR-Bürger verhält. Eben deshalb wohl erscheint seine Kritik besonders glaubwürdig und vermag Thoas zu überzeugen.⁴⁶⁴ Mustergültig verhält sich Barbas, als Pylades ihn für die Beihilfe zur Flucht mit Schmuck bestechen will. Wenn er Fremde rettet, tut er dies aus Überzeugung, nicht gegen Geld.⁴⁶⁵ So materialistisch denkt er nicht. Anstatt sich auf ein Gespräch mit Iphigenie und Pylades einzulassen, entfernt er sich mit folgender Begründung: »ich muss zu unsrer herde« (87). Wenngleich primär ein Vorwand, sich entfernen zu können, lässt ihn die Begründung in vorbildhaft pflichtbewusstem Licht erscheinen. Nebenbei bemerkt ist hier auch Barbas' Gemeinschaftssinn auffällig, indem er auf das Possessivpronomen 'mein' verzichtet, vielmehr die Herde als Eigentum der Allgemeinheit betrachtet, wie es sozialistischen Modellen entspricht. Auf den Ost-West-Gegensatz hingedeutet mag auch da sein, wo Thoas nach der Enthüllung der beiden Fremden als Griechen Iphigenie höhnisch vorwirft, auf das tolle Bild vom Leben in Griechenland hereingefallen zu sein, wie es ihr suggeriert worden war: »und haben dir ein tolles bild gestrickt,/wie in griechenland das leben sei« (102). Hier findet sich Kritik an Bildern und Vorstellungen impliziert, wie sie aus der Distanz und Unerreichbarkeit heraus an Orten fernab der 'Welt' und nicht nur dort entstehen. Thoas' Vorwurf trifft dabei nicht zu, denn tatsächlich stilisiert Iphigenie Griechenland trotz der veränderten Umstände nicht, sondern weiss um seine barbarisch blutige Seite, derentwegen sie auch kein Heimweh empfindet. Deswegen antwortet sie Thoas: »du weißt, was griechenland mir war und ist« (102). Sie, die Emigrantin, die nirgends zu Hause ist, weiss, dass sie einem Griechenland nachtrauert, das es längst nicht mehr gibt. Thoas' Vorwurf ist hingegen daraus zu erklären, dass er die Fremden nun zwar als Griechen weiss, deren präzise Identität aber noch nicht kennt. Wenn der Vorwurf zumindest Iphigenie gegenüber entkräftet wird, so bleibt die Aussage an sich – an abgeriegelten Orten fällt man leicht auf suggerierte paradiesische Zustände anderswo herein – als Anspielung bestehen.

3.3.6 Probleme der Deutung und Wertung: die Arbeit an der Tradition

Gegen Ende der Auseinandersetzung mit Bergs Spiel stellt sich die Frage, wie die Arbeit an der Tradition der Iphigenie-Bearbeitungen, um die Berg sich deutlich bemüht, zu bewerten sei. Mit dem angedeuteten grundsätzlichen Zweifel an Orests Heilung in Griechenland (oder anderswo) und dem Verzicht auf eine *dea ex machina* arbeitet Berg sich an Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* ab, prägnanter noch an Goethes *Iphigenie auf Tauris*, wofür das Fehlschlagen von Iphigenies Wirkkraft der Wahrheit sowie Orests Unfähigkeit zu Reue und persönlichem, moralischem Schuldbekenntnis nur die deutlichsten Signale sind. Die Abarbeitung an zwei 'klassischen' und wirkungsmächtigen literarischen Iphigenie-Rezeptionen ist offensichtlich, aber – hält Bergs Spiel der Tradition stand, kann sie ihr Gleichwertiges entgegensetzen? Mit anderen Worten, gelingt Berg eine glaubwürdige eigene Arbeit am Mythos, eine Neuinterpretation des Iphigeniestoffes, oder bleibt es primär bei der Arbeit an Goethe? Im Rahmen der Hinweise auf Probleme der Deutung und Wertung stehen auch mögliche Gründe für eine Nichtaufführung von Bergs Stück in der DDR zur Frage. Um eine präzise Rekonstruktion der Umstände am DT zu ermöglichen, welche die auf Oktober 1978 angekündigte Uraufführung verhindert haben, wobei mit sehr verschiedenen Faktoren zu rechnen ist, müsste eigens recherchiert werden, was hier nicht geleistet werden konnte. Aufgrund dieser Einschränkung haftet den hier mit aller Vorsicht vorgebrachten Argumenten unleugbar spekulativer Charakter an. Weiter sollen in diesem letzten Unterkapitel zu Bergs *Im Taurerland*

⁴⁶⁴ Dass Barbas eine besondere Wirkkraft ausübt und aus anderem Kontext kommend glaubwürdiger ist, zeigt sich indirekt darin, dass bereits Iphigenie, allerdings erfolglos, die Gastfreundschaft der alten Opfersitte alternativ gesetzt hatte: »mir ist ein anderes (=Gesetz) bekannt, das recht,/dass jeder fremde heilig ist.« (100).

⁴⁶⁵ »schmuck brauch ich nicht./diesen dienst, wir taten ihn umsonst/so manches mal.« (86).

nochmals Bezüge zu allgemeinen Tendenzen der Mythsrezeption auf dem Theater der DDR hergestellt werden.

Die Interpretation hat die Differenzen zu Goethes Schauspiel akzentuiert. Die goethefernen Momente in der Aussage stehen in einer Spannung zur goethenahen Sprache, um nicht zu sagen, zu Goethes schöner Sprache, die Berg verwendet. Ob die in Klang und Fluss ans Bildungsbürgertum des 18. Jahrhunderts erinnernde Sprache trotz intenderter Arbeit an Goethe stilistisch manieriert gewirkt hat und gegen die Aufführung sprach, ist schwer abschliessend zu beurteilen. Und – wie goethefern ist die Aussage tatsächlich? Zweifellos ist Goethes geschlechtsneutrale Protagonistin einer sinnlichen, triebhaften Iphigenie gewichen, die sich freiwillig jede Nacht der körperlichen Liebe mit Thoas hingibt, die Heirat dann doch ablehnt, was blosses Signal einer dann nicht konsequent durchgeführten Arbeit an Goethe bleibt. Emmerichs harte Kritik scheint mir diesbezüglich berechtigt, das Stück und seine Exposition, der Beischlaf auf offener Bühne, als beispielhaft »für eine Mythenadaption, die auf Teufel komm raus ›alternativ‹, schockierend sein will – und es am Ende doch nur bis zum schicken Manierismus bringt«⁴⁶⁶ zu sehen. Gegen eine Aufführung, zumal in der späten DDR, können der Beischlaf auf offener Bühne zu Beginn wie die Demonstration von körperlicher Liebe im Verlauf des Spiels kaum gesprochen haben, man denke beispielsweise an Heiner Müllers dramatische Stücke, deren Aufführung zugelassen war. Zudem wirken die sexuellen Elemente m.E. eher demonstrativ platt als wirklich anstössig.

Neben der konträren Charakterdarstellung der Protagonistin ist entscheidender noch das von Goethes Lösung abweichende ‘Krisenmanagement’ zu nennen, das spiegeln mag, wie wenig sich das Verhalten der Goetheschen Figuren in einem anderen Kontext bewährt –, aber wie alternativ ist Bergs ‘Lösung’ tatsächlich? Muss sie nicht gerade angesichts des geschichtsphilosophischen Paradigmawechsels optimistisch und verhältnismässig goethenah wirken? Ist nicht das ideale Zusammenspiel zwischen Herrscher und Volksvertreter ähnlich ahistorisch und utopisch, wie dies Goethes Schauspiel vielfach vorgeworfen wurde? Und ist nicht *dieses* Einlenken des Herrschers als Folge des mit viel weniger argumentativem Aufwand gestalteten konfliktlösenden Dialogs unmotivierter und ungleich harmloser als Goethes moralische Utopie, bei der aber mit Adorno gesagt die Humanität gerade nicht auf ihrem höheren Recht beharrt? Reicht daher Goethes Provokation nicht ungleich viel weiter? Die Dramaturgie des Klassizismus, die Goethes Schauspiel als Lehrstück las, fände das Potential zu dieser Lesart bei Berg in platterer Form unschwer wieder.

Trotz an verschiedenen Punkten festzumachender Kritik und der nötigen Skepsis bezüglich Bergs Spiel sollen abschliessend Bedeutung und Leistung nochmals im Vordergrund stehen. Bergs *Im Taurerland* spiegelt teilweise den allgemeinen geschichtsphilosophischen Paradigmawechsel »weg von kurzfristigen Heilserwartungen, hin zur düsteren Gewissheit der *longue durée* unserer zivilisatorischen Widersprüche«⁴⁶⁷, wie er sich in der DDR im Lauf der 70er und bis in die 80er Jahre hinein vollzieht und wofür die neuere literarische Mythsrezeption zu einem wichtigen Medium wurde. Der Kontext der Neudeutung alter Mythen ist bei Berg ein ähnlicher wie bei Müller, nur widersprüchlicher und diffuser. Griechenland wird ‘archaisiert’, erscheint aktuell als aus den Fugen geratener, von Terror beherrschter Staat, dessen Menschen die Götter verlassen haben; »frauen töten ihre männer, söhne/morden mütter, väter schlachten töchter« (89). Die Absicht einer Revision der Vorstellung vom kultivierten Griechenland ist eindeutig, wenn auch die Barbarei der Griechen bloss erzählt, nicht direkt darge-

⁴⁶⁶ Emmerich, *Mythen*, 252.

⁴⁶⁷ Emmerich, *Mythen*, 256.

stellt wird. Dies ergibt sich aus der Beschränkung auf die taurische Episode des Atridenstoffs, die nicht vorsieht, Gewalt der Griechen im Stadium der Anwendung darzustellen. Eine »elementar anthropologische, in der Präsentation selbst extrem körperlich-sinnliche Spielauffassung«⁴⁶⁸, wie sie unter Theaterleuten in den 70er Jahren als besonders aktuell erfahren wurde und die Rezeption von Antonin Artauds Theatertheorie spiegelt, mag Bergs Bearbeitung der taurischen Episode mit seiner bloss erzählten Barbarei in Griechenland als verharmlosend kritisieren. Der Terroraspekt des Mythos wird kaum sinnlich erfahrbar. Immerhin ist in Umkehrung des mythischen Elements die Barbarei auf Tauris sublimiert dargestellt, während in Griechenland seit längerem barbarische Zustände herrschen, was den Rückfall Griechenlands in die Barbarei im zumindest erzählten Kontrast zu Tauris hervorheben mag.

Am deutlichsten wird der Müllers Einfluss spiegelnde »Blick auf den Mythos/die Geschichte als Terrorzusammenhang«⁴⁶⁹ an der Darstellung der beiden Protagonisten Iphigenie und Orest, welche die verlorene Einheit von Geist und Tat erstarren liess. Eine aktualisierende Spur, die zum Nachdenken über den Verlust der Einheit von Geist und Tat in bestimmten historischen Konstellationen führt, mag vielversprechender sein als die leicht zu platten Kurzschlüssen verleitende Lesart von Tauris als Deutschland-Ost und Griechenland als Deutschland-West, in der das antike Personal eher aufgepropft wirkt und der antike Mythos lediglich übergestülpt erscheint. In jener Lesart wird die taurische Episode vielmehr als »Geschichte einer Nachkriegsgeneration« ernstgenommen, und die Geschwister sowie Pylades sind als »Folgeopfer des Trojanischen Krieges«⁴⁷⁰ zu verstehen. Bergs Spiel als spätes deutsches Nachkriegsstück? Die Lesarten schliessen sich nicht aus, überlagern sich vielmehr. Das Verhängnis der Atridenkinder ist aber – ob aktualisierend gelesen oder nicht – die beunruhigendere Spur als der Fokus auf Tauris, wo die Idealität des Zusammenspiels der einander ergänzenden Staatsleute am Ende beinahe naive Züge trägt und utopisch entrückt wirkt. Der Schluss entwirft in Barbas und dem Taurervolk, die überlegt und entschieden zu handeln fähig sind, ein klares Gegenbild zu Griechenland, dessen Regression die Erstarrung der Geschwister in Handlungsunfähigkeit spiegelt. Spätestens hier werden, will man das Stück überhaupt so lesen, die Momente der Kritik am real existierenden Sozialismus, welche höchstens auf den ersten Blick als Argument für die Nichtaufführung in der DDR erscheinen, vollends überblendet vom Entwurf eines idealen Staates, dessen Bürger sich durch entschiedenes Handeln im Sinne des allgemeinen Nutzens auszeichnen, mutig und kühn für die Rechte der Allgemeinheit einstehen. Wird mit dem Schluss das Bild eines der Barbarei entledigten Sozialismus, d.h. eine sozialistische Utopie entworfen? Ein solcher Staat mit solch mutigen Genossen kann sich jedenfalls getrost vom alten Opferkult verabschieden, wofür das freiwilliges Überlassen des Dianabildnisses Signal ist, mehr noch, vom Mythos selbst.⁴⁷¹ Mit dem Entwurf des idealen Staates Tauris geht Berg hinter den geschichtsphilosophischen Paradigma-Wechsel zurück und entfernt sich vom zivilisationskritischen Blick auf Geschichte bzw. Mythos als Terrorzusammenhang. Verweist die Art der 'Lösung' in Bergs Spiel auf dessen eigene Position zur Frage, die Emmerich als heimlichen roten Faden der Mythesrezeption auf den Bühnen der DDR begreift, inwieweit nämlich die historische Erbschaft der 'Barbarei' – im Sinne von Engels historischer Lesart des Mythos, in welcher die gesamte Mythologie als

⁴⁶⁸ A.a.O. 248.

⁴⁶⁹ A.a.O. 252.

⁴⁷⁰ Martin Walser über Goethes *Iphigenie*, zitiert a.a.O. 255.

⁴⁷¹ Nach vulgärmarxistischem Urteil, welches widersprüchlichen Aussagen bei Marx und Engels selbst entsprungen ist.

von den Griechen in die Zivilisation übernommenes Haupterbe der Barbarei verstanden wird –, sich im realen Sozialismus erledigt oder verflüchtigt habe oder noch immer aktuell sei?⁴⁷²

Die Spannung am Schluss muss ausgehalten werden: Das glückliche Zusammenspiel von Herrscher und Volksvertreter passt in seiner optimistischen Aussage nicht recht zu Orests Verharren in Handlungsunfähigkeit am Ende. Zwar kann man die Möglichkeit einer Wende hin zum Guten nicht als grundsätzlich verworfen sehen, besteht doch zumindest eine vage Hoffnung zur Heilung des Orest sowie zum Wiedererlangen der Handlungsfähigkeit in Griechenland, wohl aber kaum mehr durch göttliche Hilfe. Ob man einen glücklichen Ausgang der Ereignisse überhaupt als Möglichkeit einräumt oder selbst in ihrer vagen Formulierung für Iphigenies eigene Verblendung hält, bleibt Ermessensfrage. Das hohe Mass an Terror in Griechenland spricht wohl eher für das Letztere. Nicht abwegig scheint auch die Lesart zu sein, Orest befindet sich in einem unheilbaren Wahn. Oder ist der Wahn etwas Verstellung, ein bewusstes Absehen von der Realität, auf der ein Netz traumatischer Erfahrung lastet? So kühn ist der Gedanke nicht, misstraut doch auch Iphigenie an einer Stelle ihres Bruders Wahn: »und ist verstellung nicht ein mittel, um/gefahren zu entgehn« (95). Wenn es wohl kaum Orests eigenmächtige, mutwillige Verstellung ist, so doch eine Entstellung, welche die Natur – nicht länger die Götter als Zeichen seiner Schuld – mit ihm vorgenommen hat. Oder muss man es eher einen Ausweg nennen, zu dem die Natur ihm *verholfen* hat, da der Wahn, dieses »geheimnis der natur« (87), ihn dem Zustand der Vergessenheit immer näher bringend vor noch mehr Schrecken schützt? Meint etwa dies Pylades' letztes Wort an Iphigenie, ihm »die freude seines wahns« (108) zu lassen? In der Dunkelheit der ausklingenden Szene verharrt als Frage, ob dies eine Ermahnung sei, da sowieso keine Chance zur Heilung besteht oder eine solche etwa angesichts der grausamen Realität in Griechenland kaum erstrebenswert ist. Dass die Handlung so geführt ist, mag die Resignation des Autors ausdrücken. Möglich, dass sich hinter Pylades' Worten eine ebenso pessimistische wie gleichnishaft für den Zustand der Welt zu verstehende Aussage über das aus den Fugen geratene Griechenland verbirgt, wo Hoffnung auf Entwicklung hin zum Guten nichts als illusorisch ist. Dann mag das Zurückfallen »in den grossen stumpfsinn aller sinne« (90) tatsächlich eine Rettung vor der grausamen Realität bedeuten.

3.4 Mythische Geschichte? – zu Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*

3.4.1 »Selbstbegegnung im Spiegel« oder Die vorgeschriebene Geschichte

Der Blick auf die soziale Realität war und ist entscheidender Anlass von Volker Brauns Schreiben⁴⁷³, ein Sachverhalt, der sich auch auf den Umgang mit dem Mythos auswirkt. So vertritt Braun die Ansicht, dass schon in der Antike in der Bearbeitung mythischer Stoffe eine Verarbeitung gesellschaftlicher Vorgänge geschehen sei.⁴⁷⁴ Das ‘Wendestück’ *Iphigenie in Freiheit*⁴⁷⁵ spiegelt ebendies, indem es darum bemüht ist, ein Gegenwartsbewusstsein zu schaffen, das auf den aktuellen gesellschaftlichen Umbruch reagiert und zugleich über den

⁴⁷² Vgl. Emmerich, *Mythen*, 227, wobei Emmerich erhelltend darlegt, dass in der (impliziten) Kontroverse früher marxistischer Theoriebildung konzeptionelle Alternativen angelegt sind, die sich im Rekurs des DDR-Theaters auf griechische Mythen als Verwerfung, ästhetische Distanzierung, Historisierung oder dem nicht zwingend widersprechende Aktualisierung wiederfinden.

⁴⁷³ Vgl. z.B. Profitlich, *Volker Braun*, 13.

⁴⁷⁴ Diese Grundauffassung hat Volker Braun im Rahmen des Kolloquiums *Der Ort des Dichters* im WS 1998/99 an der Universität Zürich vertreten.

⁴⁷⁵ Ich verwende die Einzelausgabe Volker Braun: *Iphigenie in Freiheit*. Frankfurt/M. 1992. Künftig wird Zitate die Seitenzahl in Klammern beigefügt.

Geschichtsprozess im Allgemeinen nachdenkt bzw. zum Nachdenken darüber anregt.⁴⁷⁶ Bei allzu raschem Aktualitätsbezug und der Fixierung als Wendestück ist Vorsicht geboten, besteht doch die Gefahr, leicht Stereotypen aufzusitzen. Der Text mit seinem Gegenwartsbewusstsein evoziert in jedem Kopf anderes – dies scheint durch seine Offenheit intendiert zu sein –, zum Beispiel liest jeder, der die Wende in Berlin miterlebt hat, im Text seine eigene geschichtliche Erfahrung mit.⁴⁷⁷ Soll in der ersten Episode die Spezifität der gegenwärtigen Situation skizziert und bewusst gemacht werden, so sind die drei weiteren Szenen um den Entwurf der gegenwärtigen Zivilisation bemüht, wobei deren Veränderung hin zu einer humanen Zivilisation die »eigentliche ‘Wende’ im Geschichts- bzw. Zivilisationsprozess«⁴⁷⁸ darstellen würde. In der ersten und zweiten Episode ist der Stoff des Tantaliden-Mythos mit dem gesellschaftlichen Umbruch von 1989 überblendet, eine Versuchsanordnung, welche die Befragung einer alten mythischen Geschichte daraufhin erlaubt, ob sie uns in unseren eigenen Verhängnissen helfen kann. Im Rahmen des Themas Iphigenie-Rezeption ist hier eine Konzentration auf die erste Episode *Spiegelzelt*, deren Kern das Gedicht *Ausgang der Welt* bildet⁴⁷⁹, sowie auf die vom Umfang her ungefähr die Hälfte einnehmende Titelszene *Iphigenie in Freiheit* naheliegend.

Im Moment eines gesellschaftlichen Umbruchs wird ein Spielraum frei, und es stellt sich die Frage, wie eine echte Wende herbeigeführt werden kann. Dieses Problem steht im Hintergrund des die erste Episode ausfüllenden Reflexionsprozesses, dessen Träger »Elektraorest« (12) bzw. »Orestelektra« (35) ist. Obwohl bestimmte Passagen einer Figur zugeordnet werden können, – beispielsweise deuten die explizit auf die Wachablösung in der Eingangsszene von Shakespeares *Hamlet* anspielenden⁴⁸⁰ und damit das Motiv der Rache akzentuierenden ersten Zeilen von *Spiegelzelt* auf Orest hin –, ist eher von einem Selbstgespräch eines doppelten, zerrissenen Subjekts als von einem Dialog auszugehen, eben von einer

Selbstbegegnung im Spiegel, Orestelektra (ein Schauspieler oder eine Schauspielerin) in das Geschehen gerissen: WENN DU DER BIST; DANN MUSS ICH DIE SEIN, der Moment des Erkennens der Sturz in ein Leben mit Folgen, Täter oder Verweigerer in der bekannten Geschichte, die tödlich ist so oder so, WENN WIR DAS BLATT NICHT WENDEN. (Anmerkung, 35)⁴⁸¹

Brauns Anmerkung ist zu entnehmen, dass Orestelektra von einer einzigen Person, Schauspieler oder Schauspielerin, verkörpert werden soll, die geradezu gewaltsam in den Handlungszusammenhang des alten Tantaliden-Mythos hineingerissen wird. Dabei setzt der Mythos einen bestimmten bekannten Rahmen. Im Moment, da Orests Identität erkannt wird, steht ebenso diejenige Elektras wie auch deren Geschichte unabänderlich fest. Es ist Orests unentzerrbares Schicksal, durch den vaterrächenden Muttermord schuldig zu werden, wie Elektra als Mittäterin im Mythos ebenso feststeht:

Ich bins: Elektra. Unrecht vergeht nicht.
Lass dich umarmen, liebes Ebenbild.
Du bist mein Bruder ich bin deine Schwester
Du täuschst mich nicht. Wäre ich blind
Für die Geschichte die ich kommen seh. (8)

⁴⁷⁶ Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 167.

⁴⁷⁷ Diesen Sachverhalt hat Braun im Rahmen des Kolloquiums *Der Ort des Dichters* im WS 1998/99 an der Universität Zürich als intendiert bestätigt.

⁴⁷⁸ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 167.

⁴⁷⁹ In: Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, IX, 50.

⁴⁸⁰ Der Hinweis bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 167f.

⁴⁸¹ Entsprechend ist die Anrede »Lass dich umarmen, liebes Ebenbild« (8) wohl als Spiegelbildszene zu inszenieren.

Die Reflexionsfigur Oresteletktra erkennt sich der »blutigen Verwundtschaft« (8)⁴⁸² der Atridenfamilie zugehörig und wünscht sich blind für die Geschichte, die sie kommen sieht. Der Doppelsinn von Erzählung, wie sie der überlieferte Mythos darstellt, und historischem Prozess klingt im Text an, noch deutlicher ist er in der zitierten Anmerkung impliziert. Fast scheint es so, als ob die Schauspielerin (bzw. die Schauspieler) nochmals aus der Rolle schlüpfte und den aus der Überlieferung bekannten Mythos reflektierte, während Oresteletktra als eine der Protagonistinnen ihre eigene Geschichte streng genommen nicht kennen kann, bevor sie abgelaufen ist, es sei denn, man unterstelle ihr prophetische Voraussicht. Sicherlich aber kann sie die Geschichte nicht wie die Schauspielerin aus der literarischen Tradition kennen. Noch einmal steht die Unausweichlichkeit der »bekannten Geschichte« zur Frage, ein Entscheidungsspielraum öffnet sich, wenn die Reflexionsfigur die Frage nach ihrer Identität wagt. Oder ist es doch nur eine resignierte Feststellung, worauf sprachlich das trotz der Wortstellung eines Interrogativsatzes fehlende Fragezeichen hindeutet?⁴⁸³:

Wer bin ich.
 Du bist mein Bruder, denn ich sehe
 Mich im Spiegel deines weissen Zorns.
 Was für eine Familie MÖRDERVATER
 MÖRDERMUTTER MUTTERMÖRDER.
 Reiche ich ihm das Hackbeil für die Tat
 Nach der Vorschrift, oder meine Hand
 Wendet das Blatt (9f.)

Orests Zorn spiegelt zugleich Elektras Zugehörigkeit zu einer Familie, welche sie als mörderisch einander schlachtend durchschaut. Im Moment des Erkennens aktualisiert die Reflexionsfigur ihre eigene Geschichte, als hätte sie sich schon tausendfach – literarisch-fiktiv wie historisch-faktisch⁴⁸⁴ – zugetragen. Drei Worte fassen den Tantaliden-Mythos von Iphigenies Opferung bis zu Orests Mord an Klytämnestra als Kette dreier Mordtaten zusammen. Dies entspricht der zivilisationskritischen Linie in der Mythenadaption, wie sie schon im Kontext von Jochen Bergs Spiel genannt wurde. Heiner Müllers Texte mit ihrer Betonung des Gewaltmoments repräsentieren sie auf der DDR-Bühne am deutlichsten und dies nicht erst nach der Zäsur von 1971. Drei Worte, in Majuskeln gedruckt, d.h. mit Nachdruck geschrieben, was den *körperlichen* Aspekt in Orest-Elektras Selbstbegegnung unterstreicht, die gleichzeitig Konfrontation der Schauspielerin (bzw. des Schauspielers) mit dem Tantaliden-Mythos ist und im Kern einen Reflexionsprozess darstellt. Auf beides, den geistigen wie körperlichen Aspekt, verweist die Anmerkung, welche die Szene als »Raum der Brust« (36) bestimmt. Die Frage nach einer anderen Geschichte steht der Reflexionsfigur gleichsam auf den Leib geschrieben, zugleich schreit sie die Geschichte des verruchten Tantaliden-Geschlechts heraus, ist es doch der Körper selber, der aus der vorgeschriftenen Geschichte nicht herauskommt. Trotz der bekannten Handlung versetzt die Reflexionsfigur sich in den *entscheidenden* Moment und erwägt die Alternative, ihrem Ebenbild Orest das Beil zu reichen, damit er den

⁴⁸² Man beachte das selbstredende Wortspiel Verwandtschaft-Verwundtschaft.

⁴⁸³ Das Argument ist allerdings nicht hinreichend, da Braun im ganzen Text auf Fragezeichen verzichtet. Ob die Interpretation einer damit implizierten Unmöglichkeit echter Fragen im Sinne einer geschichtsphilosophisch pessimistischen Auffassung von umfassendem Determinismus übertrieben ist, bleibt Ermessensfrage.

⁴⁸⁴ Das Wort 'faktisch' bezieht sich hier lediglich auf den Geschichtsprozess selbst, nicht auf die Geschichtsschreibung, die sich ihm annähern will. Sie kann nie rekonstruiert, wie 'es tatsächlich gewesen ist', sondern ist immer zu einem Teil fiktiv. Keinesfalls soll hier unreflektiert der Literatur Fiktionalität und der Geschichtsschreibung Faktizität zugeordnet sein, wurde diese Problematik doch immer wieder diskutiert, verwiesen sei exemplarisch auf Hayden Whites Buch, *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*. Fakten lassen sich nie rekonstruieren, wir können ohnehin nur Geschichten über die Geschichte schreiben.

Muttermord vollzieht, wie es immer geschah, oder dies nicht zu tun. Das Wort 'Vorschrift' ist doppelt zu lesen, erstens verweist es auf Apolls Orakelspruch, der bei Aischylos Orest den rächenden Muttermord befiehlt, zweitens auf die literarischen Überlieferungen des Mythos⁴⁸⁵, es kann Anweisung *und* literarische Vorlage bedeuten. Die Hand, welche das Blatt wendet, ist in der zweiten Lesart auf den Autor zu beziehen. Wie Vlisser feststellt, bewegt sich die Verantwortung für den Textablauf folglich »zwischen den Gegensätzen intertextueller Verpflichtung und individueller Freiheit«⁴⁸⁶. Die Wiederholung des Ausdrucks 'das Blatt wenden' in der zitierten Anmerkung ist evident und deutet auf dessen Gewicht hin. Der genannte Doppelsinn des Begriffes 'Geschichte' legt nahe, auch hier neben der poetologischen eine geschichtsphilosophische Implikation zu sehen. Nicht nur mag ein Autor mit Abweichungen von literarischen Vor-Schriften eine neue Geschichte schreiben, d.h. ein Blatt wenden, in metaphorischer Bedeutung kann der Ausdruck eine eigentliche Wende im Geschichts- bzw. Zivilisationsprozess meinen. Die geschichtsphilosophische Implikation verweist auf den Entstehungskontext von Brauns Text, eine Umbruchszeit, wo sich die Frage nach einer anderen Geschichte stellt: Geschieht etwas oder nichts? Gibt es überhaupt eine neue, andere Geschichte oder ist sie etwa ebenso wie der Mythos unentrinnbar vorgeschrieben?

Der Orakelspruch Apolls im Mythos schreibt Orest als Rache den Muttermord vor, ohne Alternative. Wenn es Alternativen überhaupt gibt, müssen sie anderweitig gesucht werden. Brauns Text zeigt die Suche nach Alternativen als intertextuelles Spiel, fast so, als wollte der Schauspieler (bzw. die Schauspielerin) mit seinem Repertoire gespielter Stücke Elektraoest (bzw. Orestelettra) zu Hilfe eilen, indem er andere Stücke befragt, ob sie ihm womöglich zu einer anderen Geschichte – wiederum im Doppelsinn von Erzählung und Historie – verhelfen können. Wie Grauert darlegt, besteht die Ausstiegssequenz (10f.) ausschliesslich aus bearbeiteten Zitaten aus Büchners *Dantons Tod*, wobei Brauns Bearbeitung primär auf eine radikale Kritik des Gewaltmoments und dessen anachronistischen Charakter abzielt.⁴⁸⁷ Diese Gewaltkritik zitiert Dantons Kritik an der Schreckensherrschaft der Sansculotten, welche die modellhafte Negativfolie revolutionärer Gewalt überhaupt, so auch des stalinistischen Terrors, darstellt. Durch Brauns intertextuelles Spiel wird die Frage nach der Legitimation von gewaltbestimmtem Handeln in verschiedenen historischen Kontexten aufgerufen und überlagert, was letztlich eine *prinzipielle* Ablehnung der traditionellen gewaltbestimmten Handlungsweise als Mittel der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zur Aussage hat, auch oder gar besonders in der gegenwärtigen zivilisatorischen Situation. Entsprechend hat das intertextuelle Spiel auch hinsichtlich des Rachemotivs Methode. Mit der Überlagerung von Orest und Hamlet werden zwei Modelle vergegenwärtigt: Der mythische Orest, der traditionell nach einem als absolut geltenden Gebot der Götter handelt, und der neuzeitliche Hamlet, der die Legitimität des Racheauftrags unter Gebrauch seiner Vernunft und individueller Entscheidung überprüft. Grauert sieht darin »das Ende des Modus autoritativer Geltung der Tradition bzw. den Beginn des für die Moderne repräsentativen Modus subjektiver Geltung«⁴⁸⁸ signalisiert. Indem Brauns Orest den Racheauftrag verwirft, hat er nicht wie Hamlet Subjektivität und Tradition vereinbart, sondern sich aus seinem Gegenwartsbewusstsein heraus ganz von der Tradition gelöst. Es ist eine Gegenwart, in welcher die auf dem Hintergrund der konkurrie-

⁴⁸⁵ Vgl. Visser, »*Und so wie es bleibt ist es*«, 138.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Sämtliche Zitate stammen aus Reden Dantons und sind fast alle der Schlusszene des ersten Aktes sowie der Anfangsszene des folgenden Aktes entnommen. Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 169f., mit erhellenden Beispielen sowie ausführlicher interpretatorischer Darlegung.

⁴⁸⁸ A.a.O. 169.

renden Systeme Sozialismus und Kapitalismus beschworene Rachemission⁴⁸⁹ hinfällig geworden ist. Entscheidender als die Kritik am Kapitalismus, dem nach aufgehobener Systemkonkurrenz die alleinige Dominanz zukommt, scheint mir in Brauns Text eine ebenfalls mit dem Ende von Systemkonkurrenz sowie der Ideologie des Klassenkampfs zusammenhängende Spur zu sein, die weg von Fragen reiner Machtpolitik hin zu zivilisatorischen Problemen lenkt. Diese zivilisationskritische Spur signalisiert einen Wechsel der Geschichtskonzeption, indem an die Stelle einer Auffassung von Geschichte als durch konkurrierende Systeme und Gewaltanwendung determiniertem politischem Kampf – in diesen Kontext fällt das Rachemotiv – eine Auffassung der Geschichte als Prozess globaler Bedrohung durch die technische Zivilisation und ihr Zerstörungspotential tritt.⁴⁹⁰ So nennt in Erinnerung der mythischen Konstellation Iphigenie in der zweiten Szene Orests »Mord an Mutter Erde« (18). Im Unterschied zur ersten Szene repräsentiert Orest hier als griechischer Händler das kapitalistische Gesellschaftsmodell, während er in *Spiegelzelt* als ein eben aus der DDR Befreiter erscheint, wobei das Leben in der DDR mit einem Haftaufenthalt verglichen wird. Will man überhaupt einen Handlungszusammenhang zwischen den beiden Szenen annehmen, was angesichts der losen Folge von dritter und vierter Szene fragwürdig ist, hätte der Orest der zweiten Szene den Kapitalismus zur ‘Befreiung’ seiner Schwester bereits vollends verinnerlicht.⁴⁹¹ Deutlicher noch in den drei folgenden Szenen richten schon die ohne abschliessende Interpunktions⁴⁹² in ungewisse Leere laufenden Schlussworte von *Spiegelzelt* den Blick auf das Zerstörungspotential der technischen Zivilisation:

Was für Schlackehimmel
 Seit wir das Wetter selber machen / machen.
 Er wirft wie eine Eisenwand das Wort
 Zurück (13)

Gleichsam als Höhepunkt der negativen Naturbeherrschung wird das ökologisch zerstörte Himmelszelt beschworen, indem der Mensch sogar die Gewalt über meteorologische Vorgänge an sich gerissen hat bzw. zu haben glaubt. Das Echo der eigenen Worte, das der Text mit der Wiederholung des Wortes »machen« gleich selbst vorführt, deutet auf den begrenzten Raum Erde hin, zugleich macht es die fehlende Transzendenz schmerzlich bewusst. Das Schlussbild korrespondiert mit dem Titel *Spiegelzelt* und verbildlicht den Reflexionsprozess, der den Menschen ohne von aussen kommende kreative Einfälle auf selbst ausgedachte Möglichkeiten zurückgeworfen und in sie verstrickt zeigt.⁴⁹³ Diese zivilisationskritische Spur wird wiederaufzunehmen sein. Sie ist insofern mit der Kritik am kapitalistischen Gesellschaftssystem, das sich historisch durchgesetzt hat, verknüpft, als es ums diesem zu Grunde liegende Zivilisationsmodell geht. Neben der Ausstiegssequenz ist auch die Schlusssequenz von *Spie-*

⁴⁸⁹ Die Berechtigung der Rachemission wird im Text zunächst fragwürdig, indem in Rekurs auf den Mythos ihre Legitimationsinstanz bezweifelt wird: »Mit deinem Auftrag dem Gebot der Götter/Was denn für Götter, glaube ich an Götter« (8).

⁴⁹⁰ Vgl. dazu Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 171. Grauert beschreibt eine Verschiebung hin zu einem neuen Typus gesellschaftlich-politischen Handelns, »dessen Horizont die globale Situation bzw. das Schicksal der Gattung bildet« (ebd.), wobei nicht mehr das Verhältnis von Mensch zu Mensch, sondern das Verhältnis zwischen Mensch und Natur als Rahmen gesellschaftlich-politischer Aktivität fungiere.

⁴⁹¹ Grauert sieht zwischen den Szenen keinen Handlungszusammenhang mehr, vgl. a.a.O. 166, sowie der erhellende Überblick zum Aufbau a.a.O. 172.

⁴⁹² Dies scheint gerade die Schlüsselstellen des Reflexionsprozesses zu charakterisieren. So fehlt auch in der bereits zitierten Schlüsselfrage Elektras, Orest das Beil für den Muttermord zu reichen oder eben nicht, eine abschliessende Interpunktions, und lässt die Frage in Ungewissheit münden. Ausserdem endet auch die zweite Szene ohne Punkt und Komma, während die dritte Szene von der Syntax her unfertig ist: »MIT GOTTFÜR KAISER UND.« (28).

⁴⁹³ Ergänzungen zur Interpretation des Schlussbilds bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 188f., so ist auf Lessings *Philotas* angespielt, dessen Schauplatz »ein Zelt in dem Lager des Aridäus« bildet.

gelzelt als Zitatmontage aus den Schlusspassagen anderer Stücke gestaltet, einschliesslich eines Selbstzitats des Autors.⁴⁹⁴ Indem Texte aufgerufen werden, die allesamt Versuche einer gesellschaftlichen wie zivilisatorischen Umgestaltung thematisieren und – entscheidender noch für Brauns Aussage – deren *Scheitern*, erscheinen die alten Modelle nach Grauerts überzeugender Interpretation als untauglich, was die Notwendigkeit einer ‘echten Wende’ beschwört. Andererseits signalisiert dieser Sachverhalt, »im Hinblick auf die verzweifelte Suche nach an Humanität orientierten Handlungen, das illusionäre Moment dieser Hoffnung«⁴⁹⁵. Die Zitatmontage erinnert an Versuche, mit gewaltbestimmten und menschenfeindlichen Strukturen zu brechen, die wohl nicht zuletzt am fundamentalen Paradox gescheitert sind, zur Herstellung friedlicher und menschenwürdiger Verhältnisse Formen der Barbarei auf barbarische Weise umstürzen, d.h. mit Gewalt ein gewaltfreies System erzwingen zu wollen. Angesichts des umfassenden Scheiterns in diachroner Perspektive erhält die Befragung anderer Stücke nach ihrer Kraft, das Blatt zu wenden, eine pessimistische Antwort.

3.4.2 Mythische Versatzstücke und parabolische Überblendung in der Titelszene

Allein schon das intertextuelle Spiel mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* signalisiert, dass Brauns Titelszene *Iphigenie in Freiheit* die taurische Episode des Tantaliden-Mythos zu Grunde liegt. Der mythische Stoff ist dabei mit der Umbruchssituation 1989/90 eng verflochten, so dass der Text unter doppelter Optik zu lesen ist. Die Dominanz der gleichnishaften Lesart ist wohl intendiert, in welcher Iphigenie als sozialistische Intellektuelle, Tauris als Sowjetunion und/oder DDR, Thoas als kommunistischer Machthaber, Orest und Pylades als westliche Händler erscheinen.⁴⁹⁶ Dass Tauris sowohl mit der DDR wie auch mit der Sowjetunion enggeführt werden kann, legt schon die kursiv gedruckte Regieanweisung »*Kyrrillische Küste*« (14) zu Beginn der Szene nahe, ausserdem verweist die Schriftbezeichnung selbstreferentiell auf den Text.⁴⁹⁷ Angesichts der verkürzten Ausgestaltung des Mythos ist richtiger wohl von mythischen Versatzstücken zu sprechen.

Zu Beginn der Szene beschreibt Iphigenie, wie Orest und Pylades in Tauris »eingereist« (14) sind – ein einzelnes Wort trägt hier schon als aktualisierende Implikation die problemlos gewordene Einreise nach dem Fall des Eisernen Vorhangs –, ohne Angst und keineswegs auf geheimem Weg, »ganz unverkleidet vor dem Aug des Feinds« (14). Hier klingt zwar noch Konfliktpotential mit: auf der Ebene des Mythos der alte Brauch der Opferung aller Fremden, die es auf Tauris verschlägt, und zugleich die nunmehr historisch gewordene Systemkonkurrenz. Aber Orest und Pylades müssen weder um ihr eigenes Leben noch um Iphigenies Freiheit kämpfen. Keineswegs ist wie bei Goethe die Begegnung zwischen dem taurischen Herrscher und den griechischen Ankömmlingen als zunächst unlösbar scheinender Konflikt und damit als ein Angelpunkt der Handlung gestaltet, Thoas gibt Iphigenie widerstandslos frei.⁴⁹⁸ Denn durch die Übernahme des bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsmodells ist er, freilich aus der Sicht der beiden westlichen Manager Orest und Pylades, ein aufgeklärter Herr-

⁴⁹⁴ Grauert hat als Intertexte Lessings *Philotas*, Büchners *Dantons Tod*, Brechts *Fatzer*-Fragment, Brauns *Die Übergangsgesellschaft* sowie das Lied des Thälmann-Bataillons (1. Strophe, Text von Karl Ernst, Musik von Paul Dessau) identifizieren können (vgl. a.a.O. 171, Anm. 9). Es ist anzunehmen, dass in der Schlusspassage ausserdem noch weitere Intertexte verarbeitet sind. Zum Bezug auf Brecht und Müller in der Passage zwischen Ausstiegs- u. Schlussequenz vgl. erhelltend Visser, »*Und so wie es bleibt ist es*«, 142.

⁴⁹⁵ A.a.O. 172, präziser noch 189.

⁴⁹⁶ Vgl. a.a.O. 173.

⁴⁹⁷ Vgl. Visser, »*Und so wie es bleibt ist es*«, 143.

⁴⁹⁸ »ICH GEB SIE FREI sagt Thoas mein Gebieter.« (15).

scher geworden⁴⁹⁹; »aus Stalin ist Gorbatschow geworden«⁵⁰⁰. Iphigenie hingegen schätzt Thoas' Wandlung anders ein, indem sie seine neue Denkweise als kindlichen Glauben an eine unversehrte, humane Welt bezeichnet, eine Denkweise, die sie selbst aufgegeben hat:

Das neue Denken
 In seinem alten Kopf, mein alter Text
 An dem ich würgte, den ich kotzte, schrie
 Gegen die Brandung nachts am nackten Strand
 Das Land der Griechen mit der Seele suchend
 Der Kinderglaube an die heile Welt.
 Jetzt hat er ihn und ist zum Kind geworden
 Thoas zahnlos, und wiegt sich im Glauben
 Dass er die Welt versöhnt mit süßen Sätzen (16f.)

Einmal mehr ruft der berühmte *Iphigenie*-Vers die Humanitätsutopie auf, die Goethes Schauspiel zu Grunde liegt. Die Zurücknahme dieses alten Textes, welche Brauns Iphigenie vollzieht, ist radikal zu lesen: nicht nur widerruft sie in ihrem Reflexionsprozess die sozialistische Utopie, indem sie die Abgründe des real existierenden Sozialismus einsieht sowie den Stalinismus als dessen Vorgeschichte und im Grunde pervertierte sozialistische Utopie erkennt, mehr noch revidiert sie die Humanitätsutopien überhaupt, in deren Tradition sich auch das sozialistische Gesellschaftsmodell verankert sah. Es wäre daher ein Missverständnis zu glauben, das in der gesamten zweiten Szene prominente intertextuelle Spiel mit Goethes *Iphigenie* stelle allein das Humanitätsprojekt des Idealismus in Frage. Die Weimarer Klassik markiert vielmehr einen entscheidenden Bezugspunkt der DDR-Kulturpolitik, die sich in diese Tradition nicht nur einreihte, sondern »die DDR zur einzig legitimen Erbin der Weimarer Klassik erklärte«⁵⁰¹. Bei Iphigenies selbstkritischer Reflexion ihres Kinderglaubens an den humanen Sozialismus bleibt die Aussage keineswegs stehen, auch die Kompetenz des kapitalistischen Gesellschaftsmodells zur Lösung aktueller Probleme wird schwerwiegend in Frage gestellt, wenn Iphigenie Thoas' neuer bürgerlich-kapitalistischer Denkweise Humanitätspathos zuschreibt und dieses als anachronistisch entlarvt. Welche Aspekte Iphigenies skeptische Einschätzung beinhaltet, konkretisiert die Reflexion ihrer Befreiung sowie der Gesellschaft, der sie nun in Freiheit zugehört bzw. zugehören soll. Ihre Heimholung geht nicht dem Mythos gemäss auf einen Götterspruch zurück, zu dessen Erfüllung Raub des Artemiskultbildes und listige Fluchtpläne erwogen und dann, wie bei Goethe, überwunden werden, so dass der Dreischritt Fortschritt, Humanität und Emanzipation schliesslich in der Umdeutung des Orakelspruchs zur Vollendung kommt; in Orests und Pylades' Worten ist an die Stelle der Humanität der Geschäfts- und Handelstrieb des Menschen gesetzt:

JETZT HEISST ES HANDELN. HILF,
 OREST. GESCHAFFEN
 ZUM HANDELN IST DER MENSCH. /
 ZUMAL DER GRIECHE
 EIN GRIECHE BIN ICH VOM
 GESCHLECHT DER HÄNDLER. /
 DU SPRICHST EIN GROSSES WORT

⁴⁹⁹ »ER IST AUFGEKLÄRT. EIN AUFGEKLÄRTER HERR. / DER EDLE THOAS. / ER IST EIN GUTER MENSCH GEWORDEN, EDEL NICHTWAHR SEI DER MENSCH HILFREICH UND GUT.« (17). Das Goethe-Zitat aus dem Gedicht *Das Göttliche* wird hier im Munde des am Geschäft orientierten Managers Orest ironisch verdreht.

⁵⁰⁰ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 174. Das Stichwort 'Gorbatschow' fällt im Text (17), die Engführung von Thoas und Stalin wird aus vielen Anspielungen sowie in Iphigenies Reflexion über die Zeit auf Tauris deutlich.

⁵⁰¹ Chiarloni, *Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil?*, 86.

GELASSEN AUS. /
UND DU VERNIMMSTS. / DEIN WORT IN
GOETHES OHR. (18)

Die Rede der Griechen mit dem ihren Werten geflissentlich nacheifernden Herrscher von Tauris – die Schrägstiche markieren einen Rednerwechsel –, entwirft einen gänzlich anderen *homo novus* als den der deutschen Klassik, den das Zitat aus Goethes Schauspiel sowie die explizite Nennung seines Autors aufrufen. Indem Thoas' Worte nach Iphigenies Geständnis, dem Geschlecht der Tantaliden zugehörig zu sein, zitiert werden⁵⁰², ist die Schlüsselfrage nach den Dimensionen sittlichen Handelns im Zeichen von Autonomie und Humanität präsent, wobei Iphigenies Orientierung an dieser Frage auf dem kontrastiven Hintergrund ihrer Herkunft aus dem verruchten Geschlecht der Tantaliden speziell stark wirkt. Brauns Text macht hingegen deutlich: *dieser* Aufruf zum Handeln gilt nicht länger der Frage nach ethischem Handeln, wie sie die Zitatmontage erinnert, sondern meint instrumentelles und strategisches Handeln im Zeichen von Ökonomie und Profit, wie es das kapitalistische Wirtschaftssystem bestimmt. Hier erfüllt sich mit Iphigenies Befreiung kein für Orests Schicksal entscheidender Götterspruch, wie ihn der antike Mythos vorschreibt, ihre Freiheit offenbart nicht wie bei Goethe die vollendete Humanität aller Figuren, sondern der Markt ist das Schicksal⁵⁰³, eine ebenso undurchsichtige Autorität wie die mythischen Götter, und Brauns Iphigenie begreift ihre Befreiung folgerichtig als Ergebnis eines Tausches:

Ein Menschenhandel. Oder Warenhandel.
Worum handelt es sich. Um ein Geschäft.
Mein Bruder braucht, das glaubt er, eine Schwester
Er hat die Fallsucht seit dem Mord an Mutter
Erde, jetzt jagt ihn die Erinnerung
Mit Hunden. Kann ihn einer heilen ich. (18)

Der nach dem Muttermord als Zeichen seiner Schuld von den Erinnen gehetzte Orest klingt als Versatzstück des Mythos an, erfährt aber eine deutliche Überblendung durch die 'moderne Schuld' der Umweltzerstörung, die von der kapitalistisch bestimmten Entwicklung der technischen Zivilisation beschleunigt wird, als deren Repräsentant Orest auftritt. Die Verwendung des Wortes Fallsucht anstatt Epilepsie mag zusätzlich den Mauerfall assoziieren. Kein Götterspruch steht im Hintergrund, allein Orest selber verspricht sich Nutzen, instrumentellen Nutzen wohlverstanden, von seiner Schwester. Seine und Pylades' Aussagen machen unmissverständlich deutlich, worum es dabei geht: Iphigenie soll in die Knie gezwungen werden und in der Schule der neuen Gesellschaft schnellstens das Rechnen erlernen.⁵⁰⁴ Als Tauschware hat sie lediglich Objektstatus, ist »gerade noch brauchbar, die europäische Fassade eines wieder vereinigten Deutschlands zu schmücken«⁵⁰⁵. Iphigenies Reflexion von Art und Folgen ihrer Befreiung wird als Kritik des Kapitalismus lesbar. Wie Grauert ausführt, greift sie neben traditionellen Aspekten wie Konsumgesellschaft bzw. Warenästhetik und Patriarchat neue Themen auf, so die im Zuge der Wiedervereinigung sichtbar gewordene Kolonistenmentalität und den neuen Nationalismus.⁵⁰⁶ In Orests und Pylades' Mund ist der Begriff der Freiheit aus sei-

⁵⁰² Goethe, V. 307: »Du sprichst ein grosses Wort gelassen aus.«

⁵⁰³ Den Gedanken des Markts als des modernen Schicksals hat Peter von Matt in seiner Vorlesung *Stifter und das österreichische 19. Jahrhundert* im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Zürich entfaltet.

⁵⁰⁴ »NIMM SIE DIR PYLADES. SIE IST EIN WEIB. / UND MIR VERSPROCHEN HABEN SIE DIE GREMIEN. (...) SIE IST NOCH SCHÖN; OREST. / WENN AUCH NICHT KLUG. IN UNSRE SCHULE WIRD DIE SCHÖNE GEHN UND RECHNEN LERNEN. / MIT DEN KNIEN, OREST. (19).

⁵⁰⁵ Chiarloni, *Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil?*, 85f.

⁵⁰⁶ Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 175f. mit Bezug auf die Textpassage 19f. Das nationalistisch parolenhaft dreimal wiederholte HELLAS (19 u. 20) spielt m.E. ausserdem ironisch auf den franz. Ausruf *hélas* an.

ner Einbindung in ein ethisches Handeln gelöst. Das gänzliche Durchdrungensein der beiden Griechen vom Gesetz des Warenhandels zeigt sich auch an ihrem Blick auf eine Statue, die ihnen auf Tauris in die Hände kommt. Sie mag wiederum als Versatzstück des Mythos ans Standbild der Artemis erinnern. Verschwunden ist aber jeglicher kultische Götterglaube, wenn Orest und Pylades die Statue ausschliesslich unter dem Aspekt des für lukrativen Handel brauchbaren Kunstgegenstandes betrachten.⁵⁰⁷ Es ist wohl dieselbe Statue, die in der Szenenanmerkung als Anfangsbild erscheint. Dort mag sie, aber damit ist bereits ungesichertes Terrain der Spekulation betreten, bildlich-assoziativ Goethes in der Rezeption zur Statue erstarre, eine weisse Antike repräsentierende *Iphigenie auf Tauris* evozieren, deren Humanitätsutopie auch Braun aufgrund von historischen Faktoren zur Abarbeitung herausfordert. Eine solche Lesart entspricht einer den ganzen Text durchziehenden Spur, den Text selbst auf eine literarische Tradition bezogen zu problematisieren. Zugleich mag die Statue, indem sie bei Braun im Unterschied zu Goethe und Euripides keine Dynamik auslösende Funktion im Handlungsverlauf erhält, auf Iphigenies Objektstatus verweisen.⁵⁰⁸

Angesichts der bestehenden zivilisatorischen Widersprüche, welche Iphigenie ‘in Freiheit’ reflektiert, versteht sie Thoas’ bürgerlich-kapitalistischen Reformkurs, signalisiert im Tauschhandel ihrer Befreiung, keineswegs als friedensstiftend:

Der Frieden den ich stiffe loht wie Krieg
Thoas Orest gegen den Rest der Welt
Ich hör die Truppen roh im Hafen trommeln.
Klassische Weisen. (22)

Die aktualisierende Ebene in Iphigenies Aussage mag mit dem Stichwort von Samuel Huntington’s *Clash of civilisations* auf den Punkt gebracht sein, wobei Iphigenie die (verheerende) Dominanz des kapitalistischen Gesellschafts- und Zivilisationsmodells formuliert. Die Truppen, welche im Hafen zum Aufbruch in den Krieg trommeln, erinnern über den Stoff der aulischen Iphigenie vermittelt auf der Ebene des Mythos an den Trojanischen Krieg. Hat dort Iphigenies (vermeintliche) Opferung in Aulis keineswegs friedensstiftend gewirkt, sondern den Kriegszug nach Troja ermöglicht, so scheint bei Braun in Hinsicht auf Iphigenies ‘Befreiung’ dasselbe zu gelten. Grauert sieht neben dem Trojanischen Krieg zusätzlich die Expedition der Argonauten erinnert und mit beidem »in suggestiver Weise den Prozess der technischen Zivilisation als Raub- bzw. Beutezug über die Erde«⁵⁰⁹ imaginiert.

Ein entscheidendes Versatzstück des Mythos taucht in Hinblick auf Iphigenies Vergangenheit auf, ihr Amt auf Tauris, das sie nun, nach ihrer Freigabe durch Thoas, reflektiert. Als Priesterin hat sie Menschenopfer geweiht, in Brauns Text sogar eigenhändig getötet:

Er lässt mich los aus seinen Händen, seht ihr
Das Würgemal. So hat er mich geliebt
Für nichts als ein kindliches Lächeln. Thoas.
Was bin ich dir gewesen, König Thoas
Seit mich die Götter in dein Reich entrückten
Wie im Fluge in die bessere Welt
Aus dem Weltkrieg in den Weltfrieden.
Ich war bereit immer bereit zu dienen
Am Altar der Göttin jeden Fremdling

⁵⁰⁷ »HALTE SIE; OREST. / WAS IST DAS. MARMOR. EINE STATUE. AUS GIPS. O PYLADES. / TATSÄCHLICH, TOT. ODER ANTIK. EINE ANTIQUITÄT. / WIE MAN SIE HANDELT JETZT.« (22).

⁵⁰⁸ Vgl. Visser, »Und so wie es bleibt ist es«, 143.

⁵⁰⁹ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 176.

Tötend. Was für eine wahnsinnige
 Liebe. Thoas, zur Sache, Thoas, und
 Wer sie nicht fühlt den musste ich erjagen.
 Was trag ich für ein blutiges Gewand. (15)

Die mythische Konstellation wird hier mit einer Reflexion der Geschichte der DDR überblendet, speziell ihrer Bevormundung durch die UdSSR. Während der auf dem bürgerlich-kapitalistischen Reformkurs sich befindende Thoas, der Iphigenie freigibt, auf Gorbatschow rekurriert, ist hier Thoas historisch als Stalin zu lesen. Indem Thoas für Iphigenies Würgemal, das Zeichen ihres problematischen Verhältnisses zur Macht, verantwortlich dargestellt wird, erscheint Iphigenie als Opfer der politischen Herrschaft, historisch des stalinistischen Terrors. Nach der Indienstnahme wird aus dem Opfer eine Täterin, die unterwürfig im Namen der Herrschaft handelt.⁵¹⁰ Sie bekennt sich schuldig, indem sie – im Nachhinein freilich – ihre Liebe »zur Sache« des Sozialismus als wahnsinnig benennt, in einer bezeichnenden Abwandlung eines allzu berühmten Goethe-Zitats⁵¹¹ den von ihr im Namen »der Sache« ausgeübten Zwang formuliert, und schliesslich ihr Gewand als blutig erfährt, machte ihr Engagement in seiner Unbedingtheit doch auch vor dem Töten nicht Halt.⁵¹² Ihre Worte verweisen darauf, dass sie die Pervertierung der sozialistischen Idee zur vernunftwidrigen stalinistischen Diktatur einsieht, die sie mitgetragen hat. Der Blick zurück auf die Anfänge ihres Engagements für eine neue Gesellschaft macht ihr das wahre Ausmass des Scheiterns in politisch-ideologischer wie moralischer Hinsicht erst richtig bewusst.⁵¹³ Ihre Worte evozieren dabei eindeutig die antifaschistisch-demokratische Programmatik des sozialistischen Diskurses, der sich in die Tradition von Humanismus und Aufklärung einreihte. In Grauerts Formulierung legitimierte Iphigenie ihre völlige Systemtreue damit, »dass sie die politische Autorität durch eine Allianz mit der religiösen Autorität überhöhte, ja verklärte.«⁵¹⁴ Entmythologisiert man die Götter, die im Mythos sowohl mit der Opferforderung wie mit der Errettung nach Tauris über Iphigenies Schicksal verfügten, indem man sie auf den historischen Kontext von NS-Diktatur, Zweitem Weltkrieg und Aufbau des Sozialismus bezieht, klingt die sozialistische Utopie im Sinne der marxistischen Geschichtsphilosophie »als einer Form der säkularisierten Heilsgeschichte«⁵¹⁵ an. Iphigenies Bereitschaft zum Gebrauch aller Mittel geht aus dem Glauben an diese Utopie hervor.

Auf der Ebene der Handlung ist der Begriff der Freiheit am Schluss der Szene mit Wahnsinn, Tod und Selbstmord verbunden. Es herrscht Tumult am Hafen unten, da eine Frau aus Angst vor den Soldaten ihr Kind getötet hat und dann ins Wasser gesprungen ist, »JAUCHZEND WIE IM RAUSCH GIERIGER FREIHEIT« (25), so erzählt Kalchas, und »IHR JUBEL SPRANG SPITZ DURCH DIE BRANDUNG WIE EIN MESSER« (26). Mit diesen wiederum ohne abschliessende Interpunktionsins Nichts laufenden Worten endet die Szene. Zurück bleibt die Frage, warum an dieser Stelle die Figur des Kalchas als letztes Versatzstück des Mythos auftaucht. Kalchas, der nach mythologischer Überlieferung den Götterspruch zu

⁵¹⁰ Chiarloni formuliert politisch pointiert: »Iphigenie versteht ihre Bindung an Thoas als eifrige Unterwürfigkeit, die sie dazu getrieben hat, jede abweichende Meinung auf dem Altar der Ideologie zu opfern.« Chiarloni, *Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil?*, 86.

⁵¹¹ »Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.« Goethe, *Faust I*, V. 534.

⁵¹² Analog: »Wovon denn leben wenn die Toten/Ihr Fleisch zurückverlangen und ihr Blut/Ich habe es an meinen Händen, Thoas.« (18).

⁵¹³ Vgl. dazu Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 174.

⁵¹⁴ A.a.O., 195. In Hinblick auf die Ausdrücke »dein Reich« sowie »die bessere Welt« erläutert Grauert, dass Iphigenies Verklärung eine Aufwertung der politischen Macht und ihres Herrschaftsanspruchs einschloss, zumal auf der Folie der aufgeladenen Opposition von »Weltkrieg« und »Weltfrieden«. Man beachte die religiöse Konnotation des Ausdrucks »dein Reich« mit Anklang an 'Dein Reich komme' im *Unser Vater*.

⁵¹⁵ A.a.O. 194.

Iphigenies Opferung in Aulis verkündete und als Befürworter des Trojanischen Kriegs für das Opfer einstand, Kalchas, der in der Not des Trojanischen Krieges zur List riet und mit Odysseus zusammen die Erbauung des hölzernen Pferdes veranlasste, der Seher Kalchas. Seine Rolle wurde in der literarischen Mythosrezeption vielfach reflektiert, ist er doch als Medium, als Sprachrohr göttlichen Willens immer auch verdächtig, einen Götterspruch in eigenem Interesse auszulegen. Schon Euripides belässt seltsam im Uneindeutigen, ob Artemis Iphigenies Opferung gefordert hat oder ob dies eine Wahnidee des Sehers Kalchas ist, zumal er in seiner aulischen Iphigenie das Vergehen Agamemnons, eine Hirschkuh erlegt zu haben, eliminiert, statt dessen die Windstille wie ein Fatum hereinbrechen lässt. Hauptmann stellt durch mehrere Figuren Kalchas' Motive und damit seine Lauterkeit in Frage, am prominentesten durch 'Gegenfiguren' wie Menelaos, Peitho, Klytämnestra sowie Kalchas' Vater Thestor.⁵¹⁶ Berg thematisiert die Figur des Kalchas nur am Rande und dennoch in bezeichnender Weise: Als Iphigenie von Kalchas' Ermordung erfährt, lobt sie dafür die Göttin, sieht also in seinem Tod eine höhere Gerechtigkeit erfüllt.⁵¹⁷ Für alle drei Texte gilt, dass die ausschliesslich aus Figurenelperspektive geäusserten Einwände selbst auf persönliche Motive der jeweiligen Figuren hin betrachtet werden müssen und über Kalchas kein objektives Urteil möglich ist. Am Ende von Brauns Text ist eine kleine andere Geschichte eingeflochten, eine inhumane Geschichte, als deren Berichterstatter Kalchas fungiert. Kalchas, der im Mythos vor Opfern und List nicht zurückschreckt. Das Münden in Inhumanität auf der Ebene der Handlung korrespondiert mit Iphigenies Reflexion, die sie angesichts des gescheiterten sozialistischen Projekts sowie der bestehenden zivilisatorischen Widersprüche dahin führt, im Geschichtsprozess Barbarei und Kultur eng verknüpft, ja gar die Geschichte als Prozess der Barbarisierung zu sehen.⁵¹⁸ Darin widerruft sie die Iphigenie Goethescher Fassung radikal, deren prekäre Idealität als 'verteufelte Humanität' allerdings schon dem späteren Goethe selbst und auch Zeitgenossen bewusst war, und die inhumane Geschichte, in die der Text mündet, wird als das in Goethes Schauspiel Ausgeblendete und damit wiederum als Zurücknahme von Humanitätsutopie und Geschichtsoptimismus lesbar. Brauns Text endet nicht wie Goethes *Iphigenie* versöhnlich, sondern gibt Kalchas das letzte Wort, indem er ihn die Geschichte eines Opfers wiedergeben lässt, das aus Angst tötet und dessen Freiheit der Freitod ist. Letzteres mag an Hauptmanns hekatische Iphigenie erinnern. Wenn auch Kalchas' Position im Text unklar bleibt, sie mag skrupellos triumphierend oder unberührt sachlich sein, sicher ist immerhin, dass Kalchas den Vorfall am Hafen mitteilen kann, nicht wie Iphigenie angesichts der zivilisatorischen Widersprüche verstummt ist. Die, freilich von Kalchas, verwendeten Attribute jauchzend⁵¹⁹ und jubelnd zeigen jedenfalls mit aller Deutlichkeit die Perversion dieser Freiheit.

3.4.3 Ansätze zum Ausstieg

Brauns Iphigenie ist eine Reflexionsfigur. Dieser Befund trifft auch auf Goethes Iphigenie zu. Wenn dies, so mag es zunächst erscheinen, auf eine Parallelität hindeutet, so sind doch die Umstände, in welchen der Reflexionsprozess der beiden Protagonistinnen abläuft, gänzlich

⁵¹⁶ Vgl. exemplarisch: CA III, 848 (Kalchas erwägt die Alternativen »Ohnmacht oder Herrschbegier«, d.h. Ohnmacht aufgrund seiner Position als Sprachrohr der Götter sowie aufgrund von Druck des Volkes oder eigener Machthunger), 857 (Menelaos geht noch weiter, indem er in Betracht zieht, dass nicht Kalchas, sondern gar die Götter selbst irren), 877 (Peitho und Klytämnestra), 879 (Peitho erzählt Kalchas' Groll gegen Agamemnon und bezichtigt ihn eines persönlichen Motivs), 908 (Klytämnestra bezichtigt Kalchas der Lüge), 898 (Thestor hatte von seinem Sohn üble Träume), 909 (Thestor bezichtigt Kalchas, den Götterspruch selbst ausgeheckt zu haben).

⁵¹⁷ Vgl. Berg, *Im Taurerland*, 82.

⁵¹⁸ Zum hierbei zu berücksichtigenden Konzept der Barbarei in der Topik des marxistischen Denkens vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 197f.

⁵¹⁹ Verunsichert fragt die Gegenstimme nochmals nach »JAUCHZEND SAGST DU, KALCHAS.« (25).

andere und verweisen auf entscheidende Differenzen. Goethes Iphigenie, in eine Konfliktsituation geraten, die sie in einem inneren Kampf reflektiert, vermag sich als Opfer zu emanzipieren, indem sie sich ihrem Autonomie- und Humanitätsideal folgend von der mythischen Tradition löst. Sie trägt damit einen wesentlichen Anteil zu ihrer Befreiung bei. Die Freiheit der Braunschen Iphigenie entspringt keiner Selbstbefreiung, nach Grauert ist höchstens von einer ‘nachholenden’ Selbstbefreiung zu sprechen⁵²⁰ und damit muss er sich wohl auf den Effekt von Iphigenies Reflexionsprozess beziehen, ihre Freiheit resultiert aus einem Tauschhandel, der sie ohne eigene aktive Beteiligung gleichsam frei-setzt. Eine augenfällige Differenz zu Goethes Protagonistin besteht ausserdem darin, dass die Reflexion der Braunschen Iphigenie die anderen Figuren nicht erreicht, da jene sie als stumm wahrnehmen. Es findet kein Dialog statt. Aus der Tatsache, dass Iphigenie lediglich aus Figurenperspektive, nicht etwas in einer Szenenanmerkung, als stumm bezeichnet wird, muss die Deutung folgen, dass sie nicht ‘objektiv’ stumm, vielmehr ihre Denk- bzw. Sprechweise für diejenige ihres Bruders, Freunds und des gewandelten Thoas unhörbar, eben unverständlich (geworden) ist bzw. sein will. Denn die Repräsentanten der neuen Gesellschaft diskriminieren Iphigenies Position. Für den Leser ist sie aber vernehmbar. Die Differenz in der typographischen Gestaltung – Iphigenies ‘Rede’ in gewöhnlicher Gross- und Kleinschreibung, die Reden von Orest, Pylades und Thoas in grössere Aufmerksamkeit erregenden Majuskeln – akzentuiert den Gegensatz ihrer Positionen.⁵²¹ Nach Grauert, dessen Lesart Iphigenie in der Rolle einer Intellektuellen, die anderen Figuren als auf strategisches und instrumentelles Handeln ausgerichtete Kaufmänner bzw. Funktionäre akzentuiert, wird der zerstörte Dialog zwischen den beiden Parteien erkennbar, gefasst im Gegensatz zwischen der technokratischen und der kritisch-emanzipatorischen Intelligenz, mehr noch in der Marginalisierung der letzteren, zusätzlich überlagert vom Ost-West-Gegensatz.⁵²² Iphigenies Isolation und Stummheit wird durch das gänzliche Abbrechen ihrer inneren Rede gegen Ende der Szene noch gesteigert. Die technokratische Intelligenz beherrscht die Bühne, in Grauerts Formulierung »gleichsam als Sieger der Geschichte, zu deren Gesellschafts- und Zivilisationsmodell es keine Alternative zu geben scheint«⁵²³. Die Lesart von Brauns Text als Reflexion der Situation der kritischen Intelligenz in der realsozialistischen Gesellschaft aus der Erfahrung des Umbruchs von 1989 heraus, ist auch insofern berechtigt, als dies einer einschlägigen Lesart von Goethes *Iphigenie*, dem dominanten Intertext der Titelszene, entspricht, die anhand der Protagonistin die Lage der bürgerlichen Intellektuellen in der höfischen Gesellschaft im mythologischen Gewand thematisiert sieht.⁵²⁴

Iphigenies Reflexion, die in zwei Richtungen läuft, einerseits die Vergangenheit und ihre eigene Schuldverstrickung aufarbeitet, andererseits die gegenwärtige Erfahrung ihrer Freiheit in Hinblick auf die Zukunft befragt, führt dazu, dass sie sowohl das Scheitern des sozialistischen Projektes als auch die gegenwärtigen zivilisatorischen Widersprüche erkennt. Die Reflexion mündet in eine schwerwiegende Sinnkrise, der Iphigenie mit Vergessen zu entfliehen

⁵²⁰ Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 196.

⁵²¹ Darauf hat Grauert hingewiesen. In Hinsicht auf die drei anderen Szenen ist er aber mit Rolf Michaelis’ Bemerkung (*Dein Wort in Goethes Ohr!*, in: *Die Zeit* vom 10. April 1992) einverstanden, dass der Wechsel der Schreibungen nicht immer einsichtig sei. Vgl. a.a.O. 182.

⁵²² Zu dieser und den folgenden Ausführungen vgl. a.a.O. 182ff.

⁵²³ A.a.O. 183.

⁵²⁴ Dazu a.a.O. 194, besonders in Anm. 43 sowie zu einer Aufschlüsselung der Positionen a.a.O. 184, so verweisen Iphigenies Leitbegriffe auf den Aufklärungsdiskurs, so dass ihr Programm als Ausdruck der bürgerlichen Emanzipationsbewegung gelesen werden kann, während dagegen die Werte Gewalt, Kampf und Gehorsam (repräsentiert in Thoas, Pylades, auch Orest) dem Normengefüge der höfisch-feudalen Gesellschaft zuzuordnen sind.

wünscht: »Könnt ich vergessen, wo ich war und bin.« (21). Zutiefst desillusioniert reagiert sie zunächst mit Resignation, indem sie bisherige Werte, und das meint auch ihre kritische Position, aufgibt.⁵²⁵ Angesichts ihrer erfahrenen Vergangenheit und Gegenwart muss sie, wiederum in Zurücknahme von Goethes Schauspiel, jeglichen Absolutheitsanspruch der Wahrheit über Bord werfen und den Verlust der sozialistischen Utopie mit ihrem Anspruch, eine, ja die Lösung für alle zu sein, erleiden, mehr noch den Verlust der Utopie einer humanen Zivilisation überhaupt.⁵²⁶ So impliziert ihre Stummheit neben der Diskriminierung ihrer Position durch die anderen Figuren auch ihr eigenes Erschrecken über Vergangenheit, Gegenwart und wahrscheinliche Zukunft, das alles Handeln lähmt, einen Rückzug in die Reflexion zur Folge hat und wohl erfordert. Ihr Erkennen der ‘wüsten Erde’ als ganzen verfügbaren Raum markiert Begrenztheit und Ausweglosigkeit⁵²⁷, und erinnert an die Schlussworte der *Spiegelzelt*-Episode, die den Menschen gefangen in seiner selbst verursachten Misere ohne transzendenten Gegenüber zeigt, das er sich womöglich auch noch selbst zerstört hat. Der Zustand, in den Iphigenie verfällt, beschreibt Grauert mit dem von Emmerich übernommenen, treffenden Begriff der Melancholie und schlägt damit die Brücke von der Befindlichkeit der Protagonistin zum Bewusstseinszustand eines wohl grossen Teils der sozialistischen Autoren sowie der Bevölkerung überhaupt nach dem Umbruch von 1989.⁵²⁸ Das durch den *status melancholicus* geprägte Wirklichkeitsverhältnis ist dadurch charakterisiert, dass das Individuum bedingt durch den Schock über die gesellschaftlichen und zivilisatorischen Widersprüche zur es umgebenden Wirklichkeit in keine produktive Beziehung mehr treten kann. Mit Verweis auf seine dialektische Struktur ist der *status melancholicus* nach Grauert aber auch als eine »Phase der Inkubation« zu deuten, »in der sich ein neues produktives Verhältnis zur Wirklichkeit vorbereitet«⁵²⁹. Daraus folgt die Frage, ob die Titelfigur, deren Traumata sie doppelt betreffen, als Individuum und in ihrer Rolle als (sozialistische) Intellektuelle, in Melancholie verharrt oder ob sich an ihr bereits Ansätze eines neuen Wirklichkeitsverhältnisses andeuten.⁵³⁰ Neben der bereits gezeigten konsequenten Problematisierung ihrer alten Rolle, die

525 »Und was ich Thoas weigerte, pünktlich/Gewähr ich es. Nimm es dir, Pylades/Mein Eigentum. Entwaffnet von der Werbung/Geht Iphigenie handeln mit der Lust/Und mit der Liebe.« (20).

526 »Zwischen uns sei Wahrheit! wessen Wahrheit. (...) Ich trug sie froh im Busen, meine Wahrheit/Meinen Besitz auf dieser warmen Bühne/Die Lösung nur für mich und nicht für alle.« (21).

527 »Und in kein Ausland flüchtet sich die Hoffnung/Die wüste Erde ist der ganze Raum« (22) sowie »eine wüste Welt« (23). Zusätzlich wird darauf angespielt, dass die Projektion der Hoffnung von geschlossenen Osten in ein westliches Ausland nunmehr unmöglich geworden ist.

528 Vgl. Emmerich, *Status melancholicus*, passim sowie auch den Abschnitt *Autoren zwischen Hypertrophie, Utopie und Melancholie* in: ders., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, 456-462. Zunächst als Eigenschaft des modernen Intellektuellen und Künstlers überhaupt eingeführt, wird das Melancholie-Konzept von Emmerich auf die DDR-Autoren übertragen, wobei ihn die Genese von deren *furor melancholicus* interessiert. Wie Grauert in Bezug darauf zu Recht anfügt, ist die in Brauns Protagonistin verkörperte Melancholie insofern einem grösseren Erfahrungsraum geschuldet, als sie nicht nur in Zusammenhang ihrer alten Rolle, sondern auch als Reaktion auf die Erfahrung des Kapitalismus zustande kommt. Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 197.

529 Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 180 sowie wörtlich wiederholt in ders., *Brief an einen Freund*, 71 mit Verweis auf die Deutung von Dürers *Melencolia I* in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* sowie Benjamins *Trauerspiel*-Buch.

530 Abgesehen von dieser Frage ist mit Grauert auf die Differenz von Figuren- und Autor- resp. Textperspektive hinzuweisen. Wenn auch anhand der Iphigenie-Figur der Pessimismus akzentuiert ist, so kann der Text doch im Sinne von Brauns Schreibstrategie der Desillusionierung gelesen werden, »die der literarischen Form der Warnutopie bzw. dem mit der negativen Utopie korrespondierenden Konzept eines „konstruktiven Defätismus“ (Heiner Müller) eignet« (Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 186). Aus Autorperspektive lässt sich der Verzicht aufs utopische Potential auch als radikale Zuspitzung der gesellschaftlichen Widersprüche der Moderne verstehen, die sich im problematischen Charakter der klassischen Helden spiegeln. Iphigenies Melancholie ist für die Rezeptionsarbeit offen. Erst in der reflexiven und diskursiven Aneignung *ex negativo* wird das semantische Potential des Textes ausgeschöpft. Vgl. ergänzend Grauert, *Brief an einen Freund*, 71.

wohl – unterstellt man einen Ausweg überhaupt als möglich – als unabdingbare Voraussetzung einer Überwindung der in Melancholie, Resignation und Pessimismus sich ausdrückenden Sinnkrise gelten muss, sind Iphigenies letzte Überlegungen vor dem Abbruch der inneren Rede auf Andeutungen eines sich anbahnenden produktiven Wirklichkeitsverhältnisses hin zu befragen:

Jetzt wird es endlich schwer. Ich weiss nichts mehr
 Und weiss wer ich bin. Ich bin Iphigenie
 Und lebe dieses unlösbare Leben
 Mit meinem Leib und meiner eignen Lust.
 Ich lasse euch nicht los aus meinen Sinnen
 Mein Thoas mein Orest mein Pylades
 Griechen Barbaren eine wüste Welt
 Lust Hass Lust. Dieses Gefühl
 Ganz unauflöslich schneidet mich in Stücke
 Und wirbelt mich wie Köder vor die Fische
 Vögel pickt mich auf, Winde zerstreut mich
 O Freude, in der Welt sein
 Alles schmecken Tod und Leben. Thoas
 Sag mir Leb wohl. Sags wieder: Lebe wohl. (22f.)

In Iphigenies Reflexion unmittelbar augenfällig ist eine tiefe Orientierungslosigkeit und umfassende Desillusionierung. Iphigenie ist auf ihre Person zurückgeworfen, auf ihren Leib, dem die traumatische Geschichte eingeschrieben ist. Grauert spricht davon, dass ihr bloss »die (faktische) Gewissheit ihrer Subjektivität« bleibt, »an deren Widersprüchen sie leidet«⁵³¹, wenn sie sich einerseits als der Welt verwoben erfährt, woran sie festhalten will, anderseits das Gefühl existentieller Zerrissenheit sie bis zu Todesphantasien hin peinigt. Chiarloni spricht im Hinblick auf dieselbe Textstelle vom Wiederfinden der eigenen Identität über den notwendigen Weg des Vergessens der Ideologie, bleibt aber nicht bei dieser zunächst positiven Fassung stehen, wenn sie ebenfalls Iphigenies Zerrissenheit unterstreicht und schliesslich in Iphigenies letzten Worten »einen panikartigen prometheischen Impuls«⁵³² sieht. Die schwierig zu deutenden Schlussworte scheinen tatsächlich eine letzte gedankliche Wendung zu enthalten. Pylades' folgenden Worten lässt sich entnehmen, dass Iphigenie dabei gelacht haben muss, was ihm als Zeichen von Irresein gilt.⁵³³ Ob man ihm folgen will und Iphigenie als durch ihre traumatische Erfahrung verrückt geworden deutet, wozu – von Pylades unreflektiert – auch die Erkenntnis der prekären zivilisatorischen Situation der Gegenwart das Irre Beigetragen hat, oder ob man darin den Ansatz eines neuen produktiven Wirklichkeitsverhältnisses sieht, das nach vollzogener Trennung von ihrer Vergangenheit, ihrem Amt und damit von der diesbezüglichen gesellschaftlichen Funktion im Akzeptieren ihrer widersprüchlichen Subjektivität besteht⁵³⁴, bleibt Ermessensfrage. Sicher scheint in Iphigenies letzten Worten eine Sehnsucht nach Versöhnung und Überwindung der Entfremdung ausgedrückt zu sein, worauf das intertextuelle Spiel mit Goethe verweist; Iphigenie sehnt sich nach Verhältnissen, in denen Thoas sein versöhnendes Abschiedswort wieder sagen kann.⁵³⁵ Eine Versöhnung allerdings, wie sie Goethes Schauspiel zu Grunde liegt, kann dem Text mit seiner vielfachen Zurücknahme der Humanitätsutopie wohl kaum realistisch erscheinen, auch der Titelheldin nicht, die doch 'den alten Text' eigens als anachronistischen Kinderglauben ent-

⁵³¹ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 177.

⁵³² Chiarloni, *Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil?*, 86.

⁵³³ »WAS LACHT SIE, DIE KAPUTTE. EINE IRRE.« (23)

⁵³⁴ Diese Deutung bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 177.

⁵³⁵ Zudem mag Braun darauf anspielen, dass Thoas zweimal geäusserten Abschiedsgruss in Goethes Schauspiel erst beim zweiten Mal wirkliche Versöhnung ausdrückt.

larvt hat. Gegen Orest und Pylades, die Iphigenie noch immer das Wissen um die Kraft der Humanität attestieren, scheint Thoas' Zugeständnis ungleich ehrlicher: In der gegenwärtigen Situation weiss Iphigenie nicht, weiss keiner, wie man menschlich lebt.⁵³⁶ Diese Erkenntnis lässt eine wirkliche Wende umso dringlicher erscheinen, eine Wende, die Iphigenies Worte als Sehnsucht ausdrücken. Es bleibt als Frage, mehr menschheits- bzw. gesellschaftsgeschichtlich als literarisch-poetologisch verstanden: »WAS IST DIE HANDLUNG? (unsere eigene, unsere humane möglichkeit.)«.⁵³⁷

Dass die wirkliche Wende in der Entwicklung einer neuen Zivilisation bestünde, wird darin deutlich, dass Braun in der *Anmerkung* als »Frage aller Fragen«, als springenden Punkt die Frage »nach der friedlichen *anderen Arbeit*, die vertagt scheint / die verschärft wird durch den Auftritt des alten Personals im neuen Tauris« (35) bezeichnet.⁵³⁸ Wie das Blatt gewendet, die erstrebenswerte Alternative konkret umgesetzt werden könnte, dazu gibt der Text keine Anweisungen, was eng mit Brauns Poetik zusammenhängt. Darauf wird zurückzukommen sein. Der Weg scheint, wenn es überhaupt einen gibt, über die Individualität zu führen. So lässt sich der intertextuelle Bezug zu Goethe in Iphigenies 'Schlussrede' auch lesen: als Erinnerung daran, was das Schauspiel wesentlich vorführt, eine vom Individuum ausgehende Emanzipation, die es als Subjekt bezeugt. So gelesen ereignet sich in Brauns Protagonistin trotz aller Zurücknahme von Goethes Aussagen eine Annahme, die in einer Rückkehr zur dort hochbewerteten Kategorie 'Subjekt' besteht, wenn es auch eine Rückkehr zum Denken von einem Individuum aus ist, das mit existentieller Zerrissenheit und Fremdbestimmtheit umgehen und seine widersprüchliche Subjektivität akzeptieren muss. Um einem Missverständnis vorzubeugen: Sicherlich ist das Subjekt bei Braun anders gefasst als bei Goethe⁵³⁹, allein schon die Einsicht ins fremdbestimmte Leben signalisiert den klaren Abschied vom Autonomie-Ideal des bürgerlichen Individuums. Bedeutsam ist aber die Rückkehr zu einem Denkmodell, welches das Subjekt als entscheidend berücksichtigt, indem es den individuellen Identitätsprozess auch als unerlässliche Voraussetzung einer, vielleicht gar jeder gesellschaftlichen Veränderung betrachtet und so Gesellschaft und Geschichte aufs Subjekt und seine Individualität fundiert.⁵⁴⁰ Dies widerspricht keineswegs Brauns Bewusstsein der Notwendigkeit einer kollektiven Durchbrechung der 'bekannten Geschichte', wie es die in der Anmerkung wiederholte, dort in den Plural gesetzte Sentenz »WENN WIR DAS BLATT NICHT WENDEN« (35) spiegelt.⁵⁴¹ Die kollektive Durchdringung ist auf dem Hintergrund eines Denkens begriffen, dem das Subjekt zentrale Kategorie ist. An seiner in Resignation und Melancholie verfallenen Protagonistin 'in Freiheit' zeigt Braun eine nachträgliche Befreiung, welche Erkenntnisse über die gesellschaftliche und zivilisatorische Wirklichkeit vermittelt, die auf individueller Erfahrung und diese erhellender Reflexion beruhen – Fähigkeiten des Subjekts also. Grauert

⁵³⁶ »LASS SIE DEM THOAS. DEM VERLIEBTEN SKYTHEN SIE SAGT IHM STUMM NOCH, WIE MAN MENSCHLICH LEBT. / SIE WEISS ES NICHT, OREST. UND ALLE WIR NICHT UNTER DEM HELLEN HIMMEL DER WIE BLUT STÜRZT.« (23)

⁵³⁷ Arbeitsnotiz vom 10.12.1990, in: Volker Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, Bd. X, 145.

⁵³⁸ Dabei ist evident, dass Brauns Position der Zivilisationskritik nahesteht, wie sie Horkheimer/Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* entfalten. Dieser Hinweis bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 177.

⁵³⁹ So stellt Visser fest (»*Und so wie es bleibt ist es*«, 134), der Text suche von Anfang an nach »Identität als 'erlebter Einheit der Person'«, von Anfang an erfolglos.

⁵⁴⁰ Diese Auffassung weist Grauert schon als Brauns Stück *Die Übergangsgesellschaft* zu Grunde liegend nach und damit als radikale Kritik am realen Sozialismus. Mit dem Entwurf einer auf Subjektivität begründeten individuellen und gesellschaftlichen Praxis wird eine Form des demokratischen Sozialismus entworfen. Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 36f.

⁵⁴¹ Vgl. Visser, »*Und so wie es bleibt ist es*«, 141, Anm. 30.

sieht darin eine neue intellektuelle Praxis, die den »Abschied von der Präzeptorrolle«⁵⁴² der Intellektuellen in der DDR signalisiert. Der Ausdruck 'Präzeptor' weist aufs starke pädagogisch-didaktische Moment hin, als weitere Charakteristiken dieser Rolle nennt Grauert die dogmatische normative Orientierung, die direkte Bindung an einen politischen Entwurf sowie der elitäre Anspruch auf eine Leitfunktion.⁵⁴³ Der schon in der *Spiegelzelt*-Episode formulierte Bezug auf die eigene Person im Ausspruch »Ich bin Volker.« (7)⁵⁴⁴ ist auf dem Hintergrund der Loslösung von der Präzeptorrolle zu sehen und verweist auf ein poetisches Programm, das Literatur wesentlich auf die Subjektivität des Autors gebaut sieht.⁵⁴⁵ Dies mag Brauns individuelle Antwort auf die bei Emmerich beschriebene Verunsicherung der Autorinnen und Autoren der ehemaligen DDR nach dem Umbruch 1989 bezüglich ihrer Rolle sein.⁵⁴⁶ Dass Braun den anhand der Iphigenie-Figur gezeigten Abschied vom Vorbildlichen auch für sich selber ernst nimmt und als befreiend empfindet, belegt unmissverständlich die inzwischen berühmt gewordene Aussage zur Niederschrift von *Iphigenie in Freiheit*: »Der Text schrieb sich ganz von selbst. Es ist eine Befreiung, aber vielleicht auch eine Befreiung aus dem Zwang zum modellhaften Sein.«⁵⁴⁷

Aus Goethes *Iphigenie* als primärem Intertext der Titelszene ergibt sich ein Dialog, der als vielschichtig wahrzunehmen ist. Die Revision der in Goethes Schauspiel bezeugten Humanitätsutopie durch Brauns Text schliesst die Reflexion über die Geschichte der Tradition von Humanitätsutopien überhaupt ein, in der auch das sozialistische Gesellschaftsmodell verankert war. Iphigenies Melancholie beschränkt sich dabei nicht auf die Gegenwart und ihre unmittelbare Vorgeschichte, sondern spiegelt eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Geschichtsprozess im Ganzen und tendiert zu einer pessimistischen Geschichtsphilosophie mit zivilisationskritischem Antrieb, die auf Horkheimer/Adorno wie auch Walter Benjamin rekurriert. Ausserdem verweist das intertextuelle Spiel mit Goethes *Iphigenie* darauf, dass der Autor ein kritisches Verhältnis zur Kulturpolitik der DDR erlangt hat. Durch seine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem klassischen Schauspiel führt Braun, nicht zuletzt in selbtkritischem Bezug zur Verschiebung seiner eigenen Position, vor Augen, was die sozialistische Literaturprogrammatik an den wesentlich zum kulturellen Erbe der westeuropäischen Tradition gehörenden Beständen schwerwiegend vernachlässigt hat, deren fundamentalen Bezug auf individuelle Freiheit, Menschenrechte und Demokratie.⁵⁴⁸ Damit überwindet Braun, was nach Emmerich das Fatale an den zu respektierenden und interessanten utopischen Entwürfen der besten DDR-Autoren wie Heiner Müller, Christa Wolf oder eben Volker Braun gewesen sei, ihr schwacher »kultureller Bezug zur Freiheit« (André Gorz) jedes einzelnen Men-

⁵⁴² So der Titel des vierten Kapitels zu Brauns Text bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 194-206, wobei der Verfasser für die Historisierung der Präzeptorrolle in der DDR einen nationalkulturellen (Melancholie als psycho-historischer Begriff, vgl. Grauert, *Brief an einen Freund*, 70f.) und einen ideologiegeschichtlichen (vgl. die Literaturkonzeption des Saint-Simonismus) Problemstrang anführt.

⁵⁴³ Vgl. a.a.O. 204

⁵⁴⁴ Die Benennung des Autor-Ichs kontrastiert dabei besonders mit dem im Text unmittelbar davor gestellten Versatzstück »DAS VOLK« (7) aus einer verlernten Lösung des realen Sozialismus.

⁵⁴⁵ Wie Grauert nachweist, war dies schon im Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1983), der nach Grauert einen markanten Positionswechsel Brauns markiert, ein Aspekt des dort entwickelten poetischen Programms. Vgl. a.a.O. 216f.

⁵⁴⁶ Vgl. Emmerich, *Status melancholicus*, v.a. 240ff.

⁵⁴⁷ In: Volker Braun. Gespräch mit Andreas Lehmann, in: *Freitag* vom 21. Juni 1991, zitiert bei Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 196 und 207, wobei Grauert auf die seit dem Herbst 1989 entstandenen publizistischen und literarischen Texte Brauns verweist, die den langsamen und anstrengenden Prozess dieser Befreiung spiegeln.

⁵⁴⁸ Für diese Charakterisierung der sozialistischen Literaturprogrammatik vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 199.

ischen.⁵⁴⁹ Nicht verwunderlich, dass da, wo tendenziell Emanzipation des Individuums und persönliche Entfaltung von Partei und Staat unterdrückt wurde, dieser bedeutsame Gehalt von Goethes Schauspiel vollkommen unbeachtet blieb. Indem ihn Braun anhand des zerrissenen Subjekts Iphigenie – in kritischer Auseinandersetzung freilich – evoziert, arbeitet er sich an den Vorschriften des Offizialdiskurses ab, der sich dem Erbe der Klassik verpflichtet sah, dabei aber weitgehend aufs erzieherische Moment im Rahmen einer Funktionalisierung der Literatur beschränkt blieb.⁵⁵⁰ Brauns Text spiegelt eine kritische Arbeit am einseitigen Klassizismus der DDR-Kulturpolitik, indem sein Text eine Lesart als Lehrstück ganz und gar verhindert, ist so nicht nur Arbeit an Goethe, sondern ebenso entscheidend Arbeit an der Goethe-Rezeption. Zu erinnern ist ausgehend von Goethes Schauspiel als primärem Intertext ausserdem an die literarisch-poetologische Spur, welche auf die Autorrolle zwischen intertextueller Vorschrift und individuellem Spielraum verweist. Brauns Text arbeitet sich an der literarischen Iphigenie-Tradition ab, innerhalb der Goethes Vorlage ein prominenter Ort zu kommt. Mit seiner *Iphigenie* gelingt Braun ein Umschreiben der überlieferten Vorschrift, an der Literatur von Euripides über Goethe seit Jahrhunderten gemessen wird, das Spiel mit Intertexten zeugt aber auch vom Bewusstsein des diskursiven Eingebettetseins von Literatur und der Unmöglichkeit der freien Selbstsetzung eines Autors.⁵⁵¹

Möglich, dass die skizzierten Linien abgesehen von der vielschichtigen Arbeit an Goethe noch anders zusammenzuführen sind. Indem sein Text eine Reflexion der gesellschaftlichen Umbruchssituation im Herbst 1989 spiegelt, nimmt Braun die Auffassung des Mythos als Verarbeitung gesellschaftlicher Vorgänge ernst und konkretisiert sie. Er leistet damit eine ‘echte’ Arbeit am Mythos. Verbindet man die in der ersten Episode entfaltete Problematik des Mythos als vorgeschriebener Geschichte, die, vom Schicksal determiniert, ihren unentrinnbaren Lauf nimmt, mit der vor allem in der zweiten Episode reflektierten ‘realgeschichtlichen’ Ebene, so liegt nahe, ‘Vorschrift’ zusätzlich geschichtsphilosophisch zu lesen. Wird die Vorschrift des Mythos zum Zeichen für die Determiniertheit des Geschichtsprozesses? Das intertextuelle Spiel bestätigt diese Lesart, indem es Texte aufruft, die gescheiterte ‘Revolutionen’ thematisieren. Als Folge dieser Lesart gälte es, das scheinbar Ungleiche als Wiederkehr der gleichen Strukturen »unter ganz anderen Umständen«⁵⁵² freizulegen. In Brauns Text sind die Götter des Mythos verschwunden, nicht aber die fremdbestimmenden Mächte. Während Iphigenie vor ihrer ‘Befreiung’ dem Projekt des Sozialismus verpflichtet war und dabei ‘dieser Göttin’ wegen auf dem Altar der Ideologie Opfer darbringt, einschliesslich ihres eigenen »Sacrificium intellectus«⁵⁵³, spiegelt ihre Erfahrung der Freiheit die kapitalistische Gesellschaft und die ihr zu Grunde liegende technische Zivilisation, deren liberale Marktwirtschaft

⁵⁴⁹ Vgl. Emmerich, *Status melancholicus*, 240.

⁵⁵⁰ Mit der Pädagogisierung knüpfte die Kulturpolitik der DDR an eine auf die bürgerlich-aufklärerische Literaturkonzeption zurückgehende und in der klassischen Periode vorangetriebene Tradition an, man denke beispielsweise an Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

⁵⁵¹ Grauert betont die produktive Seite der Intertextualität, wenn er ausgehend vom Kommunikationsdefizit in einer Orientierungskrise im Modell einer ästhetischen Kommunikation, wie sie Brauns Spiel mit Intertexten spiegelt, eine Lösungsmöglichkeit sieht. Insofern sei der Autor in einem anderen Stadium als seine Protagonistin: »während sie (noch) im Status melancholicus verharrt, hat der Autor in seiner literarischen Arbeit (schon) zu einem produktiven Wirklichkeitsverhältnis gefunden« (Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 194).

⁵⁵² Heiner Müller, zit. nach Emmerich, *Antike Mythen*, 256.

⁵⁵³ Diesen Ausdruck verwendet treffend Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 174. Dabei verweist er auf Iphigenies Würgemal und ihre Stummheit, welche neben der Markierung ihres Leids primär ihr Sacrificium intellectus signalisieren.

mit ihren Vorschriften und Gesetzen zum Schicksal geworden ist, ebenso bestimend (und unentrinnbar) wie das Orakel bei den Griechen.⁵⁵⁴

Der Befund, dass in Brauns Texten ein Bezug auf die soziale Realität geschieht, führt zu einer anderen, an den Doppelsinn des Wortes ‘Geschichte’ knüpfende Spur, die das Verhältnis von historischem Prozess und diesen kommentierenden Texten in den Blick nimmt. Dabei wäre zu fragen, welche Regeln oder Anweisungen, Vorschriften eben, es dabei gibt und welche Interessen unter diesen Vorschriften am Werk sind. Angesichts des Sachverhalts der politisch-gesellschaftlichen Indienstnahme der Literatur in der DDR mag diese Frage speziell dringlich werden, zugleich ist sie verallgemeinernd zu denken. Neben der Implikation von ‘Vorschrift’ als intertextueller Verpflichtung des Autors, zugleich als Apolls Orakelspruch im Tantaliden-Mythos, d.h. dem Determinismus durch das Schicksal sowie seiner Übertragung auf den Geschichtsprozess, steht schliesslich der Determinismus in Bezug aufs *Verhältnis* von Geschichten und Geschichte zur Frage. Kaum bestreitbar ist die erkenntnistheoretische Einsicht, dass keiner sich dem historischen *Apriori* entziehen, gleichsam von einem neutralen Standpunkt aus denken, erkennen und schreiben kann, ohne den kontextbedingten ‘Vorschriften’ mindestens teilweise zu erliegen. Trotz dem unmöglichen neutralen Blick sind Kriterien für einen Kontrollmechanismus denkbar, der einer Indienstnahme entgegenarbeitet. Führt diese Spur in Brauns Text etwa wiederum übers, wenn auch zerrissene, Subjekt und sein Potential zu einem auf individueller Erfahrung und Reflexion beruhenden Erkenntnisprozess, das auch ausgeschöpft werden soll, weil erst dann eigentlich das Individuum als Subjekt bezeugt wird? Solche weitreichenden Fragen können keine abschliessende Antwort erhalten, spiegeln aber die geglückte Intention, einen Reflexionsprozess in den Rezipienten anzuregen. In *der Weise* sicherlich gelingt Brauns Text ein entscheidender Beitrag daran, das Blatt zu wenden.

3.4.4 Zum Sinn der Verweigerung konsistenter Sinnstiftung

Wenn Emmerich über die als ‘postmodern’ etikettierten Schreibweisen vor allem des späten Heiner Müller sagt, sie verweigerten konsistente Sinnstiftung⁵⁵⁵, so gilt das zumindest teilweise für Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit* auch. Die vier Episoden stehen in loser Folge, der Text ist oftmals nicht eindeutig einer Person zuzuordnen und der Dialog zerstört. Als Verfahren ist die intertextuelle Montage augenfällig. Die verwendeten ästhetischen Mittel spiegeln ein Bemühen um Mehrdeutigkeit ausgehend von einzelnen Wörtern bis zu grösseren Einheiten der Textstruktur, der Text verflucht verschiedene Stimmen und Ebenen der Be trachtung und spricht aus unterschiedlicher Optik. Die Form des Textes ist auf seinen Gehalt zu beziehen und verweist zugleich auf die Literaturauffassung des Autors. Auf dem Hintergrund der Emanzipation von der Vorbildrolle der sozialistischen Intelligenz, die Braun, auf sich selbst verweisend, anhand seiner Protagonistin zeigt, mögen die Mehrstimmigkeit und -deutigkeit erzeugenden ästhetischen Mittel eine Lesart des Textes als Lehrstück im Sinne der Pädagogisierung der Literatur verhindern. Grauert weist in seinem Schlusskapitel anhand dreier über einen Zeitraum von knapp zwanzig Jahren entstandenen programmatischen Texte⁵⁵⁶ die Angelpunkte von Brauns Reflexionsprozess nach und macht die Befreiung von der Präzeptorrolle an Brauns produktiver Auseinandersetzung mit der ästhetischen Moderne

⁵⁵⁴ Verwiesen sei nochmals auf den Gedanken des Marktes als Schicksal unserer Zivilisation, den Peter von Matt im Rahmen der Stifter-Vorlesung im Wintersemester 1999/2000 an der Universität Zürich entfaltet hat.

⁵⁵⁵ So Emmerich, *Antike Mythen*, 256.

⁵⁵⁶ *Politik und Poesie* (1971), *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1983) sowie die *Leipziger Poetik-Vorlesung* (1989), vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 207-222.

fest.⁵⁵⁷ Neben inhaltlichen Momenten spiegeln die verwendeten ästhetischen Mittel diese Befreiung. Theoretisch drückt sie sich in einer poetischen Konzeption aus, »die Literatur wesentlich als eine Form der Erkenntnis begreift und mit aller Entschiedenheit ästhetische Erkenntnis gegen Ideologie setzt«⁵⁵⁸. Zudem baut in dieser Poetik die Literatur entscheidend auf der Subjektivität des Autors auf und entwirft ein diskursives Modell der literarischen Kommunikation. Die an der ästhetischen Moderne orientierte Literaturauffassung zielt auf eine freie literarische Öffentlichkeit und letztlich auf einen Demokratisierungsprozess hin.⁵⁵⁹ Braun geht von der Auffassung der Literatur als einer Form von Erkenntnis der über die Subjektivität des Autors vermittelten Wirklichkeit aus, versteht dabei den Erkenntnisprozess nicht allein kognitiv, sondern mit der konkreten Tätigkeit der Produktion eines Textes verknüpft.⁵⁶⁰ Weiter betrachtet er Erkenntnis als »eine praktische Haltung gegenüber dem eigenen Leben und den gesellschaftlichen Verhältnissen«⁵⁶¹. Auf dem Hintergrund der Auffassung von Produktion und Rezeption literarischer Texte als komplementären Aspekten der ästhetischen Kommunikation nimmt Grauert den Vollzug einander entsprechender Handlungen auf beiden Seiten an. Demnach müsste auch in der Rezeption die Erkenntnisfunktion zentral sein, ebenfalls als praktische Haltung. Die Argumentation führt dazu, in der Gewichtung der ästhetischen Erkenntnis wiederum eine Zurücknahme des didaktischen Moments der Autorrolle nachzuweisen; aufgrund einer Verschiebung aus der Werkstruktur auf die Ebene der literarischen Kommunikation, welche die »Vermittlung zwischen ästhetischer Erkenntnis und moralisch-politischer Handlung«⁵⁶² dem Rezipienten überlässt bzw. abverlangt. In *Iphigenie in Freiheit* wird anhand der Protagonistin ein Erkenntnisprozess ins Zentrum gerückt, wobei Iphigenies Erkenntnisse über die Wirklichkeit auf ihre eigene Erfahrung und – freilich in diskursive Prozesse eingebettete – individuelle Reflexion zurückgehen. Die mehrdimensionale Schreibweise verhindert aber jegliche Eindeutigkeit und Allgemeingültigkeit von Aussagen. Vielmehr verweist die an Iphigenie gezeigte neue intellektuelle Praxis auf die beschriebene Verschiebung und fordert die Aktivität jedes einzelnen Rezipienten in einem je eigenen Erkenntnisprozess. Wie Grauert nachweist, entspricht dem die bevorzugte Methode 'Zeigen' gegenüber 'Sagen' in Brauns poetologischem Gedicht *Benjamin in den Pyrenäen*⁵⁶³, die dem Rezipienten die Erkenntnissuche und Wertung vollends überlässt. Jeder einzelne erst kann bzw. muss die ästhetisch vermittelte Erkenntnis mit gesellschaftlicher Praxis verbinden.⁵⁶⁴ Die Art des Erkenntnisprozesses bildet den positiven Wert von Iphigenies schwieriger Erfahrung der Freiheit. Aufs erlangte kritische Verhältnis zur Kulturpolitik der DDR ist in erweiterter Form zurückzukommen: Brauns Text vermag – die geglückte Emanzipation des Autors vom »modellhaften Sein« voraussetzend und eine neue, Produktion und Rezeption von Literatur betreffende intellektuelle Praxis andeutend – der Vorschrift des gesellschaftlichen und ästhetischen Offizialdiskurses zu entrinnen, der grossenteils verhindert hat, dass Literatur ein Gegendiskurs sein konnte. Mit der teilweise stereotypen Kapitalismus-Kritik gelingt dies gerade nicht, wobei der schon für Texte der 70er Jahre charakteristische Befund, nicht unbedingt in ihrer expliziten politischen Aussage, sondern in ihrer Redeweise und den verwende-

⁵⁵⁷ Brauns Auseinandersetzung mit der ästhetischen Moderne zu beleuchten, ist eine Grundintention von Grauerts Studie, was schon der Titel *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun* deutlich macht.

⁵⁵⁸ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 215.

⁵⁵⁹ Diese Aspekte sieht Grauert bereits im Rimbaud-Essay formuliert. Vgl. a.a.O. 217.

⁵⁶⁰ Dies erläutert Grauert anhand von Textstellen aus der *Leipziger Poetik-Vorlesung* vom Dezember 1989, vgl. a.a.O. 219.

⁵⁶¹ A.a.O. 220.

⁵⁶² Ebd. Ähnlich auch Grauert, *Brief an einen Freund*, 71

⁵⁶³ In: V. Braun: Der Stoff zum Leben 1-3. Frankfurt/M. 1990, 73f.

⁵⁶⁴ Vgl. ausführlicher Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 204f. sowie 220f.

ten ästhetischen Mitteln zu subversiven Elementen eines Gegendiskurses zu werden⁵⁶⁵, für den allerdings in verändertem historischem Kontext geschriebenen Text *Iphigenie in Freiheit* speziell gilt.

Die Verweigerung konsistenter Sinnstiftung signalisiert nicht nur eine bestimmte Literaturauffassung und die Problematisierung der Erkenntnisfunktion von Literatur, sondern ist wesentlich auf den zivilisationskritischen Gehalt von Brauns Text zu beziehen. In radikaler Weise zeigt der szenische Text *Iphigenie in Freiheit* einen Verzicht auf »das klassizistische Erbe einer auf Totalität zielenden Fabel mit ›rationaler Idee‹ zugunsten einer Fragmentierung von Vorgängen«⁵⁶⁶. Was Emmerich seit den 60er Jahren in vorsichtiger Formulierung vor allem dem Genre der Lyrik in der DDR zuschreibt, durch der Monosemie und Bejahung zuwiderlaufende Sprechweisen der Intertextualität, der Redevielfalt und Dialogizität ein subversiver Gegendiskurs zum Herrschaftsdiskurs – in Übernahme von Michel Foucaults Konzeption und Terminologie – zu sein und zum Mittel radikaler Zivilisationskritik zu werden, indem sie die sozialistische Spielart der instrumentellen Vernunft ins Visier nimmt⁵⁶⁷, spiegelt der Text *Iphigenie in Freiheit* durch die prinzipielle Skepsis gegenüber allen Spielarten der instrumentellen Vernunft in erweiterter Form. Dabei ist zu berücksichtigen, dass mit dem Verschwinden der politischen Kampfsituation zweier konkurrierender Systeme der Blick mehr als zuvor auf globale Probleme ausgeweitet wird oder, mit Grauert formuliert, tendenziell »von der gesellschaftlichen auf die zivilisatorische Ebene«⁵⁶⁸ verschoben wird. Brauns Text kritisiert radikal die dem kapitalistischen Gesellschaftssystem zu Grunde liegende technische Zivilisation mit ihren globalen Ansprüchen, zu der es keine Alternative zu geben scheint und die in seinen Augen die prekäre Entwicklung des Zivilisationsprozesses beschleunigt hat bzw. beschleunigt. Bedeutsamer als die genannte stereotype Kapitalismus-Kritik⁵⁶⁹, die mit ihren dem Offizialdiskurs verpflichteten Momenten den Befund eines nicht-linearen Prozesses der Ablösung von Präzeptorrolle und Offizialdiskurs gerade bestätigt⁵⁷⁰, scheint m.E. die prinzipielle Entscheidung zu sein, auf ein geschlossenes Weltbild sowie auf eine geschlossene geschichtsphilosophische Konstruktion zu verzichten.⁵⁷¹ An die Stelle des Fortschrittdenkens, das die sozialistische Gesellschaft kennzeichnete und die technische Zivilisation zum Teil nach wie vor bestimmt, ist ein Geschichtsverständnis getreten, das den historischen Prozess als offen deutet. Nicht zuletzt nimmt die Textstruktur diese Verweigerung jeglicher Totalität ernst; indem sie Vorgänge fragmentiert und konsistente Sinnstiftung verweigert, spiegelt sie die Erfahrung der widersprüchlichen Wirklichkeit. Ebenso ist die Verwandlung des mythischen Stoffs auf einen fragmentarischen und vorläufigen Punkt hin zu begreifen. Diese Vorläufigkeit der Problemreflexion muss auch mein Schreiben über Brauns Text kennzeichnen.

⁵⁶⁵ Vgl. Emmerich, *Literaturgeschichte*, 239.

⁵⁶⁶ Emmerich, *Status melancholicus*, 238 in Bezug auf die in dieser Hinsicht vergleichbaren, mitten in der Zeit des DDR-Staates entstandenen Theaterstücke Heiner Müllers und Volker Brauns.

⁵⁶⁷ Vgl. ebd.

⁵⁶⁸ Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 189. Diese, eine Annäherung an Heiner Müller spiegelnde Verschiebung ist bei Braun schon seit den 70er Jahren festzustellen, geschieht nicht erst aus der Wendesituation heraus.

⁵⁶⁹ Dabei ist der 'historische' Zeitpunkt ihrer Äusserung zu berücksichtigen. Für eine differenzierte Reflexion und möglichen Erklärungsansätzen der stereotypen Kapitalismus-Kritik vgl. a.a.O. 181.

⁵⁷⁰ Auf diesen bedeutsamen Sachverhalt weist Grauert hin (vgl. a.a.O. 207ff.): Es sei in Rechnung zu stellen, dass sich der Emanzipationsprozess vom Offizialdiskurs und seiner Monosemetradition sowie von der einschlägigen Literaturprogrammatik und ihrer ästhetischen Doktrin langsam vollzieht und die erworbene Position eine gewisse Brüchigkeit aufweise, denn während die Befreiung zur Zeit der DDR gelungen schien, geriet sie bedingt durch den gesellschaftlichen Umbruch 1989, da die Risiken des Trennungsprozesses in den Vordergrund rückten, in eine Krise.

⁵⁷¹ Diese Auffassung spiegelt Brauns *Leipziger Poetik-Vorlesung* (Dezember 1989) sehr deutlich. Vgl. a.a.O. 218.

4 Schluss: die glückte Arbeit am Mythos?

Das erste und zweite Kapitel meiner Arbeit diente dem Aufriss eines theoretischen Feldes zum Phänomen 'Mythos' wie zu dessen Verknüpfung mit einer Antiken- bzw. Tragödienkonzeption. Bezogen auf diesen Horizont, der einer stoffgeschichtlichen Betrachtungsweise entgegenwirken sollte, war der Hauptteil drei literarischen Iphigenie-Rezeptionen gewidmet. Die Detailanalyse der vergleichend angelegten Arbeit hat gezeigt, dass im Einzelnen sehr unterschiedliche Aspekte des Mythos im Zentrum und die Texte in ausserordentlich verschiedenen Kontexten stehen. Mit Frick ist daher die oft reproduzierte Auffassung eines ungebrochenen Fortlebens der Antike kritisch zu reflektieren.⁵⁷² Immer wieder hat sich das Problem der Vergleichbarkeit gestellt. Stärker als die drei Texte den Vergleich untereinander herausforderten, bildete Goethes *Iphigenie auf Tauris* den eigentlichen Bezugspunkt. Die von den Rezeptionen im 20. Jahrhundert intendierte Arbeit an Goethe zieht sich als roter Faden durch, wenn sie zu betrachten auch nicht zwingend die interessanteste Spur darstellt. Auch da liessen sich nur Momente vergleichen, nie das Ganze. Dies ist eine Eigenart der vergleichenden Methode überhaupt.

Insofern die drei Texte eine Arbeit an Goethes Fassung spiegeln, sind sie der nach Frick bei Kleists *Penthesilea* einsetzenden, nun bereits zweihundertjährigen Traditionslinie anti-iphigenischer Destruktionen⁵⁷³ zuzuordnen und vollziehen an der Figur Iphigenie selbst, was Hofmannsthals *Elektra* in radikaler Abwendung von ihr darstellt. So verstanden sind die Iphigenien des 20. Jahrhunderts selbst zu Anti-Iphigenien geworden. Nicht zufällig zeigen die Texte als anti-iphigenisches Leitmotiv den Verzicht auf Iphigenies Sehnsucht nach Griechenland oder, wie bei Braun, deren Entlarvung als Ideologie. Die Sehnsucht von Goethes Iphigenie, die noch Feuerbachs Gemälde eindringlich erinnert, verdichtet ein Antikenbild, das die betrachteten Texte verabschiedet haben. Dafür steht im Grunde Iphigenies verlorene Sehnsucht. Wenn der Begriff der Anti-Iphigenie auch als taugliches Etikett eine allgemeine Tendenz bezeichnet, sind die Momente dieser Arbeiten an Goethes Fassung aber doch je spezifisch und daher im Einzelnen präzis zu untersuchen.

Hauptmann fasst in seiner Iphigenie den Inbegriff der Inhumanität. Ausgerechnet sie, Goethes Leitfigur der Humanität, ist in *Iphigenie in Delphi* irreversibel der chthonischen Sphäre verhaftet. So erhält das scheinbar goethenahe Schlussdrama eine unheimliche und unversöhnliche Dimension. Der ganze Werkkomplex ist mit seiner umfassenden Präsenz der chthonischen Sphäre am direktesten auf Nietzsches dionysische Revision des Antikenbildes als Korrektur der klassizistisch lichten Antike zu beziehen.

In Bergs Spiel wird aus Figurenperspektive vom aus den Fugen geratenen Griechenland berichtet, wofür der wahnsinnige Orest Sinnbild ist und dies bis zuletzt bleibt. Eine Rückkehr Griechenlands in die Zivilisation ist hier im Gegensatz zu Goethes Drama illusorisch, als ganzes betrachtet zeigt das Spiel aber, wie eine intendierte Alternative zu Goethes Fassung in Manierismus umschlägt und so hinter dem eigenen Anspruch zurückbleibt. Ein ohne innere Kämpfe gestalteter Text, der am kritischen Punkt der Handlung durch den Auftritt eines 'proletarius ex machina' eine wenig motivierte Lösung herbeiführt. In Hinsicht auf die anders zustande gekommene Versöhnung ist Bergs Text ungleich harmloser als Goethes moralische

⁵⁷² Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 34.

⁵⁷³ Vgl. a.a.O. 203, Anm. 742 und ders., »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«, 74, Anm. 121. Kleist ist ein besonders interessanter Fall, da er gegen das Griechenbild seiner Epoche schrieb.

Utopie. Dass dessen geschlechtsneutrale Iphigenie einer sinnlichen Iphigenie gewichen ist⁵⁷⁴, bleibt blosses Signal der keineswegs konsequent realisierten Arbeit an Goethe.

Diejenige Brauns ist hingegen als vielschichtig wahrzunehmen. Die Zurücknahme der Humanitätsutopie weist über die Weimarer Klassik hinaus auf die Tradition der Humanitätsutopien überhaupt und schliesst so die Reflexion der DDR-Geschichte ein. Zugleich vollzieht sich, ebenfalls mit Bezug auf Goethe, eine Annahme des Individuums als zentraler Kategorie, wenn es hier auch eines ist, das mit existentieller Zerrissenheit umgehen und seine widersprüchliche Subjektivität akzeptieren muss. Braun kehrt zu einem Bestand zurück, den die 'Sache' des Sozialismus mit ihrem schwachen Bezug zur Freiheit jedes einzelnen Menschen schwerwiegend vernachlässigt hat.

Das Selbstverständnis einer Zeit bedingt, wie mit dem Mythos umgegangen wird. Goethes Arbeit an ihm bestand entscheidend darin, dem mythischen Menschen- und Götterbild seine Konzeption des Subjekts entgegenzusetzen, die ein bestimmtes Gottesverhältnis einschliesst. Damit manifestiert die *Iphigenie* eine Ablösung vom Mythos. Mit dem grundlegenden Zweifel am Entwurf des autonomen Subjekts, der im 20. Jahrhundert wesentlich aus psychologischer Sicht formuliert wurde, gewinnt das mythische Menschenbild in alter und zugleich neuer Weise an Aktualität. Dieses Moment verbindet alle hier betrachteten Texte, von Hofmannsthals *Elektra* bis zu Volker Braun *Iphigenie in Freiheit*, wobei es am inkonsequenteren von Jochen Berg gestaltet ist. Statt der Autonomie des Subjekts wird in den Texten die Fremdbestimmtheit des Menschen betont, worin eine Tendenz zur Remythisierung ausgedrückt ist. In Hauptmanns Tetralogie ist die Fremdbestimmung durch schicksalhafte göttliche Mächte aktualisiert, im Blick auf weitere Werke Hauptmanns sind andere determinierende Bereiche wie Milieu oder Leidenschaft zu nennen. Brauns Iphigenie durchschaut 'in Freiheit', dass sie durch eine Ideologie fremdbestimmt war, während anhand der westlichen Manager Orest und Pylades die kapitalistische Marktwirtschaft als determinierende Kraft der Gegenwart deutlich wird.

Schliesslich, so kann eine Schlussfrage lauten, die mancherorts anklang: Welchem Text gelingt eine eigenständige, in vielfältiger Gestalt mögliche Arbeit am Mythos, die dessen Potential zur Evokation existentieller Fragen ausschöpft? Welcher verharrt in der, nicht einmal immer geglückten Arbeit an Goethes Schauspiel, das mit seiner Ablösung vom Mythos selbst eine überzeugende Arbeit an ihm leistet? Also: Arbeit an Goethe oder Arbeit am Mythos? Die Fragen schliessen einander keineswegs aus, kann doch gerade in der Abarbeitung an Goethes Schauspiel eine eigenständige Arbeit am Mythos vollzogen werden. Bergs Text zeigt, dass dies aber nicht zwingend geschieht. Es scheint mir gerechtfertigt, für eine Bewertung der drei Texte – wie bereits begonnen – bei diesen Fragen anzusetzen, wenn Literaturwissenschaft auch Literaturkritik sein will.

In Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* ist das verwirrliche Mächte- und Kräftefeld bedeutsam, dessen existenzbedrohende Wirkung auf die Protagonisten mehr zu gewichten ist als unbestreitbare Unstimmigkeiten im mythologischen Gerüst. Mit Recht hat Sprengel kritisiert, dass Hauptmann die als Erfahrung durchaus moderne Vision der Gräuel und des Schreckens »in einen klassizistischen Rahmen zu pressen sucht, dessen ästhetische Signatur mit dem Dargestellten nicht in Übereinstimmung zu bringen ist.«⁵⁷⁵ So spricht auch Frick hinsichtlich Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* von einem 'sperrigen', immer wieder kontrovers beurteilten

⁵⁷⁴ Frick nennt dies ein »unverkennbares polemisches Leitmotiv nach-goethescher Iphigenie-Versionen« (a.a.O. 73, Anm. 117), drastisch z.B. in Rainer Werner Fassbinders Iphigenie-Rezeption.

⁵⁷⁵ Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 261.

Werkkomplex.⁵⁷⁶ Als Spiegel einer ‘aktuellen’ Welt- und Geschichtsauffassung reicht er über die Zurücknahme der Goetheschen Fassung hinaus. Die Aussage stimmt in diesem unspezifischen Sinn; sie soll keineswegs der fragwürdigen Lesart eines – von der Zensur unerkannten – eindeutig anti-faschistischen Gehalts das Wort reden, umgekehrt auch nicht jede innere Verbindung zu den Zeiteignissen absprechen.⁵⁷⁷ Hauptmanns Auffassung vom Wesen der Tragödie und der Tragik in der Tetralogie, durchaus auf dem Hintergrund bestimmter politischer Ereignisse, vertieft, gar radikalisiert zu sehen, ist plausibler, als eine eigentlich politische Stellungnahme anzunehmen. Eindeutigen, öffentlich geäusserten Protest gegen das Nazi-Regime wird man bei Hauptmann nach 1933 wohl vergeblich suchen. *Die Weber* durften im ‘Dritten Reich’ nicht gespielt werden und Hauptmann lehnte das Ansinnen der Nazis ab, es mit einem optimistisch abgeänderten Schluss doch aufzuführen. Hauptmann erhob aber auch, als er aus Anlass seines fünfundseitigsten Geburtstages bei der Premiere der *Jungfern vom Bischofsberg* zusammen mit Hermann Göring in der Ehrenloge sass, die Hand zum Hitler-Gruss, wie Marcel Reich-Ranicki in seiner Autobiographie als damaliger Augenzeuge eindrücklich beschreibt.⁵⁷⁸ Freilich war das im November 1937.

Unter dem Aspekt der in Barbas verkörperten sozialistischen Utopie, welche Kritik am real existierenden Sozialismus im Taurerland durchaus einschliesst, wirkt das mythische Personal in Bergs Spiel ihr lediglich übergestülpt. Der Mythos ist dann reiner Stoff, von der Aussage gänzlich instrumentalisiert. Orests Verharren im »stumpfsinn aller sinne« (90) ist hingegen die beunruhigendere Spur als das ideale Zusammenspiel der Staatsleute auf Tauris, das uto-pisch entrückt wirkt. In ihm ist der zivilisationskritische Blick auf Geschichte bzw. Mythos als Terrorzusammenhang gewichen, als hätte es den geschichtsphilosophischen Paradigma-wechsel nie gegeben, während jenes das Verhängnis der Atridengeschwister ins Blickfeld rückt, gleichsam als sein deutlichstes Signal. Es stellt in Frage, ob von einer wirklichen Lösung gesprochen werden kann. Keineswegs ist gesichert, dass Orest nach seiner Rückkehr in die Heimat geheilt sein wird. Darin weicht Berg bezeichnend von Goethe ab, dem Orests Heilung gerade Bedingung seiner Lösung, bestehend in der Umdeutung des Orakelspruchs, war. Angesichts des terrorbeherrschten Griechlands bleibt aber auch fraglich, ob eine Heilung überhaupt erstrebenswert ist oder der Wahn gar eine Rettung vor der grausamen Realität bedeutet.

Brauns Text schöpft den ästhetischen Mehrwert des Mythos aus, in jenem Sinn, wie es die Frühromantiker verstanden: in Kategorien des Ästhetischen und Mythischen wird auch Gesellschaftliches abgehandelt. Trotz der spezifischen historischen Situation, die der Text reflektiert, ist sein Gehalt für viele Kontexte offen. Der Sinn erschöpft sich aber keineswegs in der Übertragung auf gesellschaftliche Vorgänge und politische Aktualität, sondern es gelingt dem Text durch den bedeutsamen Auftritt des alten Personals im neuen Tauris, die eigentümliche Aussage- und Wirkkraft der mythischen Konstellation wiederzuerwecken. Der Mythos ist so an keinen verlorenen Sinn preisgegeben, sondern bringt einen vielschichtigen Gehalt adäquat zur Darstellung: Der Rückgriff auf den Mythos wird zur Reflexion über den vorgeschrivenen Rahmen. Ein Ausstieg wird erwogen, der nicht wie bei Goethe erst nach Orests Muttermord, sondern noch davor ansetzt. Das kreative Spiel mit Intertexten antwortet aber mit prinzipieller Skepsis gegenüber einer humanen Möglichkeit überhaupt, indem es gescheiterte Ausstiegsversuche in anderen historischen Kontexten erinnert, und evoziert die Reflexion über den Geschichtsprozess im Ganzen. Der Determinismus des Mythos ist so auf

⁵⁷⁶ Vgl. Frick, *Die mythische Methode*, 170.

⁵⁷⁷ Zur Fragwürdigkeit der anti-faschistischen Lesart differenziert Sprengel, *Gerhart Hauptmann*, 262f.

⁵⁷⁸ Vgl. zu beiden ‘Tatsachen’ Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 117f.

den Geschichtsprozess übertragbar zu denken und mündet in die Reflexion von Determinismus verschiedenster Art und unterschiedlichen Ursprungs. Radikal verabschiedet wird das Fortschrittsdenken, welches das Projekt ‘Sozialismus’ sowie den Prozess der technischen Zivilisation bestimmte und nach wie vor bestimmt. Statt dessen knüpft ans Spannungsfeld von Determinismus und Freiheit ein geschichtsphilosophischer Entwurf, der den Geschichtsprozess als offen deutet. Möglich, dass sich hier ein Bezug zum Unverfügaren andeutet.

Zugleich werden Funktion und Potential der Literatur selbst reflektiert, wobei ein Autor sich zwischen intertextueller Vorschrift und individueller Freiheit bewegt. Angesichts der Vermengung von literarischem und politisch-gesellschaftlichem Diskurs sowie der damit einhergehenden Gefahr der Indienstnahme, wie sie durch die Politik in der DDR geschah, klingt die Frage an, wie der literarische Diskurs sein kritisches Potential bewahrt und sich vor reiner Indienstnahme schützt. Zunächst kann Literatur den Mechanismus der Indienstnahme selbst einer Reflexion unterziehen, die aber nicht einfach als Text zu fixieren ist, sondern in jedem einzelnen in der Arbeit an ihm individuell ablaufen muss. Die Reflexion darüber, wie die Literatur durch die Politik in der DDR ideologisch instrumentalisiert wurde, führt zu keiner Verabschiedung der gesellschaftlichen Funktion von Literatur überhaupt, sondern zu deren Neubestimmung. Sie knüpft an die Erkenntnisfunktion von Literatur an. Indem eigene Regeln ästhetischer Erkenntnis – entschieden gegen die Ideologie gesetzt – zugestanden werden, erhält die Kunst einen Autonomiestatus, der für die Umsetzung ihres kritischen Potentials unabdingbar ist. Den Horizont des Erkenntnisprozesses bildet die Subjektivität des Autors und die durch individuelle Erfahrung und – in diskursive Prozesse eingebettete – Reflexion vermittelte Wirklichkeit. Dass die Umsetzung von ästhetischer Erkenntnis in gesellschaftliche Praxis dann jedem einzelnen Rezipienten überlassen bleibt, wiederholt den auf gleiche Weise wie auf Produktionsseite zustande gekommenen Erkenntnisprozess auf Seite der Rezeption und nimmt die didaktische Dimension der Autorrolle zurück. Dies verweist auf eine an der ‘Moderne’ orientierten Form literarischer Kommunikation. Die moderne Gesellschaft kennzeichnet dabei, dass beiden, Politik wie Kunst, als ausdifferenzierten Teilsystemen ein gewisser Autonomiestatus zukommt.⁵⁷⁹ Darauf erst kann eine gesellschaftliche Funktion der Literatur gründen. Gelingt, was Brauns Text mit seiner ‘Umschreibung’ der Vorschrift vorführt, das Ausschöpfen der Kraft, einen Reflexionsprozess in jedem einzelnen *anzuregen*, kann Literatur ein wenig dazu beitragen, das Blatt zu wenden.

Zurückzukommen ist auf die Typologie von Opfer- und Täterfiguren, die ausgehend von Käte Hamburger eingangs genannt wurde. Die Texte spiegeln kein Interesse an klaren Zuordnungen, sondern am Verhältnis von Opfer- und Tätersein und seiner Problematik. Der Schluss von Hofmannsthals *Elektra* führt wirkungsmächtig vor Augen, wie die Mittäterin Elektra zum Opfer geworden ist. Indem die Priesterin Iphigenie sich auf Tauris an der Ausführung blutiger Menschenopfer beteiligt, ist umgekehrt aus dem Opfer in Aulis eine Täterin geworden. So übernehmen es Hauptmann und Braun von Euripides, während Goethes Iphigenie hingegen die Menschenopfer verneint, Zeichen ihrer Emanzipation, die im Verlauf des Dramas zur Vollendung kommt. Als Reflexionsfigur konzipiert, die überwiegend argumentative Arbeit leistet, trägt Iphigenie doch einen wesentlichen Anteil der Handlung mit. Dies gilt bis zuletzt, noch für die endgültige Konfliktlösung, die Umdeutung des Orakelspruchs durch Orest, die das Missverständnis um Apolls göttliche Schwester Artemis und Orests irdische Schwester Iphigenie ans Licht bringt. Der Doppelsinn des Orakelspruchs bleibt aber gegenwärtig, indem

⁵⁷⁹ Vgl. Grauert, *Ästhetische Modernisierung*, 212f. in Bezug auf Modernisierungstheorien von Max Weber und Jürgen Habermas.

alles darauf hinzielt, gedanklich kühn Iphigenie selbst als Bild der Göttin anzuerkennen. In Hauptmanns Konzeption ist keine Emanzipation des Opfers möglich, Iphigenies Zugehörigkeit zu bzw. gar Identität mit Hekate sind irreversibel. Brauns Protagonistin hingegen emanzipiert sich, wenn auch nachträglich, indem sie zwar keine (Mit-)Trägerin konfliktlösender Handlungen, dafür Trägerin eines aktiven Reflexionsprozesses ist. Der als notwendig markierte Reflexionsprozess ist Goethes Schauspiel parallel zu sehen, wenn auch die ihm folgende Handlung noch unentschieden bleiben muss. Bergs Protagonistin, das Opfer langer Jahre Tatenlosigkeit, will die Wirkkraft der Wahrheit *demonstrieren* und schlägt fehl. In diesem Sinne verharrt sie im Opferstatus. Die komplexe Opfer-Täter-Problematik ist im Mythos selbst angelegt, sind doch alle Glieder des verruchten Tantaliden-Geschlechts sowohl Opfer wie Täter. Gerade dies ist für sein Verhängnis konstitutiv. Hamburgers Typologie ist daher mythologischen Figuren kaum adäquat. Die modernen Texte zeigen dabei, dass der unentrinnbare »Schulddzusammenhang des Lebendigen«⁵⁸⁰ nach wie vor aktuell ist.

Die besprochenen Texte haben die nach Blumenberg dem Mythos eigene ‘Disposition zur Vieldeutigkeit’ mindestens teilweise ausgeschöpft. Die Faszination liegt dabei nicht in unserer Überraschung hinsichtlich des Geschehens, mehr als um Originalität geht es um Variation und Neudeutung. Innovative Momente reichen dem Traditionsbezug die Hand. Nie ist die Tatsache verblasst, dass die drei Texte nach Goethes *Iphigenie* geschrieben sind, im selben Sinn, wie Hofmannsthal das Verhältnis seiner *Elektra* zur Sophokleischen verstand. Goethes Fassung hat den vorgeschriebenen Rahmen – die literarische Iphigenie-Rezeption – ausserordentlich geprägt. Möglich, dass andere mythologische Stoffe müheloser eine eigenständige Arbeit am Mythos herausfordern. Die Rezeption anderer Mythen wäre in einem grösseren Rahmen daraufhin zu vergleichen. Die betrachteten Texte spiegeln die Schwierigkeit, einen Stoff wieder aufzunehmen, der mit der inneren Geschlossenheit von Goethes Schauspiel schon vorliegt. Auch diesbezüglich überzeugt Brauns Text am meisten. Die verwendeten ästhetischen Mittel sind dem Gehalt in spezieller Weise adäquat, was ebenso für Goethes Schauspiel zu behaupten ist. Mit dem zerstörten Dialog, der mehrfachen Optik und dem Bruchstückhaften verzichtet Braun bewusst auf Totalität, sondern bearbeitet den Mythos auf einen vorläufigen, unfertigen Punkt hin. Der »Grundzug des Provisorischen und Tentativen«⁵⁸¹, den Frick Kleist zuschreibt, haftet trotz Härte und Drastik mancher Aussagen auch Brauns Text an. Nicht allein ist jener dem Entstehungskontext des Textes angemessen. Brauns Haltung, dem Fragmentarischen verpflichtet zu sein, spiegelt zugleich eine Positionierung des Autors in Bezug auf erkenntnistheoretisch bedeutsame Einsichten. Die Skepsis hinsichtlich homogener Ganzheiten, deren Konstruktcharakter erkannt wird, drückt sich in der Hinwendung zum Fragmentarischen aus, dem an sich heuristische Qualität zuerkannt wird. Dabei bezeugt der Verzicht auf Totalinterpretationen ein Bewusstsein von der Vorläufigkeit nicht nur dieser spezifischen, sondern jeglicher Problemreflexion. Auch mit Blick darauf, dass der Bezug auf die soziale (und zivilisatorische) Realität wichtiger Anlass von Brauns Schreiben bleibt, d.h. seine Methode literarischer Produktion auf den gesellschaftlichen Prozess zu beziehen ist, kommt dem Fragmentarischen spezielle Bedeutung zu. Vermag es doch kaum über die widersprüchliche Wirklichkeit hinweg zu täuschen, sondern verleiht ihr einen adäquaten Ausdruck.

⁵⁸⁰ Adorno mit Benjamin, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, 495.

⁵⁸¹ Frick, »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«, 91.

Bibliographie

Primärliteratur

Berg, Jochen: Im Tauerland. In: Tetralogie. eine dramatische dichtung: Niobe, Klytaimestra, Im Tauerland, Niobe am Sipylos. Düsseldorf 1985, 65-108.

Braun, Volker: Der Stoff zum Leben 1-3. Frankfurt/M. 1990.

Braun, Volker: Iphigenie in Freiheit. Frankfurt/M. 1992.

Braun, Volker: Texte in zeitlicher Folge. 10 Bde. Halle 1990-1993.

Euripides: Iphigenie in Aulis. Nach der Übersetzung v. J. J. C. Donner. Stuttgart 1996 (=rub 7099).

Euripides: Iphigenie bei den Taurern. Übersetzt v. J. J. C. Donner, neubearbeitet v. Curt Woyte. Stuttgart 1996 (=rub 737).

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden [=HA, zitiert mit Bandzahl (römisch) und Seiten- bzw. Versangabe]. Gesamtredaktion der Ausgabe Erich Trunz. EA Hamburg 1948ff. Seither vollständige Neubearbeitung, bei den verschiedenen Bänden wird die jeweils neueste Auflage benutzt.

Hauptmann, Gerhart: Sämtliche Werke. 'Centenar-Ausgabe' [=CA, zitiert mit Bandzahl (römisch) und Seitenangabe], 11 Bde, hg. v. Hans-Egon Hass, fortgeführt v. Martin Machatzke u. Wolfgang Bungies. Frankfurt/M./Berlin/(Wien) 1962-74.

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe [=KA, zitiert mit Bandzahl (römisch) und Seitenangabe]. Hg. v. Rudolf Hirsch u.a. Frankfurt/M. 1975ff.

Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe [=Krit. GA, zitiert mit Abteilungsangabe (römisch), Band-, Seiten- u. Zeilenangabe]. Begründet v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, weitergeführt v. Wolfgang Müller-Lauter u. Karl Pestalozzi. Berlin, New York 1967ff.

Sophokles: Elektra. Übersetzt v. Wolfgang Schadewaldt. Stuttgart 1998 (=rub 711).

Winckelmann, Johann Joachim: Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe. Hg. v. Walter Rehm, mit einer Einleitung v. Hellmut Sichermann. Berlin 1968.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M. 1996 (EA 1944).

Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: Ders.: Gesammelte Schriften II, Noten zur Literatur, hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974, 495-514.

Alt, Karin: Die Erneuerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns Iphigenie-Dramen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die Klassische Altertumswissenschaft 12/13 (1985/86), 337-368.

Angst, Joachim/Hackert, Fritz: Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang v. Goethe: Iphigenie auf Tauris. Stuttgart 1969. Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1991 (=rub 8101).

Beetz, Manfred: »In den Geist der Alten einzudringen«. Altphilologische Hermeneutik als Erkenntnismittel und Bildungsinstrument der Weimarer Klassik. In: Richter, Karl/Schönert, Jörg (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Stuttgart 1983, 27-55.

Benjamin, Walter: Der vernünftige Mythos. In: Ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II,1. Frankfurt/M. 1991 (=stw 932), 391-395.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2. Frankfurt/M. 1974, 696-704.

Berg Jochen: Gespräch. In: Theater der Zeit 33/5 (1978), 58/59.

Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971, 11-66.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Sonderausgabe Frankfurt/M. 1996 (EA 1979).

Blumenthal, Lieselotte: Iphigenie von der Antike bis zur Moderne. In: Natur und Idee, Andreas Bruno Wachsmuth zugeeignet. Weimar 1966, 9-40.

Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt/M. 1983.

Borchmeyer, Dieter: Mythos: 1800–1900–2000. In: Zagreber Germanistische Beiträge 6 (1997), 1-12.

Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/M. 1995.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. München 1994.

Bultmann, Rudolf: Neues Testament und Mythologie (1941). In: Bartsch, Hans Werner (Hg.): Kerygma und Mythos. Bd. I. Hamburg/Bergstedt 1967, 15-48.

Burkert, Walter: Homo necans. Interpretationen alter Opferriten. Berlin 1972.

Chiarloni, Anna: Warum nimmt Thoas am S. Remo-Festival teil? Nachdenken über Iphigenie im zehnten Jahr der Wiedervereinigung. In: Hörnigk, Frank (Hg.): Volker Braun. Arbeitsbuch. Berlin 1999, 85-87.

Delvaux, Peter: Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie. Amsterdam, Atlanta 1992 (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 100).

Delvaux, Peter: Leid soll Lehren. Historische Zusammenhänge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie. Amsterdam, Atlanta 1994 (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 110).

Emmerich, Wolfgang: Antike Mythen auf dem Theater der DDR. Geschichte und Poesie, Vernunft und Terror. In: Profitlich, Ulrich (Hg.): Dramatik der DDR. Frankfurt/M. 1987. 223-265.

Emmerich, Wolfgang: 'Dialektik der Aufklärung' in der jüngeren DDR-Literatur. In: Chiarioni, Anna/Sartori, Gemma/Cambi, Fabrizio (Hg.): Die Literatur der DDR 1976-86. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987. Pisa 1988, 407-421.

Emmerich, Wolfgang: Status melancholicus. Zur Transformation der Utopie in der DDR-Literatur. In: Arnold, Heinz Ludwig/Meyer-Gosau, Frauke (Hg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München 1991 (=Text+Kritik, Sonderband), 232-245.

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig 1996.

Frey, Hans-Jost: Der unendliche Text. Frankfurt/M. 1990.

Frick, Werner: >Die mythische Methode<. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne. Tübingen 1998 (=Hermaea; Neue Folge, Bd. 86).

Frick, Werner: »Ein echter Vorfechter für die Nachwelt«. Kleists agonale Modernität – im Spiegel der Antike. In: Kleist-Jahrbuch 1995, 44-96.

Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris 1982 (=Collection poétique).

Georg, Sabine: Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre. Aachen 1996 (=Sprache & Kultur).

Girard, René: Der Sündenbock. Aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich 1988.

Grauert, Wilfried: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg 1995 (=Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 137).

Grauert, Wilfried: Brief an einen Freund, der sich schwer tut mit Texten Volker Brauns aus der Wendezeit. In: Hörnigk, Frank (Hg.): Volker Braun. Arbeitsbuch. Berlin 1999, 69-72.

Hacks, Peter: Iphigenie, oder: Über die Wiederverwendung von Mythen. In: ders.: Die Massagaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin-Ost 1977, 99-101.

Hamburger Käte: Das Opfer der delphischen Iphigenie. In: Wirkendes Wort IV (1953/54), 221-231.

Hamburger, Käte: Von Sophokles bis Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart 1962 (=Sprache und Literatur 1).

Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Darmstadt 1967 (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770).

Henkel, Arthur: Die »verteufelt humane« Iphigenie. In: ders.: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge. Stuttgart 1982, 85-101.

Huppenbauer, Markus: Mythos und Subjektivität. Aspekte neutestamentlicher Entmythologisierung im Anschluss an Rudolf Bultmann und Georg Picht. Tübingen 1992 (=Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 31).

Irmscher, Johannes: Antikebild und Antikeverständnis in Goethes *Winckelmann-Schrift*. In: GoetheJb. 95 (1978), 85-111.

Jamme, Christoph: Einführung in die Philosophie des Mythos. Band II: Neuzeit und Gegenwart. Darmstadt 1991.

Jamme, Christoph: »Gott an hat ein Gewand«. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt/M. 1991.

Jauß, Hans Robert: Racines und Goethes Iphigenie. In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. München 1975, 353-400.

Jens, Walter: Mythen der Dichter. Modelle und Variationen; vier Diskurse. München 1993.

Kimmich, Dorothee/Renner, Rolf Günter/Stiegler, Bernd (Hg.): Texte der Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996.

Klunker, Heinz: Was sich schliesst, verkümmert; was sich öffnet, blüht. DDR-Stücke im West-Test. Stefan Schütz «Sappa» in Wuppertal, Jochen Berg «Iphigenie» in Stuttgart. In: Theater heute 3 (1982), 34-35.

Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München 1982 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Reihe A: Hermeneutik, Semiotik, Rhetorik, Bd. 1).

Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc: The Nazi-Myth. In: Critical Inquiry 16 (1990), 291-312.

Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990 (Originaltitel »Modernité viennoise et crises de l'identité«. Paris 1990).

Loraux, Nicole: Tragische Weisen, eine Frau zu töten. Aus dem Französischen v. Eva Mol-denhauer (franz. Originalausgabe Paris 1985), Frankfurt/M. u. a. 1993 (=Edition Pandora; Bd. II).

Martinez, Matias (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn u.a. 1996.

Müller, Reimar: Weltanschauung und Traditionswahl in Goethes *Winckelmann*-Schrift. In: GoetheJb. 96 (1979), 11-21.

Nestle, Wilhelm: Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates. Stuttgart 1975 (EA 1940).

Osterkamp, Ernst: Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit. In: GoetheJb. 112 (1995), 135-148.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), 1-30.

Picht, Georg: Kunst und Mythos. Mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart 1986 (geht auf eine Vorlesung anfangs der 70er Jahre zurück).

Profitlich, Ulrich: Das Drama der DDR in den siebziger Jahren. In: Hohendahl, Peter Uwe/Herminghouse, Patricia (Hg.): Literatur der DDR in den siebziger Jahren. Frankfurt/M. 1983, 114-152.

Profitlich, Ulrich: Volker Braun. Studien zu seinem dramatischen und erzählerischen Werk. München 1985.

Rasch, Wolfdietrich: Goethes *>Iphigenie auf Tauris<* als Drama der Autonomie. München 1979.

Reich-Ranicki, Marcel: Mein Leben. Stuttgart 1999.

Schadewaldt, Wolfgang: Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden. Bd. II: Antike und Gegenwart. Zürich und Stuttgart 1960/1970.

Schmidt, Jochen: Griechenland als Ideal und Utopie bei Winckelmann, Goethe und Hölderlin. In: HölderlinJb. 28 (1992/93), 94-110.

Sprengel, Peter: Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses. Berlin 1982 (=Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft e. V.; Bd. 2).

Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann: Epoche–Werk–Wirkung. München 1984.

Stephan, Inge: Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 1997 (=Literatur–Kultur–Geschlecht. Kleine Reihe; Bd. 9).

Visser, Anthonya: »Und so wie es bleibt ist es.« Volker Brauns *Iphigenie in Freiheit*: eine Dekonstruktion des deutschen Einigungsprozesses? In: Ibsch, Elrud/Van Ingen, Ferdinand (Hg.): Literatur und Politische Aktualität. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 36, Amsterdam/Atlanta 1993, 131-154.

Voigt, Felix A.: Gerhart Hauptmann und die Antike. Berlin 1965.

Walser, Martin: Erfahrungen und Leseerfahrungen. Frankfurt/M. 1966 (EA 1965).

Wespel, Manfred: Erstarre Humanität. Zur Schulrezeption von Goethes Schauspiel *>Iphigenie auf Tauris<* (1970). In: Rumpf, Horst (Hg.): Schulwissen. Probleme der Analyse von Unterrichtsinhalten. Göttingen 1971, 133-149.

White, Hayden: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Eingeleitet v. Reinhart Koselleck. Stuttgart 1986.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt/M. 1983.

Wunberg, Gotthard: Chiffrierung und Selbstversicherung des Ich: Antikefiguration um 1900. In: Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989, 190-201.

Zintzen, Christiane: Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert. Wien 1998 (=Commentarii; Bd. 6).

Ziolkowski, Theodore: Hauptmanns *Iphigenie in Delphi*: a travesty? In: The Germanic Review 34 (1959), 105-123.