

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

---



## **Iphigenie bei Euripides und Goethe**

Magisterarbeit  
zur Erlangung  
des Grades Magistra Artium  
der Philosophischen Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

von

Lisa Wünsche

Prüfer im Hauptfach:  
Germanistik  
Neuere Deutsche Philologie  
Prof. Dr. Peter Tepe

Wintersemester 2011/2012

März 2012

## Inhaltsverzeichnis

|       |   |    |
|-------|---|----|
| 1.    | Einleitung  | 3  |
| 2.    | Literaturwissenschaftliche Methode und Mythosforschung          | 6  |
| 2.1   | Kognitive Hermeneutik   | 6  |
| 2.2   | Literaturwissenschaftliche Mythosforschung                      | 7  |
| 3.    | Basisanalyse  | 10 |
| 3.1   | Basisanalyse zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“          | 10 |
| 3.1.1 | Wesensmerkmale des Textes                                       | 11 |
| 3.1.2 | Motivstruktur   | 15 |
| 3.2   | Basisanalyse zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“                  | 18 |
| 3.2.1 | Wesensmerkmale des Textes                                       | 18 |
| 3.2.2 | Motivstruktur   | 22 |
| 3.3   | Analyse des mythologischen Gehalts                              | 27 |
| 3.3.1 | Einordnung in die Typologie mythoshaltiger Literatur            | 27 |
| 3.3.2 | Aufarbeitung des Mythenkomplexes                                | 28 |
| 3.3.3 | Literarische Bearbeitungen des Iphigenie-Stoffs                 | 34 |
| 3.4   | Vergleichendes tabellarisches Zwischenergebnis der Basisanalyse | 39 |
| 4.    | Basisinterpretation   | 45 |
| 4.1   | Basisinterpretation zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“   | 45 |
| 4.1.1 | Textkonzept   | 45 |
| 4.1.2 | Literaturprogramm   | 49 |
| 4.1.3 | Überzeugungssystem  | 51 |
| 4.2   | Basisinterpretation zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“           | 53 |
| 4.2.1 | Textkonzept   | 53 |
| 4.2.2 | Literaturprogramm   | 59 |
| 4.2.3 | Überzeugungssystem  | 60 |
| 4.3   | Vergleichendes Zwischenergebnis der Basisinterpretation         | 62 |

|       |  |    |
|-------|--|----|
| 5.    | Aufbauarbeit   | 64 |
| 5.1   | Aufbauarbeit zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“ | 64 |
| 5.1.1 | Historischer Kontext                                   | 64 |
| 5.1.2 | Biographischer Kontext                                 | 69 |
| 5.2   | Aufbauarbeit zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“         | 71 |
| 5.2.1 | Entstehungsgeschichtlicher Kontext                     | 71 |
| 5.2.2 | Historischer Kontext                                   | 72 |
| 5.2.3 | Biographischer Kontext                                 | 76 |
| 5.3   | Vergleichendes Zwischenergebnis der Aufbauarbeit       | 78 |
| 6.    | Fazit  | 80 |
| 7.    | Literaturverzeichnis                                   | 84 |
| 7.1   | Primärliteratur  | 84 |
| 7.2   | Sekundärliteratur                                      | 84 |

## 1. Einleitung

Die Götter- und Heroengeschichten des alten Griechenland werden heute als Mythen bezeichnet. Während sie im antiken Griechenland einen bestimmten Sinn und eine bestimmte Funktion hatten, zeigt die Entwicklung über die Jahrhunderte, dass Bedeutung und Form einem Wandel unterliegen. In den unterschiedlichsten Zeiten und Umständen findet sich in der Literatur immer wieder das Phänomen, dass Mythen adaptiert werden und sich den jeweiligen Umständen anpassen.<sup>1</sup>

In dieser Arbeit stehen zwei Dramen im Mittelpunkt, die denselben Mythos behandeln und dabei von beinahe 2200 Jahren Entwicklungsgeschichte getrennt werden:

Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“<sup>2</sup> und Johann Wolfgang von Goethes „Iphigenie auf Tauris“<sup>3</sup>.

Im Hinblick auf die beiden Dramen als Untersuchungsgegenstand ist das Ziel dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht zu definieren: Zunächst wirft jedes Werk für sich Erklärungsfragen auf, die es zu untersuchen gilt. Im Sinne einer umfassenden Textanalyse stehen also folgende Fragen im Mittelpunkt: Wie ist das jeweilige Drama beschaffen? Worauf ist es zurückzuführen, dass das Drama diese Beschaffenheit aufweist? Welche Rolle und Funktion übernimmt der Mythos und in welchem Verhältnis steht das Drama zu ihm? Welche zeitgenössischen und autorbezogenen Hintergründe sind für das Werk zu erfassen? Diese text-, autor- und zeitgeschichtlich bezogenen Erklärungsfragen sind für jedes der beiden Dramen separiert zu untersuchen und zielen darauf ab, jedes Werk in seinem umfassenden analytischen Umfeld zu erfassen, worin die Analyse des mythologischen Diskurses eingeschlossen ist.

Auf der Basis der Einzelanalysen der Dramen ist das zweite Ziel dieser Arbeit, einen Vergleich zwischen den beiden Werken anzustellen. Hierbei steht übergeordnet die Beantwortung der Frage im Mittelpunkt, welche Unterschiede und Entsprechungen sich zwischen Euripides' und Goethes Werk feststellen lassen. In Anlehnung an die Einzel-

---

<sup>1</sup> Vgl. Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. München: Artemis & Winkler Verlag München und Zürich 1991. S. 9. Folgend abgekürzt mit: Graf: Griechische Mythologie 1991.

<sup>2</sup> Euripides: Iphigenie bei den Taurern. Tragödie. Übersetzung von J.J.C. Donner, neubearbeitet von Curt Woyte, Nachwort und Anmerkungen von Hans Strohm. Stuttgart: Reclam 2007. Folgend abgekürzt mit: Euripides: Iphigenie 2007.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe. Klassische Dramen. Iphigenie auf Tauris, Egmont, Torquato Tasso. Hrsg. von: Dieter Borchmeyer/ unter Mitarbeit von Peter Huber. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008. Folgend abgekürzt mit: Goethe: Iphigenie 2008.

analysen orientiert sich der Vergleich an denselben Aspekten und zentralisiert folgende Fragen: Welche Unterschiede und Entsprechungen zeigt die Beschaffenheit der beiden Dramen? Wie sind die Gründe dafür miteinander zu vergleichen? Welchen Unterschied hinsichtlich der Rolle des Mythos gibt es? Wie sind die zeitgenössischen und autorbezogenen Hintergründe miteinander zu vergleichen?

Zusammenfassend ist das Ziel dieser Arbeit also sowohl die Einzelanalyse des jeweiligen Dramas unter Beantwortung der spezifischen Erklärungsfragen, als auch der Vergleich zwischen beiden Werken, sowie die Erörterung des mythologischen Diskurses.

Im Sinne einer textorientierten Untersuchung richtet sich die Vorgehensweise nach der Methode der kognitiven Hermeneutik. Im anschließenden Kapitel „Literaturwissenschaftliche Methode und Mythosforschung“ werden die Hauptthesen der Theorie und die Vorgehensweise der Methode kurz erläutert. Da der mythologische Gehalt der Dramen in Orientierung an die literaturwissenschaftliche Mythosforschung berücksichtigt wird, werden die Erläuterungen zu diesem methodischen Vorgehen ebenfalls im folgenden Kapitel geleistet. Die terminologischen Fachbegriffe zur Dramenanalyse orientieren sich an fachspezifischen Einführungen<sup>4</sup>.

Die Vorgehensweise gliedert den Hauptteil der Arbeit in drei Teile: Die Basisanalyse, die Basisinterpretation und die Aufbauarbeit. Diese Gliederung unterliegt insbesondere dem Ziel der Einzelanalyse der Dramen. Im Sinne des werkvergleichenden Ziels wurde darauf verzichtet, die drei Teilschritte des Hauptteils für jeden Dichter aufeinander folgen zu lassen. Stattdessen werden die Dramen innerhalb jedes Teils abwechselnd behandelt, zuerst für Euripides und folgend für Goethe, um einen Vergleich der einzelnen Analyseschritte zu ermöglichen.

Die Basisanalyse beinhaltet vier Untersuchungsaspekte. Als Erstes werden die Dramen bezüglich ihrer Beschaffenheit untersucht. Im Fokus stehen dabei inhaltliche Aspekte und Handlungsabläufe, die Strukturierung, die metrische und stilistische Form der Dramen, die Figurendarstellung und Konstellation, sowie die Motivstruktur des jeweiligen Werkes.

Im zweiten Schritt der Basisanalyse steht der mythologische Gehalt der Dramen im

---

<sup>4</sup> Vgl.: Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 4. verbesserte und ergänzte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1994.

Spörl, Uwe: Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2004.

Schutte, Jürgen: Einführung in die Literaturinterpretation. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

Blickfeld. Dazu werden die Werke vergleichend in die Typologie mythoshaltiger Literatur eingeordnet. Anschließend wird der Mythenkomplex aufgearbeitet, um einen Vergleich mit den Werken zu ermöglichen.

Ein dritter Schritt erfolgt in der Aufarbeitung der literarischen Bearbeitungstradition des Iphigenie-Stoffs, um einen Einblick in die Vielfältigkeit der literarischen Tradition des Iphigenie-Mythos zu erhalten.

Den Abschluss der Basisanalyse bildet ein vergleichendes Zwischenergebnis in tabellarischer Form. Die Tabelle ermöglicht einen systematischen Überblick über die basisanalytischen Unterschiede und Entsprechungen, sowohl zwischen den Dramen als auch im Verhältnis zum Mythenkomplex.

Im zweiten Abschnitt des Hauptteils, der Basisinterpretation, werden die Werke bezüglich der textprägenden Instanzen untersucht. Hierbei wird jeweils nach dem Textkonzept, dem Literaturprogramm und dem Überzeugungssystem gefragt. Anhand des Textes werden die zur jeweiligen Instanz erstellten Hypothesen überprüft. Den Abschluss der Basisinterpretation bildet ein vergleichendes Zwischenergebnis der interpretierten Aspekte.

Im letzten Schritt des Hauptteils, der Aufbauarbeit, werden die relevanten Kontexte zum jeweiligen Werk erschlossen. Für beide Dichter gliedert sich dieser Punkt in zwei Kontexte, den Historischen und den Biographischen. Für Goethe wird zudem der entstehungsgeschichtliche Kontext erörtert, um den Entwicklungsprozess seines Schauspiels zu verdeutlichen.

Das die Arbeit abschließende Fazit fasst die Kernpunkte der Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichsziels beider Dramen und Autoren zusammen.

## **2. Literaturwissenschaftliche Methode und Mythosforschung**

Bevor der Hauptteil der Arbeit mit der Untersuchung der Dramen beginnt, wird eine kurze Einführung in die verwendete literaturwissenschaftliche Theorie und Methode, sowie in die literaturwissenschaftliche Mythosforschung erfolgen. Ziel ist es, die Grundzüge der Theorie zu verdeutlichen und die Grundbegriffe der Methode, die zur Anwendung kommen, zu erläutern. Zudem werden die methodischen Untersuchungsschritte, die im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zu ergänzen sind, definiert. Hierzu wird in einem ersten Schritt die Theorie der kognitiven Hermeneutik in ihren Grundzügen skizziert, sowie ihre Methodik aufgezeigt. In einem zweiten Schritt wird die Vorgehensweise der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung, soweit sie in dieser Untersuchung Relevanz erhält, beschrieben.

### **2.1 Kognitive Hermeneutik**

Die kognitive Hermeneutik<sup>5</sup> ist eine Interpretationstheorie, die innerhalb der Literaturwissenschaft als Literaturtheorie durch eine Methodologie der Textarbeit ergänzt wird. Im literarischen Diskurs fokussiert sie das Verstehen und Interpretieren literarischer Texte.

Dabei wird von einer sinn-objektivistischen Vorstellung ausgegangen, womit gemeint ist, dass der Textsinn oder die Textbedeutung als objektive Größe im Text enthalten ist und mit Hilfe von erfahrungswissenschaftlichen Kriterien erkannt werden kann. Die kognitive Hermeneutik unterscheidet zwischen zwei legitimen, aber zu trennenden Arten des Textzugangs: Der aneignende Textzugang zeigt sich in dem Vorgehen, die Aussage oder den Nutzen eines Textes auf sich selbst zu beziehen, gemäß der Leitfrage: „Was sagt mir der Text und welchen Nutzen hat er für mich?“<sup>6</sup>

Davon zu separieren ist der kognitive Textzugang. Im Mittelpunkt dieser wissenschaftlichen Herangehensweise stehen die Erkenntnisprobleme des Textes und deren Lösungen. Im methodischen Umgang mit dem Text unterscheidet die kognitive Methode die Basisarbeit und die Aufbauarbeit. Die Basisarbeit umfasst zwei zu differenzierende Arbeitsbereiche: Als Erstes ist innerhalb der Basisanalyse die Textbeschaffenheit

---

<sup>5</sup> Die folgenden Ausführungen orientieren sich an: Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. Folgend abgekürzt mit: Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007.

<sup>6</sup> Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 11.

deskriptiv-feststellend zu erfassen. Gemäß der kognitiven Leitfrage: „Wie ist der Text beschaffen?“<sup>7</sup> gilt es, den objektiven Textweltsinn zu erkennen. Der Textweltsinn umfasst die textimmanenten Zusammenhänge, wie beispielsweise den Handlungsablauf, die Figuren oder ihre Motive.<sup>8</sup> Zudem ist es Aufgabe der Basisanalyse, weitere Text-eigentümlichkeiten, zum Beispiel Strukturierungsbesonderheiten, neutral darzustellen. Elementare Interpretationen zur Erschließung des Textweltsinns sind ebenfalls Bestandteil der Basisanalyse.

Der zweite Bereich der Basisarbeit, die Basisinterpretation, geht dazu über, den festgestellten Textbestand zu erklären, gemäß der Leitfrage: „Wie kommt es, dass der Text so ist, wie er ist?“<sup>9</sup> Die kognitive Hermeneutik geht davon aus, dass der Text einen objektiven Prägungssinn enthält, den es zu erfassen gilt.<sup>10</sup> Dieser Prägungssinn ergibt sich aus dem Verständnis der drei textprägenden Instanzen, also dem Textkonzept, dem Literaturprogramm und dem Überzeugungssystem. Das Textkonzept fragt nach der künstlerischen Ausrichtung oder Zielsetzung des speziellen Textes. Dem zugrunde liegt das Literaturprogramm, das nach den allgemeinen künstlerischen Zielen und der werthafte-normativen Literaturvorstellung des Autors fragt. Die letzte Instanz, das Überzeugungssystem, umfasst die grundlegenden Weltbildannahmen und Wertüberzeugungen des Autors.<sup>11</sup> Zu den textprägenden Autorinstanzen werden Hypothesen gebildet, die dann anhand des Textes überprüft werden.

In Ergänzung zur deskriptiven und interpretierenden Basisarbeit orientiert sich die Zielsetzung der Aufbauarbeit daran, die Hintergründe des festgestellten Prägungssinns zu untersuchen. Dazu wird der Text in einen oder mehrere Kontexte gestellt und diesbezüglich erforscht, wobei sich die Akzentuierung der Aufbauarbeit nach unterschiedlich wählbaren kognitiven Erklärungsfragen richtet. Die Aufbauarbeit schließt an die Basisinterpretation an und ist um Einklang bemüht.

## **2.2 Literaturwissenschaftliche Mythosforschung**

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, die Iphigenie-Dramen von Goethe und Euripides, erfordert zudem eine besondere Berücksichtigung, da es sich um mythos-haltige Texte handelt. Die Untersuchung des mythologischen Aspekts orientiert sich an

---

<sup>7</sup> Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 12.

<sup>8</sup> Vgl. Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 160.

<sup>9</sup> Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 56.

<sup>10</sup> Vgl. Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 160.

<sup>11</sup> Vgl. Tepe: Kognitive Hermeneutik 2007. S. 63-68.

dem Konzept der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung<sup>12</sup>, die als ein Arbeitsfeld bzw. eine Disziplin der integralen Theorie<sup>13</sup> der vereinheitlichenden Verwendung des Begriffs „Mythos“ entgegenwirkt. Deswegen werden an dieser Stelle die wichtigsten und folgend relevanten Definitionen erläutert. Als Erstes gilt es, die traditionellen Bedeutungen der Terminologie herauszustellen.<sup>14</sup>

Bedeutung 1: Mythos/Mythe = Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit.

Bedeutung 2: Mythologie = Gesamtheit der Götter- und Heldengeschichten eines Volkes bzw. einer Kultur – also der Mythen gemäß Bedeutung 1.

Bedeutung 2 ist somit auf Bedeutung 1 zurückzuführen.

Bedeutung 6: Mythos = Mythisches Denken, mythische Weltauffassung.<sup>15</sup>

Darüber hinaus bezeichnet der Begriff „Mythostheorie“ Theorien, die sich mit Aspekten dieser drei Bedeutungen beschäftigen.<sup>16</sup>

Der Basisanalyse kommt ergänzend die Aufgabe zu, die Texte in die Typologie mythoshaltiger Literatur einzuordnen. Dabei werden drei Grundtypen unterschieden, die sich auch überschneiden können:

Typ a: Texte, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten.

Typ b<sup>17</sup>: Texte, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkform verarbeiten.

Typ c: Texte, die Mythostheorien oder Elemente aus ihnen verarbeiten.<sup>18</sup>

Je nach Typologie des Textes entsteht innerhalb der Basisarbeit die Aufgabe, spezielle Arbeitsaufträge zu erfüllen, um die mythologische Besonderheit zu erfassen. Eine detaillierte, theoretische Beschreibung der Typologie zugehörigen Arbeitsschritte würde an dieser Stelle zu umfangreich werden, weshalb die relevanten Arbeitsschritte an geeigneter Stelle erläutert werden.

---

<sup>12</sup> Die folgenden Ausführungen orientieren sich an: Tepe, Peter: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. Folgend abgekürzt mit: Tepe: Mythos & Literatur 2001.

<sup>13</sup> Die integrale Theorie soll als Gesamtheorie, Teiltheorien mit verschiedenen Untersuchungsgegenständen vereinen, wobei jeder Bereich mit spezifischen Arbeitsfeldern und Methodologien differenziert ist. Vgl. Tepe: Mythos & Literatur 2001. S. 78.

<sup>14</sup> Es werden lediglich die Bedeutungen erläutert, die im Bezug zu dieser Arbeit Relevanz erhalten.

<sup>15</sup> Tepe: Mythos & Literatur 2001. S. 71.

<sup>16</sup> Dazu ließe sich noch Bedeutung 3 ergänzen, die unter einem privaten Mythos oder einer persönlichen Mythologie eine eigene Mythostheorie versteht. Vgl. Tepe: Mythos & Literatur 2001. S. 71.

<sup>17</sup> Verarbeitet werden z.B. mythisch-religiöse Vorstellungen. Vgl. Tepe: Mythos & Literatur 2001. S. 81.

<sup>18</sup> Tepe: Mythos & Literatur 2001. S. 81.

Eine letzte Definition, die in Bezug zu den Dramen als Untersuchungsgegenstand geleistet werden muss, bezieht sich auf die Charakterisierung der Textwelt. Diese ist ein Bestandteil der Basisanalyse im Rahmen der kognitiven Hermeneutik, wird aber im Untersuchungsverlauf im Zusammenhang mit der Einordnung in die Typologie mythos-haltiger Literatur erörtert, so dass die Definition an dieser Stelle erfolgt. Unterschieden werden drei Typen von Textwelten:

Typ 1 konstruiert eine natürliche Textwelt. Übernatürliche Mächte spielen hierin keine Rolle.

Typ 2 konstruiert eine Textwelt mit übernatürlichen Komponenten. Die Geschehnisse sind ganz oder zum Teil auf übernatürliche Mächte zurückzuführen, die innerhalb der Textwelt als real betrachtet werden.

Typ 3 konstruiert eine Textwelt mit unbestimmbarem Status. In diesem Fall ist eine Zuordnung zu Typ 1 oder Typ 2 auf Basis des Textweltgeschehens nicht entscheidbar.<sup>19</sup>

Das methodische Vorgehen dieser Arbeit im Sinne der kognitiven Hermeneutik wird folglich durch die Arbeitsschritte erweitert, die gemäß der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung Relevanz erhalten.

---

<sup>19</sup> Vgl. P. Tepe, J. Rauter, T. Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Mit Ergänzungen auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 57 ff.

### **3. Basisanalyse**

Der erste Hauptteil der Untersuchung, die Basisanalyse, verfolgt mehrere Ziele, die sich folgendermaßen definieren lassen: An erster Stelle besteht die Intention darin, die Texteigentümlichkeiten der Dramen zu erfassen. Dieser Arbeitsschritt dient dazu, die Basisinterpretation auf eine grundlegende Kenntnis über die Textbeschaffenheit aufbauen zu können. Zu diesem Zweck werden die Werke separiert und nacheinander folgend untersucht, um durch die Nähe der Analyse eine erste Vergleichsmöglichkeit zu bieten. Im zweiten Schritt erfolgt die Analyse des mythologischen Gehalts. Die Intention dieses Schritts liegt zum einen darin, die Art der Mythenverarbeitung im jeweiligen Werk zu bestimmen. Zum anderen soll sowohl der Mythos an sich als auch jedes Werk in seinem Verhältnis zu ihm beurteilt werden. Die Erkenntnis über Differenzen und Unterschiede zwischen Mythos und jeweiligem Werk dient wiederum dazu, die kognitiven Erklärungsfragen zu erfassen. In diesem Sinn werden die Dramen werkvergleichend in die Typologie mythoshaltiger Literatur eingeordnet. Anschließend folgt die Aufarbeitung der relevanten Mythenkomplexe. Der dritte Schritt der Basisanalyse gibt einen exemplarischen Überblick über die literarische Bearbeitungstradition des Iphigenie-Mythos. Dahinter steht die Absicht, die Grundzüge der vielfältigen Differenzierungen innerhalb der literarischen Tradition zu erfassen und so die Erkenntnis über die kognitiven Erklärungsfragen der Dramen zu fördern. Dazu werden exemplarisch sieben Bearbeitungen, die zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert entstanden sind, in ihren Grundzügen dargestellt. Der letzte Schritt der Basisanalyse verfolgt das Ziel, die Differenzen und Entsprechungen, sowohl zwischen dem Mythos und den Dramen als auch zwischen den Dramen untereinander, systematisch zu erfassen. Im Sinne eines vergleichenden und zusammenfassenden Zwischenergebnisses der wichtigsten Aspekte erfolgt dieser Schritt in tabellarischer Form.

#### **3.1 Basisanalyse zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“**

Das Vorgehen zum ersten Ziel, also der Erfassung der Texteigentümlichkeiten von Euripides' Tragödie, gliedert sich in zwei Schritte: Als Erstes werden die Wesensmerkmale des Textes herausgearbeitet. Im Mittelpunkt steht hier neben einer prägnanten inhaltlichen Einführung die Analyse der Struktur, der Stilistik, der Figuren und ihrer

Konstellation, sowie die Analyse des Handlungsablaufs. Ein zweiter Schritt erfolgt in der Erörterung der Motivstruktur.

### 3.1.1 Wesensmerkmale des Textes

Euripides' Tragödie „Iphigenie bei den Taurern“ behandelt das Schicksal der Atridentochter Iphigenie und ihres Bruders Orest.

Iphigenie, zuvor von der Göttin Artemis bei ihrer Opferung in Aulis gerettet, wurde von dieser in das Land der Taurer verschlagen, um ihr dort als Priesterin zu dienen und gemäß der Landessitte alle Fremden zu opfern, die das Land betreten. Von Heimweh erfüllt gerät Iphigenie in noch größere Trauer, als sie träumt, dass ihr Bruder Orest gestorben sei. Doch Orest, der sich des Mutttermordes schuldig gemacht hat und nun von Erinyen<sup>20</sup> verfolgt wird, ist mit seinem Freund Pylades auf Befehl Apollos<sup>21</sup> in das Land der Taurer gefahren, um dort das Artemisbild zu stehlen und die Verfolgung der Erinyen abzuwenden.<sup>22</sup> Als die beiden Freunde gefangen genommen und Iphigenie zur Opferung überbracht werden, erkennen sich die Geschwister zunächst nicht. Erst durch einen Brief, den Iphigenie mit Hilfe der fremden Griechen nach Argos schicken will und den sie ihnen vorliest, erkennen sich die Geschwister und Orest erholt sich vom Wahn der Erinyenverfolgung.

Die Geschwister schmieden einen Fluchtplan. Als der Herrscher Thoas erscheint, gelingt es Iphigenie durch Täuschung, diesen davon zu überzeugen, sie zum Meer gehen zu lassen, um eine vermeintliche Reinigung vollziehen zu können. Doch als die Geschwister versuchen, mit dem Schiff zu fliehen, wühlt Poseidon das Meer auf und verhindert ihr Entkommen. Thoas befiehlt die Flüchtigen aufzuhalten, wird aber durch die Stimme Athenes zurückgehalten. Diese gebietet Thoas, die Fremden und auch den Chor, bestehend aus gefangenen Griechinnen, ziehen zu lassen.

Die Strukturierung von Euripides' Tragödie folgt dem klassischen Aufbau der geschlossenen Dramenform. Der anfängliche Prolog besteht aus zwei Auftritten, dem Iphigenies und dem von Orest und Pylades. Darauf folgt der kommatorische Parodos, das Einzugs-

---

<sup>20</sup> Erinyen/Erinnyen oder Eumeniden sind Zorn- und Rachegeister, die u.a. getötete Mütter rächen, den Schuldigen verfolgen und in den Wahn treiben. Vgl. Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. 2. Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007. S. 88. Folgend abgekürzt mit: Abenstein: Mythologie 2007.

<sup>21</sup> Die Namen Apollo, Apollon und Phoibos werden synonym verwendet.

<sup>22</sup> Die Vorgeschichte von Iphigenies Opferung in Aulis und den Mordgeschehnissen in Argos werden innerhalb des Stücks in den Monologen und Dialogen der Hauptfiguren immer wieder thematisiert.

lied des Chores, der aus fünfzehn griechischen Dienerinnen besteht. Insgesamt folgen dem Parodos drei Epeisodia und drei Stasima, wobei das zweite große, oder Haupt-epeisodion von einem kurzen Kommós zweigeteilt wird. Im ersten Epeisodion ereignet sich ein Botenbericht, der die Handlung in Gang setzt. Innerhalb des zweiten Epeisodions vollzieht sich die Anagnorisis-Szene und folgend auch die Peripetie des Stücks. Die lyrischen Gesangspartien des Chors, die Stasima, dienen der gliedernden Funktion. Gleichzeitig übernimmt der Chor eine mitspielende Funktion und greift, in Vertretung der Chorführerin, innerhalb der Epeisodia sowohl kommentierend als auch agierend ein.<sup>23</sup> Die Tragödie endet mit dem Exodus, dessen unverzüglicher Fortgang durch einen zweiten Botenbericht noch einmal verzögert wird und schließt mit einem lyrischen Dankesgesang des Chors.<sup>24</sup>

Die Tragödie besteht sowohl aus Sprechversen als auch aus lyrischen Partien. Die Sprechverse sind überwiegend in jambischen Trimetern verfasst, stellenweise auch in trochäischen Tetrametern.<sup>25</sup> Innerhalb der dialogischen Partien finden sich stichomythische Abschnitte, beispielsweise im Dialog zwischen Iphigenie und Orest, als diese versucht, seine Identität zu erfahren. Zudem gibt es Monologpartien, beispielsweise der Eingangsmonolog Iphigenies, und Rhesispartien, beispielsweise wenn Orest über die Geschehnisse in Argos berichtet.

Die lyrischen Abschnitte bilden zunächst die Chorlieder, die strophisch und gelegentlich astrophisch aufgebaut sind. Daneben finden sich auch lyrische Partien der Einzelrollen. Innerhalb des Parodos ist das der Kommós, ein klagender Wechselgesang zwischen Iphigenie und dem Chor, der teils rezitiert und teils gesungen ist. Darauf folgt eine Monodie Iphigenies, in der sie ihr Schicksal und den vermeintlichen Tod Orests beklagt.<sup>26</sup> Während des kurzen lyrischen Kommós zwischen dem Chor, Orest und Pylades, der das zweite Epeisodion unterteilt, holt Iphigenie den Brief aus dem Tempel. Auch das Amoi-

---

<sup>23</sup> Vgl. Seeck, Gustav Adolf: Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam 2000. S. 207. Folgend abgekürzt mit: Seeck: Griechische Tragödie 2000.

Matthiessen, Kjeld: Die Tragödien des Euripides. In: Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft Heft 114.2002. S. 28. Folgend abgekürzt mit: Matthiessen: Euripides Tragödien 2002.

<sup>24</sup> Vgl. die strukturbezogenen Ausführungen mit: Matthiessen, Kjeld: Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides. In: Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben. Heft 4. Hrsg. von: A. Dihle, H. Erbse, W.-H. Friedrich, C. Habicht und B. Snell. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964. S. 17-47. Folgend abgekürzt mit: Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964.

<sup>25</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 167 f.

<sup>26</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 21 und 29.

baion, das auf die Erkennung der Geschwister folgt, enthält Gesangsverse Iphigenies, die sich mit Sprechversen Orests abwechseln.<sup>27</sup>

Das Personal der Tragödie umfasst zehn Personen. Dabei wird der Chor, der aus fünfzehn gefangenen griechischen Tempeldienerinnen besteht, im Personenregister als eine Person geführt, ebenso wie Thoas' Tempeldiener. Der Schauplatz der Handlung ist ein Platz vor dem Artemistempel an der taurischen Küste. Der Prolog eröffnet mit seiner Zweiteilung zunächst zwei eigenständige Schicksale. Auf der einen Seite steht Iphigenie, die Tochter Agamemnons und Klytaimestras<sup>28</sup>, die als Priesterin nach Tauris kam, nachdem die Göttin Artemis sie von der Opferung durch ihren Vater in Aulis gerettet hatte. Seitdem verrichtet sie dort das taurische Ritual, nachdem sie alle Fremden zu opfern hat. Allerdings ist sie von Heimweh geplagt und empfindet das Opferritual als verachtete Pflicht: „*Ich* weihe nur das Opfer, andre schlachten es / - O grause Pflicht! – im Innern dieses Heiligtums.“<sup>29</sup> Ihr Leid vergrößert sich, nachdem sie aus ihrem Traum der vergangenen Nacht deutet, dass ihr Bruder Orest tot sein muss. Diesem Schicksal gegenüber steht das ihres Bruders Orest, das im zweiten Teil des Prologs dargestellt wird. Es ist bedingt durch den Mord an seiner Mutter Klytaimestra, den er auf Apollos Orakelspruch hin unternahm, nachdem seine Mutter Agamemnon umbringen ließ. Wegen des Muttermordes wird Orest nun von Erinyen verfolgt und erhielt von Apollo den Auftrag, das Artemisbild der Taurer zu stehlen, um sich von der Verfolgung zu befreien. Dieses Auftrags wegen führen er und sein Freund Pylades, bei dessen Familie Orest aufwuchs, nach Tauris.

Eine weitere wichtige Person ist Pylades, der mit Orests und Iphigenies gemeinsamer Schwester Elektra verheiratet ist und sich besonders durch seine freundschaftliche Verbundenheit zu Orest auszeichnet. Das zeigt sich beispielsweise, wenn er sagt:

Aus Furcht vor dieser Schande steht es fest bei mir:  
Ich kann nicht anders, sterben muß ich jetzt mit dir,  
Mit dir geopfert werden und mit dir verbrannt,  
Dein Freund im wahrsten Sinne, dem's vor Tadel graut.<sup>30</sup>

Zudem ist er derjenige, der den hoffnungslosen Orest ermutigt, Apollos Auftrag Glaube zu schenken und mit Trug und List den Plan zu vollziehen.<sup>31</sup> Thoas, der von Iphigenie

---

<sup>27</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 134-137.

<sup>28</sup> Die Namen Klytaimestra und Klytaimnestra werden synonym gebraucht.

<sup>29</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 40 f.

<sup>30</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 683-686.

<sup>31</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 104-114.

in direkter Charakterisierung als Barbar beschrieben wird<sup>32</sup>, tritt erst im dritten Epeisodion auf und lässt sich von den wohlgeplanten listigen Worten Iphigenies überzeugen, dass das von ihm geforderte Ritual noch nicht vollzogen werden kann. Schnell schenkt er Iphigenies Plan Glauben, dass die „Fremden“ den Tempel und das Artemisbild wegen Muttermordes beschmutzt hätten und erst am Meer eine Reinigung erhalten müssten. So ermöglicht Thoas ihnen die Flucht zum Schiff. Als er im Exodus durch den Boten erfährt, dass er betrogen worden ist, wird seinem Zorn erst durch den Auftritt Athenes, in Form eines *deus ex machina*, Einhalt geboten. Unter *deus ex machina* ist zu verstehen, dass der Schluss der Tragödie durch das plötzliche und unerwartete Erscheinen einer Gottheit erzeugt wird, indem diese Gottheit über die Lösung des Konflikts entscheidet.<sup>33</sup> Hier ist es Athene, die als herab sprechende Stimme ihr Urteil verkündet und betont, dass das Vorhaben im Einklang mit Apollos Befehl geschehe und auch Poseidon ihr zuliebe die Geschwister ziehen lasse.

Wenn man den Handlungsablauf zunächst grob einteilt, lassen sich zwei Teile unterscheiden.<sup>34</sup> Im ersten Teil ist die Handlung darauf ausgerichtet, dass die Geschwister sich erkennen. Dieser Abschnitt endet mit der *Anagnorisis* im zweiten Epeisodion. Der darauf folgende zweite Teil umfasst die Rettung der Geschwister. Mit der Erkennung vereinen sich auch die zunächst getrennten Schicksale der Hauptfiguren.

Neben der Zweiteilung in Erkennungs- und Rettungshandlung lässt sich der Handlungsverlauf in differenzierte Abschnitte unterteilen. An erster Stelle steht der Eingangsabschnitt, der den Prolog, den Parodos und das erste Epeisodion umfasst. Thematisch führt der Eingangsabschnitt in die Schicksale der Geschwister (und des Chores) ein und beinhaltet außerdem die Klageszenen und den Botenbericht, der die Handlung in Gang setzt.

Nach einem überleitenden *Stasimon* schließt sich der Zentralabschnitt an, der das große zweite Epeisodion umfasst. Dieser Abschnitt beginnt mit der Szene vor der Erkennung, in der Iphigenie durch das Gespräch mit ihrem Bruder erfährt, dass Orest noch lebt und so die Briefszene eingeleitet wird. Von dem kurzen *Kommós* unterbrochen, folgt der Abschiedsszene von Orest und Pylades die *Anagnorisis*. Diese doppelte Erkennung vollzieht sich zunächst einseitig durch Orest, der auf Grund des Briefes seine Schwester erkennt und dann erst von Iphigenie, nachdem Orest eine Reihe von Beweiserzählungen

---

<sup>32</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 30-33.

<sup>33</sup> Vgl. Seeck: Griechische Tragödie 2000. S. 219.

<sup>34</sup> Die folgenden Details der Einteilung orientieren sich an: Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964.

ausgeführt hat. Die Anagnorisis fällt mit der Peripetie des Stücks zusammen, denn der Seelenzustand der Geschwister ändert sich mit dem Erkennen schlagartig. Das folgende Amoibaion thematisiert die Wiedersehensfreude, bietet noch einmal einen Rückblick auf die Aulisgeschehnisse und die des Tages, und leitet, nachdem auch Orest sein Schicksal ebenfalls genau dargestellt hat, zur Beratungsszene über, in der der Fluchtplan mit Hilfe von Iphigenies Einfall entsteht. Der Zentralabschnitt endet mit der Überredung des Chors zur Verschwiegenheit.

Nach dem überleitenden zweiten Stasimon folgt der Schlussabschnitt, der das dritte Epeisodion und Stasimon und den Exodus umfasst. Im dritten Epeisodion, der Überlistungsszene, gelingt es Iphigenie, den Plan durchzuführen und Thoas zu überzeugen. Bis zur Botenszene scheint das Gelingen des Plans durch rein menschliche Kraft möglich. Doch der Bericht über die Verhinderung der Flucht durch Poseidon verzögert den Ausgang des Stückes noch einmal und führt schlussendlich zum deus ex machina. Die göttliche Instanz, in Form von Athene, greift in das Geschehen ein und führt es zu einem glücklichen Ausgang, wobei sie zudem zukunftsweisende Gebote an Iphigenie, Orest und auch Thoas erteilt.

### **3.1.2 Motivstruktur**

Die Motivstruktur der Tragödie eröffnet sich im jeweiligen Prolog der Figuren. Gemäß der zunächst differierenden Schicksale von Orest und Iphigenie lassen sich auch ihre stimmungs- und handlungsorientierten Motive systematisch erfassen.

Ein grundlegendes Motiv, besonders bezüglich ihres persönlichen Schicksals, ist für Iphigenie das Aulis-Motiv, das die Opferung durch ihren Vater Agamemnon beschreibt. Daran geknüpft ist das Achilleus-Motiv, das beschreibt, wie Klytaimestra und auch Iphigenie durch den Vorwand der Hochzeit mit Achilleus getäuscht und zur Opferung gelockt wurden. Die Entrückung nach Tauris, das Heimweh nach Griechenland und der Unterschied zum Barbarenland werden im Heimat-Motiv thematisiert. Der Grund ihres Tauris-Aufenthalts ist die Göttin Artemis. Das Artemis-Motiv beschreibt Iphigenies Priesterinnen-Dasein und die damit verbundene Opferpflicht. Das letzte Motiv, das Orest-Motiv, ergibt sich aus dem Traum der vergangenen Nacht, aus dem sie deutet, dass Orest tot sein müsse. Die Motive gewinnen während des gesamten Stücks immer wieder an Bedeutung, beispielsweise wenn Iphigenie Orest im Amoibaion ihr Aulis-Schicksal berichtet, oder in der Überlistungsszene, wenn Iphigenie täuschend zu Thoas

sagt, sie hasse ganz Hellas, das sie ermordete.<sup>35</sup>

Auch die Motive Orests sind bereits in dessen Prologrede angelegt. Konstitutiv für sein Schicksal ist das Muttermord-Motiv. Auf den Befehl Apollos tötete Orest Klytaimestra und zog so die Verfolgung der Erinyen auf sich, die ihn nun in den Wahn treiben. Das Zweite, das Todes-Motiv, ergibt sich aus der aktuellen Situation. Durch das Befolgen von Apollos Rat, nach Tauris aufzubrechen, droht ihm und Pylades nun der Tod im Taurerland.<sup>36</sup> Die Gemeinsamkeit dieser Motive ist Apollo, dessen göttlicher Beistand von Orest in Frage gestellt wird: „In welches Netz, o Phoibos, lockst du wieder mich / Durch dein Orakel, seit ich meines Vaters Tod, / Die Mutter mordend, rächte?“<sup>37</sup> Damit erschließt sich ein drittes Motiv, das Phoibos-Motiv.<sup>38</sup> Das zunächst anklagende Verhältnis von Orest gegenüber Apollo wandelt sich im Laufe des Geschehens, besonders nach der Anagnorisis. Nach dieser stellt Orest den göttlichen Auftrag nicht mehr in Frage: „Hilf mir, die Rettung zu vollbringen, die der Gott / Mir zugehört; denn ist das Bild in meiner Hand, / So weicht von mir der Wahnsinn, [...]“<sup>39</sup> Zudem widerlegt der *deus ex machina* Orests Infragestellung von Apollos Beistand.<sup>40</sup>

Betrachtet man die allgemeine Opferthematik in den unterschiedlichen Aspekten innerhalb des Werkes, lässt sich feststellen, dass sie sowohl grundlegend als auch konsequent das Werk durchzieht. Ausgangspunkt ist, wenn man von der Tantalidensage absieht, in der das Opfer ebenfalls evident ist, Iphigenies Opferung in Aulis, die der Grund für Iphigenies entrückte Einsamkeit und ihren Seelenzustand ist. Davon ausgehend entwickelt sich dieses Motiv systematisch. Auf diesem Opfer basiert die weitere Entwicklung in Argos, wegen der Orest sich des Muttermordes schuldig macht. Dieser Mord liegt seinem weiteren Handeln zugrunde. Das Opferritual der Taurer, von dem Iphigenie meint, es entspringe nicht dem Willen der Göttin, sondern die Taurer hätten ihre Blutgier als göttlichen Willen interpretiert<sup>41</sup>, führt beinahe zur Opferung Orests durch die eigene Schwester. Iphigenie berichtet dem fragenden Orest bereits die Details des Opfervorgangs. Orest bemerkt dazu: „Ach! / Daß der Schwester Hände mich

---

<sup>35</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 1187.

<sup>36</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 33.

<sup>37</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 77 ff.

<sup>38</sup> Vgl. Strohm, Hans: Euripides' „Iphigenie im Trauerland“. In: Wege der Forschung. Band LXXXIX. Euripides. Hrsg. von: Ernst-Richard Schwinge. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 383 ff. Folgend abgekürzt mit: Strohm: Euripides' Iphigenie 1968.

<sup>39</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 979 ff.

<sup>40</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 25 ff.  
Strohm: Euripides' Iphigenie 1968. S. 381-385.

<sup>41</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 388 ff.

bestatteten!“<sup>42</sup>, ohne zu wissen, dass diese Schwester im Begriff ist, ihn zu opfern. In Bezug auf Orests und Pylades’ Opferung bemerkt auch der Chor in Ansprache an Artemis, dass dieses Opfer nach griechischem Brauch den Göttern ein Greul sei.<sup>43</sup> Auch zwischen Orest, Pylades und Iphigenie vollzieht sich die Opferthematik: Erst ist es Orest, der Pylades an seiner statt nach Argos schicken und selbst als Opfer bleiben will, dann Pylades, der sich entschließt, gemeinsam mit seinem Freund zu sterben. Auch Iphigenie ist bereit, nachdem Orest sein Schicksal noch einmal ausführlich geschildert hat, sich selbst für ihren Bruder zu opfern, wenn seine Rettung dadurch gelinge. Zuletzt ist es Athene, die dem Opfer Einhalt gebietet und das tödliche Ritual durch eine wesentlich gemilderte Form ersetzt.

Trug und Täuschung, wie es Iphigenie im Achilleus-Motiv widerfuhr, wird auch an anderen Stellen offenkundig. Pylades mahnt im Prolog den hoffnungslosen Orest zu versuchen, mit „aller List und allem Trug / Das hehre Bild zu rauben [...]“.<sup>44</sup> Auch der Rettungsplan, den Iphigenie letztendlich erdenkt, basiert auf Lüge und Täuschung, wozu Orest bemerkt, dass Listen zu schmieden ein Frauengeschick sei. Nicht zuletzt ist es die große Überlistungsszene, in der die Lügen durch Iphigenie angewendet und nach Bedarf erweitert werden. Unter anderem geschieht das im stichomythischen Wechselgespräch zwischen Iphigenie und Thoas, in dem Iphigenie auf dessen Fragen mit weiteren Lügen reagiert, um das Scheitern des Plans zu verhindern, so zum Beispiel indem sie ihren Hass auf Griechenland beteuert oder Agamemnons Tod leugnet. Selbst der Chor bedient sich der Täuschung, um zu verhindern, dass der Bote Thoas Kunde vom Fluchtversuch bringen kann.

Ein letztes Motiv, das hier zusätzlich noch im Allgemeinbezug zum Werk gezeigt werden soll, ist das Götterverhältnis der Figuren. Im Phoibos-Motiv Orests wird dessen Glaubenswandel bereits gezeigt. Doch auch Iphigenie zeigt differierende Verhalten bezüglich der Gottheiten. In ihrer Prologrede macht sie Andeutungen, dass Artemis wegen der Opferrituale nur einen schönen Namen habe und bricht aus Scheu die Anklage ab. Auch klagt sie wegen der blutigen Menschenopfer der Göttin Widersinn an, um sich dann zu besinnen und Zweifel an dem dahinterstehenden göttlichen Willen, wie auch an der Fabel um Tantalos Mahl zu bekunden.<sup>45</sup> Ganz selbstbewusst in ihrer Priesterrolle

---

<sup>42</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 627.

<sup>43</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 464 ff.

<sup>44</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 111 f.

<sup>45</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 380-391.

belügt sie wiederum Thoas und benutzt Artemis, wenn sie behauptet, die Göttin habe sich von den schuldigen Fremden abgewandt, um so zu beteuern, dass eine Reinigung vollzogen werden müsse. Aber auch um Beistand und Hilfe fleht Iphigenie Artemis an, beispielsweise, wenn während des Fluchtversuchs das Schiff unterzugehen droht. Einzig Pylades ist konsequent in seinem Glauben an die göttliche Hilfe. Er zweifelt weder zu Beginn, als er Orest belehrt nicht Gottes Spruch zu tadeln, noch als Orests Opfer bereits beschlossen ist und Pylades weiterhin an eine glückliche Fügung glaubt.

### **3.2 Basisanalyse zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“**

Im Anschluss an die Untersuchung der Texteigentümlichkeiten für Euripides' Tragödie werden diese nun gleichermaßen für Goethes Schauspiel erörtert. Auch hier unterteilt sich das Vorgehen in zwei Schritte. Die Analyse der Wesensmerkmale umfasst wieder eine kurze inhaltliche Einführung, gefolgt von der Analyse der Strukturierung in Verbindung mit dem Handlungsablauf, der Stilistik und der Figuren und ihrer Konstellation. Darauf folgt die Analyse der Motivstruktur.

#### **3.2.1 Wesensmerkmale des Textes**

Auch Goethes „Iphigenie auf Tauris“ behandelt das Schicksal der von der Göttin Diana nach Tauris entrückten Iphigenie und ihres Bruders Orest.<sup>46</sup> Goethes Schauspiel thematisiert zunächst die Beziehung des Herrschers Thoas zu Iphigenie: In seinem Werben um die Hand der Priesterin wird er von Iphigenie zurückgewiesen und führt das zuvor aus Zuneigung zu ihr abgeschaffte Opferritual wieder ein. Die zwei festgenommenen Griechen werden ihr zur Opferung überbracht und Iphigenie, die anfänglich von Pylades über die wahre Identität der beiden getäuscht wird, erfährt von den Geschehnissen in Argos. Erst im Gespräch mit ihrem Bruder gibt dieser seine Identität preis und Iphigenie erkennt Orest, der jedoch dem Wahn verfällt. Nachdem Orest sich erholt und seine Schwester erkannt hat, sowie ein Fluchtplan entworfen ist, zweifelt Iphigenie, ob es richtig ist, Thoas zu täuschen. Allen guten Zusprüchen von Pylades zum Trotz offenbart Iphigenie Thoas die Umstände und den Fluchtversuch und legt ihr Schicksal, sowie das von Pylades und Orest, in die Hand des Herrschers. Als auch Orest zu diesem Gespräch

---

<sup>46</sup> Da die Vorgeschehnisse in Aulis und Orests Schicksalsvergangenheit mit Euripides' Stück übereinstimmen, wird an dieser Stelle auf erneute Erklärungen verzichtet.

hinzustößt, gelingt es beiden schlussendlich Thoas zu überzeugen, sie ziehen zu lassen und der Herrscher gibt Iphigenies Wünschen nach einem Segen zum Abschied nach.

Die formale Gestaltung von Goethes Schauspiel entspricht der geschlossenen Dramenform und beachtet die Einhaltung der Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung. Die Exposition, also der erste Aufzug des Dramas, beinhaltet den Prolog, der in Form von Iphigenies Monolog in ihr aktuelles Schicksal einführt. Die Exposition thematisiert zudem die Problematik bezüglich Thoas' Werben um Iphigenie. Ihre diesbezügliche Ablehnung setzt folgend die Handlung in Gang. Der zweite Aufzug führt in die Schicksalsgeschichte Orests ein und läuft innerhalb der Dialoge auf die Anagnorisis zu, die dann im dritten Aufzug zur Wiedervereinigung der Geschwister führt. Im vierten Aufzug unterliegt Iphigenie in der Krisis ihrer innerlichen Zerrissenheit bezüglich des bevorstehenden Betrugs an Thoas. Ihr Konfliktmonolog endet in Erinnerung an das Parzenlied. Im fünften Aufzug erfolgt dann die Peripetie des Stücks, indem Iphigenie sich dem Herrscher offenbart. Das Schauspiel endet mit der Rettung der Geschwister nach einem finalen Gespräch der Parteien.<sup>47</sup>

Neben der Einhaltung der drei Einheiten und der Ständeklausel erfüllt das Schauspiel auch die Forderung des hohen Stils. Die metrische Grundlage ist der jambische, fünfhebige Blankvers. Besonders in Monologen und Gebeten, die eine lyrische Form haben, findet sich auch ein fünfhebiger Daktylus oder Trochäus. Die Dialoge enthalten wenige antikisierende stichomythische Abschnitte<sup>48</sup>, die vergleichsweise kurz sind. Weitere gräzisierungsmittel sind zum Beispiel Lehnbildungen wie „Mitgeborne“ oder Epipheta ornantia, wie beispielsweise „der göttergleiche Agamemnon“. Der erhabene Ton gestaltet sich zudem aus Verwendungen von altertümlichen Worten wie „Hain“, Satzbaumstellungen oder Passagen mit unflektierten Adjektiven, wie beispielsweise „ein feindlich Schicksal“. Das Parzenlied Iphigenies, an das sie sich während ihres Konfliktmonologs erinnert, thematisiert die Ungerechtigkeit der Götter und bildet den Wendepunkt zu Iphigenies autonomen Handeln in ihrer „unerhörten Tat“<sup>49</sup>. Orests Hadesvision

---

<sup>47</sup> Zum formalen Aufbau vgl. Leis, Mario: Johann Wolfgang von Goethe. Iphigenie auf Tauris. Stuttgart: Reclam 2005. S. 20-23. Folgend abgekürzt mit: Leis: Iphigenie 2005.

<sup>48</sup> Vgl. z.B. Goethe: Iphigenie 2008. V. 172ff. oder V. 493 ff.

<sup>49</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1892.

ist als zentraler dramatischer Vorgang strukturgleich, denn seiner Heilung folgt seine optimistische psychische Wendung.<sup>50</sup>

Die Personenkonstellation des Schauspiels ist symmetrisch aufgebaut. Den Mittelpunkt bildet Iphigenie, die von zwei Gruppen umgeben ist: Auf der einen Seite stehen Orest und sein Freund Pylades und auf der anderen Seite Thoas und sein Diener Arkas.<sup>51</sup> Iphigenie steht zwischen diesen Positionen, denn zunächst ist sie von Heimweh erfüllt und „Das Land der Griechen mit der Seele suchend,“<sup>52</sup>. Ihr Verhältnis zu Thoas, der anfänglich nichts von ihrer Abstammung weiß, ist jedoch nicht negativ. In Zuneigung zu Iphigenie schafft Thoas das blutige Menschenopfer ab, weshalb Iphigenie ihre Reinheit erhalten kann und dem Tantalidenfluch entsagt. Im Verlauf des Schauspiels wird sich Iphigenie sogar ihrer, wenn auch eingeschränkten, Zugehörigkeit zu den Skythen bewusst, als sie nach dem Gespräch mit Arkas sagt: „Nun hat die Stimme / Des treuen Manns mich wieder aufgeweckt, / Daß ich auch Menschen hier verlasse mich / Erinnert. Doppelt wird mir der Betrug / Verhaßt.“<sup>53</sup> Auf der anderen Seite steht sie zu ihrem wiedergefundenen Bruder, den sie retten will. Iphigenie ist emotional hin und hergerissen zwischen beiden Parteien, darüber hinaus unfähig, die Täuschung Thoas gegenüber zu vollziehen und auch darauf bedacht, ihre Reinheit zu erhalten, die den Fluch der Familie brechen soll. Auf dem Höhepunkt ihres Konflikts drückt sich in Erinnerung an das Parzenlied die Kritik an der willkürlichen Götterherrschaft aus.<sup>54</sup>

Thoas hingegen hegt den Wunsch, Iphigenie zu heiraten, um so sein Königshaus zu

---

<sup>50</sup> Vgl. Becker, Karina: Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea. In: Historisch-Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Band 44. Hrsg. von: Herbert Kraft. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. S. 38-41. Folgend abgekürzt mit: Becker: Autonomie und Humanität 2008.  
Nikolaidou-Balta, Dimitra: Euripides' Iphigenie bei den Tauriern, Goethes Iphigenie auf Tauris. Die Umarbeitung eines antiken Stoffes. In: Hrsg. von: Peter Pabisch: Mit Goethe Schule machen? Akten zum Internationalen Goethe-Symposium. Griechenland–Neumexiko–Deutschland 1999. Bern: Peter Lang 2002. (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd.68) S. 27.  
Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von: Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Band 3.1: Italien und Weimar 1786-1790. Hrsg. von: Norbert Müller und Hartmut Reinhardt. München: btb 2006. S. 747 ff. Folgend abgekürzt mit: Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006.  
Von Borries, Ernst und Erika: Deutsche Literaturgeschichte Band 3. Die Weimarer Klassik. Goethes Spätwerk. München: dtv 1991. S. 157, 160 ff. Folgend abgekürzt mit: Borries: Weimarer Klassik. 1991.

<sup>51</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 158.

<sup>52</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 12.

<sup>53</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1522-1526.

<sup>54</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. S. 1314 f.

sichern. Die Enttäuschung über die Zurückweisung veranlasst den König, das Opfer wiedereinzuführen, doch schon vorher gab er Iphigenie das Versprechen:

Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,  
So sprech' ich dich von aller Forderung los.  
Doch ist der Weg auf ewig dir versperrt,  
Und ist dein Stamm vertrieben, oder durch  
Ein ungeheures Unheil ausgelöscht,  
So bist du mein durch mehr als Ein Gesetz.  
Sprich offen! und du weißt, ich halte Wort.<sup>55</sup>

Dieses Versprechen wird am Schluss tatsächlich von Thoas erfüllt, wenn er Iphigenie und Orest ziehen lässt.

Arkas und Pylades stehen in Opposition zueinander. Orests treuer Freund Pylades zeichnet sich insbesondere durch seine pragmatische Art aus. Dabei vertraut er auf den Willen der Götter und hegt keinen Zweifel an den Geboten. List und Täuschung als Mittel zum Zweck wendet er als Erstes gegen die ihm noch unbekanntere Iphigenie an<sup>56</sup> und schmiedet nach der Anagnorisis den Täuschungsplan. Im Sinne des Plans wirkt er besonders auf Iphigenie ein, die ihm zwar freundschaftlich gesonnen ist, aber im Hinblick auf die Täuschung in Opposition zu Pylades gerät, nachdem sie die Pläne nicht umsetzen kann und Pylades erkennt: „So wirst du, reine Seele, dich und uns / Zu Grunde richten. Warum dacht' ich nicht / Auf diesen Fall voraus, und lehrte dich / Auch dieser Ford' rung auszuweichen!“<sup>57</sup>

Auch Arkas, der treue Diener Thoas', wirkt immer wieder auf Iphigenie ein, um sie den Wünschen seines Herrschers gemäß zu beeinflussen. Zu Beginn versucht er sie zu überzeugen, den Antrag von Thoas anzunehmen.<sup>58</sup> Auch als Iphigenie ihm von der Opferverzögerung berichtet, beschwört er sie, durch einen Meinungswandel das Übel abzuwenden: „Ich sage dir, es liegt in deiner Hand. / Des Königs aufgebrachter Sinn allein / Bereitet diesen Fremden bitterm Tod. / [...] / Du endest leicht was du begonnen hast.“<sup>59</sup> Arkas und Pylades haben also im Sinne von Thoas und Orest besonders taktische

---

<sup>55</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 293-299.

<sup>56</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 758 ff.

<sup>57</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1583-1586.

<sup>58</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 150 ff.

<sup>59</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1465-1476.

Einflüsse, die sie immer wieder versuchen, bei Iphigenie geltend zu machen.<sup>60</sup>

Orest, der auch in Goethes Schauspiel auf Geheiß des Orakels seine Erinyenverfolgung abwenden will, ist anfänglich von Hoffnungslosigkeit und Wahnvorstellungen geprägt.<sup>61</sup> Erst nach seiner Hadesvision und Heilung wandelt sich Orests Zustand in hoffnungsvolle Freude, wovon Pylades Iphigenie berichtet: „Dein Bruder ist geheilt! [...] / Und herrlicher und immer herrlicher / Umloderte der Jugend schöne Flamme / Sein lockig Haupt; sein volles Auge glühte / Von Mut und Hoffnung, [...] / Dich seine Retterin und mich zu retten.“<sup>62</sup> Orest kommt schlussendlich auch die Konfliktlösung zu, indem er den Orakelspruch, das Bild heimzuführen, in seiner eigentlichen Bedeutung erkennt und so Thoas' letzten Hinderungsgrund, die Griechen nicht mit dem gestohlenen Kultbild ziehen zu lassen, entkräftet.<sup>63</sup>

### 3.2.2 Motivstruktur

Das Schauspiel Goethes, das als eher handlungsarm bezeichnet wird, weist demgegenüber eine verflochtene Motivstruktur auf, die besonders durch innere Motive der Figuren geprägt ist.<sup>64</sup> Das Motivgeflecht soll folgend möglichst figurenzugehörig beschrieben, aber auch übergreifend im Werkzusammenhang betrachtet werden.

Selbstständig untersucht werden kann als Erstes der Herrscher Thoas. Prägend für ihn ist seine Zuneigung zu Iphigenie, die er sich zur Frau wünscht. Dieses Hochzeits-Motiv basiert auf seinen Verlusten innerhalb der Familie, auf Grund derer er nun um seine Herrschaft fürchtet.<sup>65</sup> Die Zuneigung zu Iphigenie ist auch der Grund, weshalb die Priesterin dem taurischen Opferritual bisher entsagen konnte, was Arkas Iphigenie unumwunden mitteilt: „Wer hat den alten grausamen Gebrauch, / Daß am Altar Dianens jeder Fremde / Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu Jahr / Mit sanfter Überredung aufgehalten, / [...]?“<sup>66</sup> Thoas' Hochzeits-Motiv, da er von Iphigenie Zurückweisung

---

<sup>60</sup> Zu Teilaspekten der Charakterisierungen von Arkas und Pylades:

Vgl. Leis: Iphigenie 2005. S. 18 f.

Berger, Thomas: Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung. In: Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge Band 27. Hrsg. von: Jens Haustein, Gerhard R. Kaiser, Klaus Manger, Stefan Matuschek, Gottfried Willems. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008. S. 189. Folgend abgekürzt mit: Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008.

<sup>61</sup> Vgl. z.B. Goethe: Iphigenie 2008. V. 576 ff. oder V. 707 ff.

<sup>62</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1536-1545.

<sup>63</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 2107 ff.

<sup>64</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 175.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu die Erklärungen Arkas' in: Goethe: Iphigenie 2008. V. 156 ff.

<sup>66</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 121 ff.

erfährt, löst nun auch die Konfliktsituation aus. Die Enttäuschung lässt ihn das Opfer wieder einführen, das Iphigenie sogleich an den Fremden vollziehen soll.<sup>67</sup>

In diesem Zusammenhang findet sich auf allgemeiner Ebene das (taurische) Opfer-Motiv, das in mehreren Beziehungen Bedeutung gewinnt. Bezüglich Iphigenie ist die Enthaltung des Opfers konstitutiv für die Erhaltung ihrer Reinheit.<sup>68</sup> Auf Seiten der Skythen zeigt die zumindest anfängliche Entsagung vom alten Ritual eine Bereitschaft zu mildem, humanerem Verhalten, entgegen der ursprünglich barbarischen Natur. Für Orest und Pylades ist das Opfer-Motiv lebensbedrohliche Wirklichkeit. Schlussendlich findet dieses Motiv seine Auflösung durch Orest, der in seinem eigenen Freiheitskampf auch um die endgültige Abschaffung des Opfers zu kämpfen bereit ist: „Und laß mich nicht allein für unsre Freiheit, / Laß mich, den Fremden für die Fremden, kämpfen.“<sup>69</sup>

Ein weiteres Motiv, das im Gesamtzusammenhang Bedeutung gewinnt, ist das Götter-Motiv. Die Götter und ihr Götterwille ist für die Figuren zunächst einmal Realität, auch wenn in Goethes Schauspiel kein direktes göttliches Einwirken stattfindet.<sup>70</sup> Iphigenie wurde von Diana errettet und hofft nun auf eine zweite göttliche Rettung, um wieder nach Griechenland zu gelangen. Auch Orests Handeln ist vom Götterwillen bestimmt, indem er dem Rat des Apollo-Orakels nach Tauris folgte.<sup>71</sup>

Auf einer zweiten Ebene dieses Götter-Motivs lässt sich feststellen, dass die Figuren den Götterwillen instrumentalisieren, um ihre eigenen Interessen zu bestreiten.<sup>72</sup> So argumentiert beispielsweise Iphigenie gegen Thoas' Werbungsversuch, dass eine Heirat wider Dianas Willen sei: „Und hier dank' ich den Göttern, daß sie mir / Die Festigkeit gegeben, dieses Bündnis / Nicht einzugehen, das sie nicht gebilligt.“<sup>73</sup> Zwar kontert Thoas, dass nicht die Götter, sondern Iphigenies Herz spreche, aber auch er argumentiert in vermeintlichem Willen Dianas, wenn er das Opferritual wieder einführt. Auch Pylades schlussfolgert in Anbetracht der bevorstehenden Opferung, dass es Dianas Wille sei, dass Orest und Pylades das Menschenopfer abschaffen, worauf Orest bemerkt: „Mit seltner Kunst flich< t >st du der Götter Rat / Und deine Wünsche klug in

---

<sup>67</sup> Vgl. zu Aspekten des Hochzeit-Motivs: Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 161.

<sup>68</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 163.

<sup>69</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 2050 f.

<sup>70</sup> Vgl. hierzu und zu weiteren Aspekten der Götter-Figuren-Ebene: Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 178-183.

<sup>71</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V.37 ff. und 563ff.

<sup>72</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 161.

<sup>73</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 490 ff.

eins zusammen.<sup>74</sup> Die wichtigste und konfliktlösende „Götterinterpretation“ vollzieht Orest, indem er den Orakelspruch „korrekt“ deutet: „Das Bild, o König, soll uns nicht entzweien! / Jetzt kennen wir den Irrtum, den ein Gott / Wie einen Schleier um das Haupt uns legte, / [...] / Wir legten's von Apollens Schwester aus, / Und er gedachte d i c h !“<sup>75</sup>

Das Götter-Motiv beinhaltet noch einen dritten Aspekt, nämlich die Götterkritik. Abneigung gegen das von Diana bescherte Schicksal zeigt Iphigenie bereits in ihrem Anfangsmonolog, wenn sie gesteht, Diana nur mit „stillem Widerwillen“<sup>76</sup> zu dienen. Ihren Höhepunkt erreicht Iphigenies Kritik im Parzenlied, an das sie sich am Ende ihres großen Konfliktmonologs erinnert. Gegenstand ist hier die willkürliche Herrschaft der Götter, welcher der Mensch unterliegt. Auch Orests Hadesvision übt Kritik an der willkürlichen Herrschaft der Götter gegen Tantalus' Geschlecht.<sup>77</sup> Im Gegensatz zu den Geschwistern hegt Pylades keinen Zweifel am Götterwillen und ist von deren Güte überzeugt.<sup>78</sup> Er entgegnet Orests Feststellung, dass der Wille der Götter sie verderbe, mit seinem Glauben an die Gnade der Götter.<sup>79</sup>

Ein ebenfalls übergreifendes Motiv ist das Täuschungs-Motiv. List und Täuschung werden besonders durch Pylades instrumentalisiert.<sup>80</sup> Bereits vor der ersten Begegnung mit der Priesterin erklärt er Orest: „Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann / Zu schänden, der sich kühnen Taten weiht.“<sup>81</sup>, während Orest den ehrlichen Mann bevorzugt. In Folge der Erkennung schmiedet Pylades auch den rettenden Täuschungsplan und Iphigenie erkennt, dass sie wie ein Kind angeleitet werden muss, da sie das Hintergehen nicht gelernt habe und es ihr gleichsam falsch vorkommt.<sup>82</sup>

In Opposition zu List und Trug steht das Wahrheits-Motiv. Innerhalb des Schauspiels gibt es drei relevante Wahrheitsbekundungen.<sup>83</sup> Anfangs offenbart Iphigenie im Dialog mit Thoas ihre Herkunft und die Familiengeschichte. Durch Orests Offenbarung seiner

---

<sup>74</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 740 f.

<sup>75</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 2107-2117.

<sup>76</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 35 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. S. 1314 f.

Henkel, Arthur: Die „verteufelt humane“ Iphigenie. Ein Vortrag. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 59. Band, 1965. S. 14 f. Folgend abgekürzt mit: Henkel: Humane Iphigenie 1965.

<sup>78</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 189.

<sup>79</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 720-727.

<sup>80</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 164.

<sup>81</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 766 f.

<sup>82</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 1402 ff.

<sup>83</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 206 f.

wahren Identität gegenüber Iphigenie, ermöglicht er die folgende Anagnorisis. Zuletzt legt Iphigenie mit ihrer „unerhörten Tat“, Thoas die Täuschung zu offenbaren, das Schicksal der Griechen in dessen Hände:

Hat denn zur unerhörten Tat der Mann  
Allein das Recht? [...]  
Allein Euch leg' ich's auf die Kniee! Wenn  
Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;  
So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht  
Durch mich die Wahrheit! [...]  
Uns beide hab' ich nun, die Überbliebenen  
Von Tantals Haus', in deine Hand gelegt;  
Verdirb uns – wenn du darfst.<sup>84</sup>

Die Motive Iphigenies sind an die Thematik der Wahrheit gebunden. Diese sind vielschichtig miteinander verknüpft und müssen zueinander in Relation betrachtet werden. Anfangs ist Iphigenie geprägt von dem Wunsch, nach Griechenland zurückzukehren. Dieses Heimkehr-Motiv ist zunächst emotional dominant, wenn Iphigenie ihren Aufenthalt als in „heil'gen Sklavenbanden“<sup>85</sup> festgehalten empfindet und das Leben in Tauris als „zweiten Tode“<sup>86</sup> und nutzlos beschreibt. Allerdings wandelt sich ihre Gesinnung gegenüber Thoas und den Skythen. Dieses Verbundenheits-Motiv entfaltet sich besonders nach der Unterhaltung mit Arkas, wonach sie Thoas als „mein zweiter Vater“<sup>87</sup> bezeichnet und an der Richtigkeit zweifelt, „den Mann zu hintergehn, / Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke.“<sup>88</sup> Zwar ändert diese bewusst gewordene Verbundenheit nichts an Iphigenies Heimkehrwünschen, ist aber neben weiteren ein Grund, an den Täuschungsplänen zu zweifeln und trägt zur Verschärfung ihres Konflikts bei.<sup>89</sup>

Die Heimkehr Iphigenies verbindet sich weiterhin mit dem Entsöhnungs-Motiv.<sup>90</sup> Ihren lang gehegten Wunsch, das Vaterhaus vom Fluch zu entsöhnen, spricht Iphigenie deutlich aus:

O soll ich nicht die stille Hoffnung retten,  
Die in der Einsamkeit ich schön genährt?  
[...]  
So hofft' ich denn vergebens, hier verwahrt,

<sup>84</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1892-1936.

<sup>85</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 34.

<sup>86</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 53.

<sup>87</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1641.

<sup>88</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1710 f.

<sup>89</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 188 f.

<sup>90</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 183 f.

Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,  
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen  
Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen.<sup>91</sup>

Um sie zur Täuschung zu überreden, beschwört auch Pylades Iphigenie, dass sie bei gelingender Flucht den Familienfluch brechen und neues Glück bringen werde. Vor diesem Hintergrund erhält auch das Reinheits-Motiv Iphigenies Bedeutung. Ihre Reinheit zu erhalten ist für ihren Wunsch nach Entsühnung grundlegend. Deswegen verschärft dieses Motiv auch ihre Konflikte: Die Befolgung der Lüge gegenüber Thoas würde ihre Reinheit trüben und die Entsühnung unmöglich machen.<sup>92</sup> Unter diesem Aspekt ist auch ihre Opferabneigung einzuordnen, denn die Opferung Orests und Pylades hätte die gleichen Konsequenzen.

Hintergründig für diese Motive Iphigenies ist die Vorgeschichte der Tantaliden. Das Fluch-Motiv ist ebenso für Orest bedeutend und findet im Werk eine dreimalige Auseinandersetzung. Die Rückbesinnung auf die Ursprungsgeschichte zeigt sich in detaillierter Form als Erstes von Seiten Iphigenies, als sie Thoas ihre Familiengeschichte offenbart. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Iphigenie Tantalos entschuldigt und stattdessen Klage an die Götter erhebt: „[A]ber Götter sollten nicht / Mit Menschen, wie mit ihres Gleichen, wandeln; / [...] / Unedel war er nicht und kein Verräter; / [...] So war / Auch sein Vergehen menschlich“<sup>93</sup>. Die zweite Auseinandersetzung findet sich in Orests Hadesvision, in der dieser alle Ahnen, mit Ausnahme von Tantalos selbst, in friedlicher Gemeinsamkeit erblickt. Ein drittes Mal erscheint die Vorgeschichte im Parzenlied, in der die Anklage an die Götter noch stärker zum Ausdruck kommt.<sup>94</sup> Der Fluch, der Iphigenies Entsühnungs-Motiv und weitere damit verbundene Motive begründet, konstituiert auch Orests Wahn-Motiv. Dabei verbindet Orest den „Wahn“ mit psychologischen Aspekten: „Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten“<sup>95</sup>, / Der Zweifel und die Reue, leis' herbei.“<sup>96</sup> Zweifel und Reue sind entscheidende Faktoren, die Orests Wahnfall verursachen.<sup>97</sup>

---

<sup>91</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1692-1702.

<sup>92</sup> Vgl: Borchmeyer, Dieter: Iphigenien. Goethe und die Tradition eines Mythos. In: Goethe Jahrbuch. 126. Band. Hrsg. von: Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier und Edith Zehm. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 48 f.. Folgend abgekürzt mit: Borchmeyer: Iphigenien 2009. Becker: Autonomie und Humanität 2008. S. 40.

<sup>93</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 315-322.

<sup>94</sup> Vgl. Henkel: Humane Iphigenie 1965. S. 9-14.

<sup>95</sup> Gemeint sind die Gefährten der Erinyen. Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. S. 1041.

<sup>96</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1060 f.

<sup>97</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 171.

Ein Großteil der dargestellten Motive, die durch weitere Nebenmotive<sup>98</sup> ergänzt werden können, erfassen besonders die innere Motivstruktur der Figuren, die in Goethes Schauspiel das wichtige Element der Handlung darstellt.

### **3.3 Analyse des mythologischen Gehalts**

Das zweite Erkenntnisziel der Basisanalyse ist die Erörterung des mythologischen Gehalts. In Orientierung an die Arbeitsschritte zur Untersuchung von mythoshaltiger Literatur werden die Texte in ihrem Verhältnis zum Mythos untersucht. Dazu werden im ersten Schritt die Werke vergleichend in die Typologie mythoshaltiger Literatur eingeordnet, um Aufschluss über die Art der Mythenverarbeitung zu erhalten. Aus dieser Einordnung ergeben sich zwei weitere Arbeitsschritte. Da beide Werke denselben Mythos gemäß Bedeutung<sup>99</sup> verarbeiten, wird der dazugehörige Mythenkomplex aufgearbeitet. Ziel dieser Aufarbeitung ist der später erfolgende Vergleich mit den Dramen. Desweiteren ergibt sich die Aufgabe, die literarische Tradition aufzuarbeiten, um die vielfältigen Differenzierungen zu erkennen. Im Kontext der Untersuchung verfolgt die Analyse des mythologischen Gehalts also einerseits das Ziel, die Art des mythologischen Aspekts der Werke zu bestimmen und in einen Vergleich zum Mythos zu setzen und andererseits eine Erkenntnis über die differierende literarische Tradition mit Blick auf die kognitiven Erklärungsfragen zu erhalten.

#### **3.3.1 Einordnung in die Typologie mythoshaltiger Literatur**

In Erinnerung an die in Kapitel 2.2. vorgenommene typologische Unterscheidung von mythoshaltiger Literatur bestätigt sich für Goethes wie auch für Euripides' Drama offenkundig eine Zuordnung zu Typ a, wonach es sich um Texte handelt, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen verarbeiten. Beide Dramen verarbeiten einen Mythenkomplex der griechischen Mythologie, genauer den taurischen Sagenkreis des Atridengeschlechts. Insgesamt werden hierzu drei Sagenkreise unterschieden: Der Aulische behandelt die Opfergeschichte Iphigenies durch ihren Vater Agamemnon. Der Taurische hingegen Iphigenies Schicksal auf Tauris, und der Delphische berichtet über

---

<sup>98</sup> An dieser Stelle muss aus Gründen des Umfangs eine Motivauswahl getroffen werden. Weitere Motive, wie z.B. das Kultbild-Motiv oder das Muttermord-Motiv (vgl. Euripides), die zwar vorhanden, aber im Vergleich zu den dargestellten Motiven hintergründig erscheinen, können nicht umfassend aufgearbeitet werden.

<sup>99</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

die Ankunft der Geschwister mit dem Artemisbild in Delphi.<sup>100</sup> Während der taurische Sagenkreis also die stoffliche Handlungsgrundlage ist, werden innerhalb des Textweltgeschehens die mythischen Vorgeschehnisse, beginnend mit dem Sagenkreis des Ahnherrn Tantalos bis zum aulischen Sagenkreis immer wieder thematisiert.

Desweiteren müssen beide Dramen dem Typ b zugeordnet werden, wonach es sich um Texte handelt, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten. Da mythisch-religiöse Denkweisen und Vorstellungen grundlegend im Bewusstsein der Figuren sind und innerhalb des Textes thematisiert werden, ist die Zuordnung zu Typ b vorzunehmen. Im Gegensatz zu Goethes Schauspiel enthält die Tragödie Euripides' zudem übernatürliches Geschehen, das sich durch Athenes Auftritt in Form des *deus ex machina* darstellt. Damit ergibt sich also eine Differenz innerhalb der Charakterisierung der Textwelt: Euripides' Tragödie konstruiert eine Textwelt mit übernatürlichen Komponenten, gemäß Typ 2, während Goethes Schauspiel eine natürliche Textwelt, gemäß Typ 1<sup>101</sup> darstellt, die realistisch oder profan organisiert ist. Übernatürliches Geschehen ist hier zwar in den Denkstrukturen der Figuren real, innerhalb der Handlung ereignen sich jedoch keine Ereignisse, die nicht natürlich zu erklären sind.<sup>102</sup>

### 3.3.2 Aufarbeitung des Mythenkomplexes

Die vorgenommene Einordnung der Dramen in die Typologie mythoshaltiger Literatur erfordert nun den Schritt, den Mythenkomplex aufzuarbeiten. Um einen späteren inhaltlichen Vergleich zu ermöglichen, werden die relevanten Mythenkomplexe in Form einer pointierten Zusammenfassung wiedergegeben. Dabei bedarf es nicht nur der Konzentration auf die Schicksalsgeschichte Iphigenies, sondern auch auf die in den Dramen thematisierten Ereignisse zuvor, die besonders in motivischer Hinsicht bedeutend sind. Deswegen wird die Aufarbeitung die relevanten Mythen chronologisch erfassen.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Vgl. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 730 f.

<sup>101</sup> Vgl. Typ 1 und 2 der Textweltcharakterisierung Kapitel 2.2.

<sup>102</sup> Berger weist in seinen Ausführungen auf den unterschiedlichen Realitätsgehalt der Götterwelt hin, der zwischen Dramenfiguren und Publikum des 18. Jh. besteht. Vgl.: Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 178 f.

<sup>103</sup> Die folgenden Zusammenfassungen der mythologischen Ereignisse, beginnend mit dem Tantalosmythos und endend mit dem Mythos der taurischen Iphigenie orientieren sich an: Von Ranke-Graves, Robert: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 12. Auflage. Hrsg. von: Burghardt König. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1984. S. 352-404 Folgend abgekürzt mit: Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 733-739.

Berücksichtigt werden die Mythen zu Tantalos, Pelpos, Atreus und Thyestes, Agamemnon, zu den Geschehnissen in Aulis, zu Orests Schicksalsereignissen und zum taurischen Iphigenie-Stoff. Um den Umfang im Rahmen zu halten, werden die Varianten weitestgehend nicht berücksichtigt. Sollten Varianten allerdings für die Analyse Relevanz erhalten, wird zumindest auf sie hingewiesen.

Die Geschichte der Atriden findet ihren Anfang mit dem Ahnherrn Tantalos und beginnt somit auf der Ebene des Kampfes zwischen Göttern und Titanen. Tantalos, Sohn der Pluto und des Zeus (oder Tmolos), war kein Sterblicher, wurde aber dem Menschengeschlecht zugeschrieben. Durch seine Verbundenheit zu Zeus durfte er zum Mahl am Tisch der Götter teilnehmen, erzürnte diese jedoch, da er ihnen die göttliche Nahrung (Nektar und Ambrosia) stahl, sie den Menschen brachte und diesen die Geheimnisse des Zeus verriet. Eine andere Sünde beging Tantalos, als er die Götter, um ihre Allwissenheit auf die Probe zu stellen, zu einem Mahl einlud und ihnen seinen Sohn Pelpos servierte, den er zuvor zerstückelt und gekocht hatte. Mit Ausnahme der Göttin Demeter, die die Schulter des Pelpos verspeiste, erkannten die Götter den Betrug und Tantalos erhielt für seine Vergehen<sup>104</sup> ewige Qualen in der Unterwelt. An einem Obstbaum über einem See hängend leidet er Hunger und Durst, da Obst und Wasser, sobald er danach greift, aus seiner Reichweite schwinden. Zudem wurde er mit einem Felsbrocken bestraft, der über seinem Kopf hängt und ihn zu erschlagen droht.<sup>105</sup>

Tantalos' Sohn Pelpos wurde von den Göttern wieder zum Leben erweckt und besonders Poseidon war voller Zuneigung für den Schönen. Pelpos beehrte Hippodameia, die Tochter des Oniomaos, der alle Bewerber seiner Tochter zu einem Wagenrennen herausforderte und so die Hochzeit seiner Tochter bisher verhindern konnte. Pelpos erhielt von Poseidon einen Wagen mit goldenen Schwingen, um Oniomaos schlagen zu können und schwor sich zur Sicherheit noch mit dessen Wagenlenker Myrtilos, der den Wagen des Oniomaos manipulierte. Oniomaos starb während des Rennens mit Pelpos und verfluchte Myrtilos zum Tod durch Pelpos Hände. Als ein Streit zwischen Pelpos und diesem um den Preis für Myrtilos Siegeshilfe entbrannte, stürzte Pelpos den Wagenlenker ins Meer, der im Sterben einen Fluch auf Pelpos und dessen Haus aussprach. Mit Hippodameia zeugte Pelpos, der Oniomaos

---

<sup>104</sup> An dieser Stelle muss sein drittes Vergehen, der Diebstahl der goldenen Dogge, ausgespart bleiben. Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S.353.

<sup>105</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 352-355. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 734.

Thron einnahm, unter anderem Atreus und Thyestes. Außerdem schenkte ihm die Nymphe Astyoche seinen Sohn Chrysippos, den Pelpos gegen Hippodameias Willen als Thronfolger bevorzugte. Die darauffolgende Ermordung Chrysippos<sup>106</sup> hatte zur Folge, dass Hippodameia verbannt wurde und Pelpos seine Söhne Atreus und Thyestes verfluchte, die daraufhin flüchteten.<sup>107</sup>

Zuflucht und stellvertretende Regentschaft für seinen Neffen Eurystheus fand Atreus in Mykene. Als dieser starb, riet ein Orakel, einen der beiden Pelposöhne zum Herrscher zu machen. Atreus war verheiratet mit Aërope, die aber Zuneigung zu dessen Bruder Thyestes hegte. Atreus, im Besitz eines goldenen Lammfells<sup>108</sup>, beanspruchte nun beim Rat die Thronnachfolge, da er der Ältere sei und zudem das goldene Vlies besitze. Aërope hatte allerdings bereits Thyestes, der ihre Zuneigung ausnutzte, heimlich das Vlies gegeben, und Thyestes konnte durch diese List den Thron einnehmen. Mit Hilfe des Zeus entlarvte Atreus den Betrug des Bruders und erhielt den Thron zurück, während er Thyestes verbannte. Mit Aërope zeugte Atreus unter anderem Agamemnon und Menelaos.

Aus Rache schickte Thyestes nun Pleisthenes, ein Sohn Atreus und Kleolas, den er als eigenen Sohn in der Verbannung erzogen hatte, nach Mykene, um den eigenen Vater zu ermorden. Atreus konnte den Anschlag vereiteln und Pleisthenes töten, erkannte jedoch erst danach, dass er seinen eigenen Sohn ermordet hatte. Wieder aus Rache machte Atreus daraufhin Thyestes ein vermeintliches Friedensangebot und lud ihn ein. Zuvor hatte er die Söhne des Bruders kochen lassen und setzt nun diesem seine eigenen Kinder zum Mahl vor.<sup>109</sup> Atreus verfluchend flüchtete Thyestes nach Sikyon, nachdem er erkannt hatte, was er gegessen hatte. Auf Rache sinnend folgte er dem Orakelspruch, seine eigene Tochter Pelopeia zu schwängern, wodurch Aigisthos gezeugt wurde. Auch Atreus folgte einem Orakel, weshalb er zu Pelopeia fand, die er zur dritten Frau nahm

---

<sup>106</sup> Nach der einen Variante ermordete Hippodameia Chrysippos selbst, nachdem Atreus und Thyestes sich weigerten, der Mutter Mordwunsch auszuführen (Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 368 f.). Einer anderen Variante zufolge ermordeten Atreus und Thyestes, angestiftet durch Hippodameia, den Halbbruder. (Vgl. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 734.).

<sup>107</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 354 & 359-363. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 734.

<sup>108</sup> Das goldene Lamm wurde Atreus durch Hermes überbracht, der den Mord an Myrtilos rächen wollte und wusste, dass Atreus das Lamm behalten würde, statt es Artemis zu opfern, wie er es einst versprochen hatte. Eine andere Variante besagt, Artemis selbst habe das Lamm Atreus zugesandt, um ihn zu prüfen und es verflucht, so dass die weiteren Entwicklungen geschehen mussten. Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 371.

<sup>109</sup> An dieser Stelle wiederholt sich die Greuelthat des Ahnherrn Tantalos.

und den unerkannten Aigisthos als eigenen Sohn aufzog. Als Atreus diesem später den Auftrag gab, den gefangen genommenen Thyestes zu töten, offenbarte Thyestes Aigisthos die wahre Vaterschaft und erreichte, dass Aigisthos Atreus ermordete. Daraufhin konnte Thyestes den Thron besteigen.<sup>110</sup>

Als Agamemnon erwachsen war, übernahm er sein Erbe und sowohl Thyestes als auch Aigisthos flohen aus Mykene. In seinem ersten Kampf gewann er gewaltsam Klytaimnestra zur Frau, die Tochter Ledas und Schwester Helenas, nachdem er ihren Gemahl und das gemeinsame Kind tötete. Gemeinsam bekamen sie Orest, Elektra, Iphigeneia<sup>111</sup> und Chrysothemis. Sein Bruder Menelaos heiratete Helena, die von Paris nach Troja entführt wurde und den trojanischen Krieg heraufbeschwor. Während die Heere zum Krieg aufbrachen, kehrte Aigisthos nach Mykene und verbündete sich mit Klytaimnestra gegen Agamemnon, der ihren Zorn unter anderem wegen der Opferung Iphigeneias auf sich gezogen hatte.<sup>112</sup>

In Aulis wurde von Artemis, die durch Agamemnon erzürnt war, eine Windstille erzeugt, die eine Weiterfahrt der Heeresflotte verhinderte. Durch den Seher Kalchas erhielt Agamemnon den Befehl, zur Sühne seine Tochter Iphigeneia zu opfern. Unter dem Vorwand einer Heirat mit Achilleus lockte er Iphigeneia nach Aulis, um die Göttin zu besänftigen. Allerdings rettete Artemis diese, indem sie Iphigeneia in eine Wolke gehüllt nach Taurien brachte.<sup>113</sup>

Nach Agamemnos Rückkehr von Troja erwartete ihn Klytaimnestra mit ihrem Mordvorhaben. Im Anschluss an ein Bad des Königs warf sie ihm ein Netzhemd über, in dem er sich verfang, von Aigisthos getötet werden konnte und durch Klytaimnestra den Kopf verlor.<sup>114</sup>

Agamemnons Sohn Orest, der bei seinem Onkel Strophios aufwuchs und dort mit dessen Sohn Pylades eine enge Freundschaft schloss, wurde besonders von seiner Schwester Elektra immer wieder daran erinnert, die Rache an Aigisthos und Klytaimnestra wegen des Mordes an seinem Vater nicht zu vergessen. Nachdem er vom delphischen Orakel den Befehl zur Väterache erhalten hatte, warnte ihn die Pythia, Apollon

---

<sup>110</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 370-374.  
Münchener Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 374 f.

<sup>111</sup> Iphigenie und Iphigeneia werden synonym verwendet.

<sup>112</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 378 f.

<sup>113</sup> Vgl. Münchener Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 734 ff.

<sup>114</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 380.

Orakelpriesterin in Delphi<sup>115</sup>, vor der Erinyenverfolgung. Nichtsdestotrotz ging Orest nach Mykene und täuschte seine Mutter, so dass er den Mord an ihr und Aigisthos leicht vollziehen konnte.

Wegen seiner Muttermordschuld, die bereits die Verfolgung der Erinyen ausgelöst hatte, wurde Orest vom Rat der mykenischen Ältesten zum Selbstmord verurteilt.

Pylades aber, der mit Elektra verlobt war, beschuldigte Helena allen Übels Grund zu sein und riet Orest, zunächst Rache an dieser zu nehmen. Im Kampf mit Menelaos erschien Apollon, der Orest von der Muttermordschuld durch sein göttliches Eingreifen befreite. Orest, der allerdings noch immer unter den Erinyen litt, erhielt von Apollon den Befehl, nach einem Verbannungsjahr zurückzukehren, das Artemisbild zu umarmen und so den Fluch zu brechen. Als Orest nach seiner Rückkehr in Athen erneut von den Erinyen und Athenern angeklagt wurde, schritt Athene als Richterin ein und rief den Aeropagos zu einem erneuten Prozess auf. Nach einer unentschiedenen Abstimmung bewirkte Athene durch Parteiergreifung für Orest dessen ehrenhaften Freispruch, der allerdings von den Erinyen angeklagt wurde. Da auch Athene nicht in der Lage war, den Widerstand der Erinyen zu besänftigen, wendete sich Orest erneut an das delphische Orakel. Dort erhielt er den Auftrag, die Statue der Artemis von der taurischen Küste nach Athen zu bringen, um so schlussendlich die Verfolgung abzuwenden.<sup>116</sup>

Nachdem Iphigeneia von Artemis bei ihrer Opferung gerettet wurde, brachte die Göttin sie nach Tauris, wo das Volk, das skythischen Ursprungs war, von König Thoas beherrscht wurde. Dort erhielt sie als Oberpriesterin die alleinige Aufgabe für die Statue der Artemis zu sorgen, die vom Himmel gefallen war. Traditionell wurden Gefangene enthauptet und die Köpfe an den Rauchfängen der Häuser aufgehängt. Schiffbrüchige wurden nach dem Ritus der Artemis geopfert und Fremde von edlem Blut durch die jungfräuliche Priesterin getötet.<sup>117</sup>

Orest und Pylades, bezüglich Iphigeneias Rettung ahnungslos, befolgten den delphischen Rat und beschlossen, sich versteckt bis zur Nacht zu gedulden, um die Statue zu rauben. Von Hirten entdeckt, die die Fremden zunächst für Dioskuren<sup>118</sup> oder

---

<sup>115</sup> Vgl. Abenstein: Mythologie 2007. S. 79.

<sup>116</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 383 ff. und 391-394. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 736 f.

<sup>117</sup> Eine Variante, die auf Euripides Tragödie als Quelle zurückführt, erzählt, dass die Priesterin das Opfer nur überwacht aber nicht selbst tötet.

<sup>118</sup> Sterbliche Kinder des Zeus und der Leda, sowie Brüder der Helena. Vgl. Abenstein: Mythologie 2007. S. 35.

Unsterbliche hielten, verfiel Orest seinem Wahn und griff die Kälber an, die er mit den Erinyen verwechselte. Nachdem sie von den Hirten gefangen genommen und von Thoas zum Opfer verurteilt wurden, sollte Iphigeneia das Opfer vollziehen. Durch das Gespräch mit Orest erkannten sich die Geschwister und Iphigeneia willigte ein, beim Raub der Statue zu helfen. Als Thoas ungeduldig erschien, ersann Iphigeneia die Lüge, die Statue habe sich von den Opfern abgewendet, da einer der Gefangenen ein Muttermörder sei und der andere sein Gehilfe. Nun müsse am Meer eine Reinigung vollzogen werden und Thoas solle den Tempel reinigen und allen befehlen, zu Hause zu bleiben. Während Thoas tat, was Iphigeneia verlangte, flüchteten die Geschwister zum versteckten Schiff. Die Tempeldiener, die sie geleiteten, wurden von Orest erfolgreich niedergekämpft, so dass ein Aufbruch gelang. Poseidon, der das Meer aufwühlte und so die Flucht zu verhindern drohte, wurde durch Athenes Bitte zurückgehalten. Das ermöglichte eine Flucht zur Insel Sminthos, auf der Apollons Priester Chryses lebte. Chryseis, die Mutter des Chryses, schlug vor, die Ankömmlinge an Thoas auszuliefern, der sich bereits zur Verfolgung aufgemacht hatte. Als Chryses jedoch von seinem Großvater, Chryses dem Älteren, erfuhr, dass er nicht Apollons Sohn, sondern der des Agamemnon sei, verband er sich mit seinem Halbbruder Orest und Thoas wurde von den beiden getötet. Orest führte die Statue nach Mykene und konnte sich so von den Erinyen befreien.

Besonders bezüglich des Schlusses zeigt der Mythos einige Varianten, von denen nur eine skizziert werden soll, da sie sich unter anderem auf Euripides als Quelle stützt. Hiernach erteilte Athene Orest in Sminthos den Auftrag, die Statue nach Brauron in den Artemistempel Tauropolos zu bringen und sie mit dem Blut aus der Kehle eines Mannes zu besänftigen. Iphigeneia sollte als Priesterin dort bis zu ihrem Tod verweilen. Während der Tempel gebaut wurde, besuchten die Geschwister Delphi, wo Iphigeneia ihre Schwester Elektra fand, welche sie mit nach Athen nahm und mit Pylades verheiratete.<sup>119</sup>

Desweiteren gibt es kleinere Aspekte, die auf Euripides als Quelle des Mythos zurückgehen. Ein Aspekt ist der Umstand, dass die Artemisstatue vom Himmel fiel. Außerdem ist der traditionelle Ritus, dass Gefangene enthauptet und ihre Köpfe an Rauchfängen aufgehängt werden, auf Euripides zurückzuführen, sowie Orests und Pylades'

---

<sup>119</sup> Vgl. Ranke-Graves: Griechische Mythologie 1984. S. 399-404.

Entschluss, dem delphischen Rat zu folgen. Letztendlich ist auch die Befreiung Orests von den Erinyen ein Aspekt, der auf Euripides' Werk als Quelle zurückgeht.

### 3.3.3 Literarische Bearbeitungen des Iphigenie-Stoffs

Der zweite Arbeitsschritt, der sich aus der Einordnung in die Typologie mythoshaltiger Literatur ergibt, ist die Aufarbeitung der literarischen Bearbeitungen des Iphigenie-Stoffs. Das Vorgehen hierzu bietet einen kurzen Einblick in die antike Tradition, um die Ausgangssituation, auch bezüglich Euripides, zu verdeutlichen. Im Mittelpunkt steht dann die exemplarische Vorstellung von sieben Bearbeitungen, deren Entstehungen zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert liegen.

Der aulische Sagenkreis des Iphigenie-Stoffs wird erstmals in den Kyprien, einer nach-homerischen Eposdichtung, erwähnt. Hier findet bereits ein humanisierendes Element seine Verwirklichung, nämlich die freiwillige Opferbereitschaft Iphigenies, die mit dem Ersatz eines Tieres durch die Göttin verhindert wird.<sup>120</sup> Für die nachantike Zeit ist besonders Euripides' Werk ausschlaggebend, zumal die den taurischen Stoffkreis betreffenden Dramen von Sophokles, Polyeydos und Aischylos verloren sind, während sie Euripides' Überlieferungsrahmen noch bereicherten. Folgt man Hyginus' Fabule, lässt sich für Sophokles' Drama „Chryses“ zum Beispiel das Sminthos-Geschehen annehmen, in dem Thoas durch Orest und Chryses getötet wird.<sup>121</sup> Euripides' Grundlage und Quelle seiner Anregungen sind schwer zu erörtern. Anzunehmen ist beispielsweise, dass er Anregungen von Herodot erhielt, der in seinem Geschichtswerk unter anderem über die Sitten und Bräuche der Taurier berichtet. Festzuhalten ist aber, dass Euripides' Einfluss auf die neuzeitliche Dichtung von großer Bedeutung ist.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Vgl. Holst, Günther: Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. 3. erweiterte Auflage. Frankfurt am Main: Diesterweg 1982. Folgend abgekürzt mit: Holst: Iphigenie auf Tauris 1982.

<sup>121</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

<sup>122</sup> Vgl. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 731 f.

Heinemann: Griechische Gestalten 1968. S. 108.

Engert, Rolf: Iphigenie. Dichtungen von der Antike bis zur Gegenwart; Euripides-Jean Racine-Johann Wolfgang Goethe-Gerhardt Hauptmann. 2. um eine mit Personen- und Fremdwortregister erweiterte Auflage. Leipzig: Verlag Max-Stirner-Archiv 2007. S. 83. Folgend abgekürzt mit: Engert: Iphigenie-Dichtungen 2007.

Von Jean Racines<sup>123</sup> Fragment seiner taurischen Iphigenie ist lediglich der erste Akt erhalten. In Aulis von Piraten gerettet und nach Tauris gebracht, lebt Iphigenie dort als Sklavin, deren wahre Identität unerkannt ist. Ein Liebesmotiv fügt Racine durch den humanen Sohn des Königs hinzu, der Iphigenie zugetan ist, was jedoch von Thoas missbilligt wird. Der Prinz bittet in Zuneigung zu Iphigenie um Orests und Pylades' Leben. Die bedeutendere literarische Stoffverarbeitung Racines ist seine 1674 geschriebene „Iphigénie en Aulide“, die besonders bezüglich Agamemnon variiert, der im Mittelpunkt steht und deutlich aufgewertet wird. Die Opferung als Vollzug des göttlichen Befehls bleibt unangeklagt und befreit Agamemnon von seiner Schuld. Hingegen betont ist seine innere Zerrissenheit zwischen göttlichem Gehorsam, väterlicher Liebe, Treue, Ehre und Ruhm. Zudem fügt Racine die Figur Eriphile hinzu, die sich als das wirklich gemeinte Objekt der Opferung herausstellt und so einen Schluss zulässt, der nicht auf einem Wunder basiert. Durch ihren Selbstmord erfüllt sie scheinbar die göttliche Forderung und Agamemnon bleibt außerhalb der Anklage. Obwohl Racines Handlung sich im griechischen Legitimationsrahmen bewegt, fügt er sie repräsentativ in den gesellschaftlichen Rahmen des Absolutismus des 17. Jahrhunderts ein.

François Joseph de Lagrange-Chancels<sup>124</sup> 1697 entstandene Bearbeitung „Orest et Pilade ou Iphigénie en Tauride“ zeichnet sich durch zahlreiche Veränderungen aus. Während Iphigenies Ankunft und die Erinyenverfolgung kaum Erwähnung finden, steht besonders das Freundschaftsmotiv zwischen Orest und Pylades im Vordergrund. Thoas erhielt seine Herrschaft durch eine Heirat mit der taurischen Königstochter Thomiris, die er jedoch verschmäht und sich stattdessen in Iphigenie verliebt. Pylades, von Thoas verurteilt, wird von Iphigenie gerettet, um einen Brief nach Griechenland zu bringen, worauf er sich ebenfalls in die Priesterin verliebt. Iphigenie will hingegen Orest opfern, nachdem sie erfahren hat, dass er Klytaimnestras Mörder ist. Höhepunkt ist der vierte

---

<sup>123</sup> Die Ausführungen zu Jean Racine orientieren sich an:

Blumenthal, Lieselotte: Iphigenie von der Antike bis zur Moderne. In: Natur und Idee. Andreas Bruno Wachsmuth zugeeignet; Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft in Weimar zum 30. November 1965. Hrsg. von: Helmut Holtzhauer. Weimar: Böhlau 1966. S. 20-25. Folgend abgekürzt mit: Blumenthal: Iphigenie Antike und Moderne 1966.

Heinemann, Karl: Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. Erster und zweiter Band. 2. unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 109. Folgend abgekürzt mit: Heinemann: Griechische Gestalten 1968.

Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 9 f.

<sup>124</sup> Die Ausführungen zu François Joseph de Lagrange-Chancel orientieren sich an:

Heinemann: Griechische Gestalten 1968. S. 109 f.

Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 10.

Akt, in dem Orest und Pylades sich gegenseitig vor dem Tode schützen wollen und sich dazu jeweils als Orest ausgeben. Durch Pylades' Warnung an Iphigenie, keinen Götterabkömmling zu töten, erkennen sich die Geschwister und Thomiris verhilft ihnen zur Flucht. Beim Verfolgungsversuch tötet Orest Thoas und Thomiris wird zur Herrscherin Tauriens. Während Iphigenie, die hier selbst das Opferritual vollzieht, eine unsympathischere und untergeordnete Stellung erhält, findet sich das moralisch erhabene Motiv in Orests und Pylades' Freundschaft. Die taurische Zivilisation wird erhöht und Thoas als lediglich schwacher Herrscher dargestellt. Ein heldenhaftes Element verkörpert Thomiris durch ihre Hilfe zur Flucht. Zudem macht Thoas' Tod ein göttliches Einwirken überflüssig.

Joseph Stranitzkys<sup>125</sup> „Tempel Diane, oder der Spiegel wahrer und treuer Freundschaft“ zentralisiert als erste deutsche Bearbeitung aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts besonders das Freundschafts-Motiv und zahlreiche Liebesverwicklungen, denen die mythologischen Hauptzüge untergeordnet sind. Zwar wird die Erinyenverfolgung thematisiert, jedoch bleiben Orests Verbrechen ausgespart. Höhepunkt ist hier eine skurrile Verwechslungsszene zwischen verschiedenen Liebhabern, durch die der verwirrte Thoas Orests und Pylades' Tod beschließt. Iphigenies Vorhaben sich selbst zu opfern, wird durch einen *deus ex machina* eines Astrologen verhindert, der die Lösung herbeiführt. Hervorzuheben ist auch Stranitzkys Vermeidung von tragischen Zügen.

1737 erscheint Johann Elias Schlegels<sup>126</sup> „Orest und Pylades“, dessen Mittelpunkt ebenfalls die überhöhte Freundschaft zwischen Orest und Pylades ist. Zentral ist der Wettstreit der beiden, in dem der eine für den anderen sterben will. Schlegels Änderungen betreffen besonders die Tilgung göttlichen Eingreifens: Iphigenie wird von Achilles nach Taurien gerettet, die Erinyen sind lediglich in Orests Vorstellungen präsent, und auch die Lösung wird durch einen Priester herbeigeführt, der sich auf einen alten Spruch beruft und das Freundschafts-Motiv als friedensstiftend erklärt. Thematisiert wird auch das kultische Opferritual und Götterverständnis im Gegensatz zur aufgeklärten

---

<sup>125</sup> Die Ausführungen zu Joseph Stranitzkys orientieren sich an:  
Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 10 f.

<sup>126</sup> Die Ausführungen zu Johann Elias Schlegel orientieren sich an:  
Pailer, Gaby: Transformationen Iphigenies im 18. Jahrhundert. In: „Zeitwende-die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. von: Peter Wiesinger. Unter Mitarbeit von Hans Derkits. Band 6. Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten [u.a.]. Bern: Peter Lang 2002. S. 299.  
Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 11.  
Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 731.

Göttervorstellung. Iphigenie, die widerwillig selbst Opfer vollzieht, zeichnet sich durch edle Eigenschaften wie Aufrichtigkeit und Hoheit aus, die durch Thoas verletzt werden. Nur durch diese Verletzung lässt sie sich zur Täuschung und List, jedoch nicht zur Ermordung Thoas' hinreißen. Schlegels Bearbeitung ist die Erste, die diesen Charakterzug der Aufrichtigkeit vor Goethe thematisiert.

Eine neue Tradition verfolgend und in Anlehnung an Lagrange-Chancel schreibt Christoph Friedrich von Derschau<sup>127</sup> 1747 „Orest und Pylades“. Auch hier ist das Freundschafts-Motiv zentral gegenüber dem hintergründigen Schicksal Iphigenies. Thoas, hier Troas, und die Taurier erscheinen nicht mehr als Barbaren, die Menschenopfer fordern. Der Konflikt entzündet sich dadurch, dass Thoas, der Aigisthos Bruder ist, erfährt, dass Aigisthos von Orest ermordet wurde. Pylades, der als König von Phocis schon länger in Tauris verweilt, wird aus Dank für die Rettung Tauriens Tomire versprochen, die er aber erst heiraten will, wenn Orest befreit wird. Tomire, die Tochter Unkams, wurde von Thoas als Tochter erzogen, nachdem der seinen Vorgänger Unkam umbrachte und so die Herrschaft Tauriens erhielt. Den Wettstreit zwischen Orest und Pylades, in dem der eine für den anderen sterben will, beendet Thoas dadurch, dass er sicherheitshalber beide zum Tode verurteilt. Während der Opfervorbereitungen klärt Hermes das bisher unwissende taurische Volk über Thoas gewaltsame Herrschaftsübernahme auf, wodurch ein Aufstand entsteht, in dem Orest Thoas tötet. Pylades vertritt zudem aufgeklärte Aspekte, innerhalb derer er nicht an die Orakelsprüche glaubt und Iphigenie über die wahre Natur der Götter aufklärt. Schlussendlich heiratet er Tomiris und Orest und Iphigenie kehren in die Heimat zurück.

Die aufgeklärte Position Derschaus zeigt sich in der Lösung des Stücks. Das Opferritual wird der Einzelperson Thoas und nicht der gesamten Kultur zugeschrieben, und eine gesellschaftliche Verbesserung beruht entweder auf moralischer Erziehung, oder wie hier, auf der Entlarvung Thoas' als widerrechtlicher Herrscher.

1757 wird Claude Guymond de la Touches<sup>128</sup> „Iphigénie en Tauride“ aufgeführt, der wieder Iphigenie in den Mittelpunkt rückt und das Liebes-Motiv ausspart. Die ersten drei Akte sind mit Ausnahme des frühen Auftritts von Thoas eng an Euripides

---

<sup>127</sup> Die Ausführungen zu Christoph Friedrich von Derschau orientieren sich an:  
Heinemann: Griechische Gestalten 1968. S. 111.

Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 11 f.

<sup>128</sup> Die Ausführungen zu Claude Guymond de la Touche orientieren sich an:

Holst: Iphigenie auf Tauris 1982. S. 12 f.

Heinemann: Griechische Gestalten 1968. S. 111 f.

angelehnt. Der gefangen genommene Pylades nimmt den Vorschlag Iphigenies an, einen Brief nach Griechenland zu bringen, allerdings unter dem Vorhaben, die Besatzung des Schiffes zur Rettung zu versammeln. Während er unter einem Vorwand den Tempel verlässt, findet im vierten Akt der Höhepunkt durch die Anagnorisis zwischen Iphigenie und Orest statt. Thoas, der zum Opfer drängt, wird durch Pylades getötet, als dieser im letzten Moment mit der Besatzung zur Rettung erscheint. Ein neuer Aspekt findet sich in Iphigenies innerem Kampf, ihre humane Gesinnung mit der Götterauffassung in Einklang zu bringen. Dabei durchläuft sie alle Stadien, von Unsicherheit über Verzweiflung bis hin zu fester Überzeugung. Variierend ist auch die Darstellung von Orests Schuld, denn dieser wird zu einem widerstrebenden Werkzeug des Götterwillens entschärft.

Im 20. Jahrhundert greift Gerhard Hauptmann<sup>129</sup> den Iphigenie-Stoff in seiner Atriden-Tetralogie auf, beginnend 1941 mit „Iphigenie in Delphi“, worauf „Iphigenie in Aulis“, „Agamemnons Tod“ und „Elektra“ folgen. Geprägt ist die Tetralogie durch die sich schrittweise vollziehende Enthumanisierung Iphigenies, von der menschlichen Tochter Agamemnons zur Persephoneia, die zwischen Ober- und Unterwelt steht, bis hin zur Hekate, die sich mit den Unterweltgöttern vereinigt. Dabei nimmt Hauptmann Bezug zu einem archaischen Mythos, der Iphigenie als chthonische Gottheit ausweist und schafft erstmals eine Verbindung zu ihren göttlichen Zügen. Der Wandel der reinen Königstochter beginnt in Aulis in Konfrontation mit dem barbarischen Opfervorhaben der Griechen, und sie erkennt sich vor der Opferung als Werkzeug der Götter. Auf diesem nach Tauris mitgenommenen Gefühl basieren die dort vollzogenen unmenschlichen Opfer durch die Priesterin. Hier findet keine Erkennung der Geschwister statt, ihre menschliche Existenz ist ihr schon nicht mehr bewusst. In Delphi steht die enthumanisierte Iphigenie im Kontrast zum apollinischen Versöhnungsfest und bereits die Priester erkennen in ihr Hekate bzw. Persephoneia. Sie wünscht sich zurück nach Tauris und auch die Erkennung ihrer Schwester Elektra vermag sie nicht davon abzuhalten, durch Selbstmord zum Totenreich der Hekate zurückzukehren. Mittelpunkt der Dichtung ist also

---

<sup>129</sup> Die Ausführungen zu Gerhard Hauptmann orientieren sich an:

Hermann, Christine: Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2005. S. 27-39.

Hamburger, Käte: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. 4. unveränderte Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1968. S. 106-120.

nicht die Erkennung und Vereinigung der Geschwister, sondern Iphigenies Bewahrung ihrer düsteren Göttlichkeit und mythischen Gestalt.

### **3.4 Vergleichendes tabellarisches Zwischenergebnis der Basisanalyse**

Der folgende tabellarische Vergleich dient dem Ziel, das Verhältnis der beiden Dramen zum Mythenkomplex übersichtlich darzustellen und die wichtigsten Differenzen und Entsprechungen der beiden Werke untereinander herauszustellen. Dieser inhaltliche Vergleich zwischen dem Mythos, Goethe und Euripides erfasst die Handlungsabläufe weitestgehend chronologisch. Dabei ist zu beachten, dass die ebenfalls berücksichtigten Motivkomplexe, die in der Basisanalyse erschlossen wurden, in diesen Ablauf eingegliedert sind. Um die inhaltlichen Aspekte mit den in der Basisanalyse erschlossenen Motivkomplexen zu verbinden, wird innerhalb der einzelnen Aspekte auf die entsprechenden Motive verwiesen.<sup>130</sup> Die Versangaben verweisen ergänzend auf die prägnanten, teilweise beispielhaften Stellen im jeweiligen Werk. Zum Zweck der Übersichtlichkeit wurden auch die Verweise auf die Primärliteratur<sup>131</sup> wie die Verweise auf die Motivkomplexe den jeweiligen Aspekten innerhalb der Tabelle zugefügt. Als vergleichendes Zwischenergebnis der Basisanalyse werden einschränkend nur die Aspekte einbezogen, die eine grundlegende Basis für die folgende Interpretation bieten.

---

<sup>130</sup> Vgl. die Motivverweise zu Euripides in Kapitel 3.1.2. und zu Goethe in Kapitel 3.2.2.

<sup>131</sup> Die Versangaben für Euripides beziehen sich auf: Euripides: Iphigenie 2007.  
Die Versangaben für Goethe beziehen sich auf: Goethe: Iphigenie 2008

| Mythos  | Euripides  | Goethe  |
|---|--|---|
| Tantalos' Sünden (Götterbetrug, Mord an Pelpos) sind Ursprung des Familienunglücks. <sup>132</sup>  | <p>Iphigenie betrachtet den Mythos zu Tantalos als Fabel und drückt ihren Unglauben aus, dass Götter blutgierig sind.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 387 f.</i></p> <p>Der Familienfluch ist präsent, verglichen mit Goethes Schauspiel aber nicht so ausgeprägt thematisiert.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 196 ff. / 203 f.</i></p> | <p>Die Geschehnisse sind identisch, allerdings entschuldigt Iphigenie Tantalos und klagt die Götter an.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. Fluch-Motiv / Parzenlied</i></p> <p>Der Familienfluch erhält eine zentrale Rolle im Geschehen und ist immer wieder Gegenstand der Unterhaltungen.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. Fluch-Motiv, Reinheits-Motiv, Orests Hadesvision</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 327 ff. / 969 f</i></p> |
| Pelpos setzt die Sündhaftigkeit durch den Mord an Oniomaos und Myrtilos fort.   | <p>Die Abstammung wird erklärt und Andeutungen weisen auf die Übereinstimmung mit dem Mythos hin.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 1 ff. / 194 ff. / 822 ff.</i></p>   | <p>Die Abstammung wird ausführlich erklärt und stimmt mit dem Mythos überein.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 336 ff.</i></p>  |
| Atreus' und Thyestes' Taten (Mord an Chrysispos, gegenseitiger Betrug und Mordversuche, Rachedaten, Kindermord) folgen dem Familienfluch. | <p>Die Abstammung wird erklärt und Andeutungen weisen auf die Übereinstimmung mit dem Mythos hin.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 3 ff. / 209 / 812 f.</i></p>  | <p>Die Abstammung wird ausführlich erklärt und stimmt mit dem Mythos überein.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 341 ff.</i></p>  |
| Agamemnon wird u.a. wegen seines Vergehens an Iphigenie in Aulis von Aigisthos (und Klytaimnestra) ermordet.                              | <p>Ist identisch mit dem Mythos.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. Aulis- und Achilleus-Motiv</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 545 ff. / 558 ff.</i></p>   | <p>Ist identisch mit dem Mythos.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 880 ff.</i></p>   |
| Orest begeht aus Rache für Agamemnon Muttermord.  | <p>Ist identisch mit dem Mythos.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. Muttermord-Motiv</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 925</i></p>   | <p>Ist identisch mit dem Mythos.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 1017-1048</i></p>   |

<sup>132</sup> Die familienbezogenen Vorgeschichten zu Tantalos, Pelpos, Atreus und Thyestes werden in Goethes Schauspiel ausführlich thematisiert und rezipiert, während in Euripides' Tragödie lediglich kurze Andeutungen der Figuren auf eine Übereinstimmung zum Mythos hinweisen.

| <b>Mythos</b>  | <b>Euripides</b>  | <b>Goethe</b>   |
|--|---|---|
| Zur Strafe wird Orest von den Erinyen verfolgt. Er verfällt dem Wahn.                        | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><i>Vgl. V. 931 / 281 ff.</i>   | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><i>Vgl. Wahn-Motiv</i><br><br><i>Vgl. V. 1052 ff.</i>  |
| Iphigenie wurde bei ihrer Opferung in Aulis von Artemis gerettet und nach Tauris gebracht.   | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><i>Vgl. Artemis-Motiv</i><br><br><i>Vgl. V. 28 ff.</i>   | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><br><br><i>Vgl. V. 419 ff.</i>   |
| Ihr Priesteramt umfasst die Opferung von fremden Schiffbrüchigen.                            | Das Opferritual bzw. die Pflicht Iphigenies besteht in der Weihung des Opfers, nicht im Akt des Mordens.<br><br><br><br><i>Vgl. Artemis-Motiv</i>                     | Das Opferritual ist anfangs durch Thoas aufgehoben und wird erst zu Handlungsbeginn wieder eingeführt.<br><br><br><br><i>Vgl. Opfer-Motiv</i>   |
| Orest und Pylades sind vom Tod durch Iphigenie bedroht.                                      | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><br><br><i>Vgl. Todes-Motiv</i>  | Ist identisch mit dem Mythos.   |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.   | Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.  | Thoas empfindet Zuneigung zu Iphigenie und wirbt um ihre Hand.<br><br><br><br><i>Vgl. Hochzeits-Motiv</i>   |
| Orest erhielt nach seinem Gericht vom delphischen Orakel den Auftrag, das Bild zu entführen. | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><br><br><i>Vgl. V. 77 ff. / 960-982</i>  | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><br><br><i>Vgl. Opfer-Motiv</i>  |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert.  | Iphigenie und Orest haben ein ambivalentes und sich veränderndes Götterverhältnis.<br><br><br><br><i>Vgl. Phoibos-Motiv</i>   | Sowohl Iphigenie als auch Orest üben Götterkritik.<br><br><br><br><i>Vgl. Götter-Motiv, Parzenlied, Hadesvision</i>   |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert.  | Iphigenie betrachtet das taurische Volk als Barbaren. Sie sehnt sich nach Griechenland.<br><br><br><br><i>Vgl. V. 30 ff. / 389 f.</i><br><br><i>Vgl. Heimat-Motiv</i> | Iphigenie betrachtet Thoas als edel und Vaterfigur. Sie sehnt sich nach Griechenland, empfindet aber auch Zugehörigkeit zu den Skythen.<br><br><br><br><i>Vgl. V. 33 / 1641</i><br><br><i>Vgl. Heimkehr- und Verbundenheits-Motiv</i> |

| Mythos   | Euripides  | Goethe   |
|--|--|--|
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert.  | Iphigenie glaubt aufgrund ihres Traums, dass Orest tot ist.<br><i>Vgl. Orest-Motiv</i>   | Iphigenie hofft auf Rettung aus der Heimat.<br><i>Vgl. V. 438 ff.</i>  |
| Pylades ersinnt Rache an Helena, die er als Grund des Unheils betrachtet.<br><br>Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert. | Iphigenie betrachtet Helena als Mörderin und hegt Rachegefühle, so wie der Chor.<br><i>Vgl. V. 356 f. / 440 ff.</i><br><br>Wegen Orests Verlust wandelt sich ihre Sanftmütigkeit in Härte.<br><i>Vgl. V. 344 ff.</i> | Neutrale Darstellung des Raubes der Helena als Kriegsgrund.<br><i>Vgl. V. 413 ff.</i><br><br>Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.  |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert.  | Die Abstammung Iphigenies ist den Taurern, bzw. Thoas bekannt.   | Iphigenies Abstammung wurde verschwiegen. Im ersten Dialog mit Thoas offenbart sich Iphigenie.<br><i>Vgl. Wahrheits-Motiv</i>  |
| Die Geschwister erkennen sich im Gespräch vor der Opferung.  | Die Geschwister erkennen sich durch die Briefszene, die Iphigenie initiiert. Orest erkennt zuerst Iphigenie und muss diese von seiner Identität überzeugen.<br><i>Vgl. V. 582 ff. / 769-774</i>                      | Die Geschwister erkennen sich durch Orests Wahrheitsgeständnis. Iphigenie erkennt zuerst Orest, der diese nach seiner Hadesvision erkennt.<br><i>Vgl. Wahrheits-Motiv</i><br><i>Vgl. V. 1082 / 1173 / 1355 ff.</i> |
| Iphigenie willigt ein, Orest bei seinem Auftrag zu helfen.   | Ist identisch mit dem Mythos.  | Ist identisch mit dem Mythos.  |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden oder überliefert.  | Iphigenie will Orest und das Vaterhaus retten.<br><i>Vgl. V. 991ff.</i>  | Identisch mit Euripides.<br><i>Vgl. Entsühnungs-Motiv</i>  |
| Iphigenie ersinnt den Plan, Thoas zu täuschen.   | Ist identisch mit dem Mythos.<br><i>Vgl. V. 1029</i>   | Pylades schmiedet den Plan und muss Iphigenie überzeugen.<br><i>Vgl. Täuschungs- und Wahrheits-Motiv</i>   |

| Mythos   | Euripides  | Goethe  |
|--|--|---|
| Iphigenie vollzieht den Plan.  | Ist identisch mit dem Mythos.  | Iphigenie erleidet einen inneren Konflikt und entscheidet sich, Thoas die Wahrheit zu sagen und das Schicksal in seine Hände zu legen.<br><br><i>Vgl. Wahrheits- und Verbundenheits-Motiv</i> |
| Die Flucht zum Schiff gelingt.   | Ist identisch mit dem Mythos.  | Bevor die Flucht zum Schiff angetreten wird, entscheidet sich Iphigenie, Thoas die Wahrheit zu sagen. Thoas gewährt schlussendlich die Heimkehr.  |
| Poseidon wühlt das Meer auf, wird aber von Athene zurückgehalten, so dass die Fahrt gelingen kann.                     | Athene bittet Poseidon um Beruhigung des Meeres, bevor Thoas' Verfolgung gelingen kann.<br><br><i>Vgl. V. 1445</i>   | Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.  |
| Das Schiff wird nach Sminthos geleitet, wo Orest gemeinsam mit seinem wiedergefundenen Halbbruder Chryses Thoas tötet. | Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.   | Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.  |
| Die Geschwister kehren nach Mykene zurück und Orest wird von den Erinyen befreit.                                      | Athene erscheint und führt in Form des deus ex machina eine glückliche Fügung herbei.<br><br><i>Vgl. V. 1435 ff.</i> | Die Konfliktlösung beruht auf menschlichem Handeln durch das Gespräch der Parteien.<br><br><i>Vgl. V. 2135 ff.</i>  |
| Die Statue wird von den Geschwistern mitgenommen.  | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><i>Vgl. V. 1441</i>   | Die Statue bleibt in Tauris und der Orakelspruch wird umgedeutet.<br><br><i>Vgl. V. 2107 ff.</i>  |
| Orests Wahn / Verfolgung wird durch das Heimbringen der Statue beendet.  | Ist identisch mit dem Mythos.<br><br><i>Vgl. V. 1440 ff.</i>   | Orests Wahn löst sich durch die Anwesenheit Iphigenies (Pylades).<br><br><i>Vgl. V. 1341 f. / 1355 ff.</i>  |

| Mythos                             | Euripides  | Goethe   |
|------------------------------------|--|--|
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden. | <p>Athenes Befehle:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Thoas soll die Verfolgung aufgeben und auch den Chor heimsenden.</li> <li>· Orest soll in Halä einen Tempel (Tauplos) bauen; er soll den Brauch stiften, statt dem Opfertod ein kleines Blutopfer zu bringen.</li> <li>· Iphigenie soll als Priesterin in Brauron bleiben.</li> <li>· Per Gesetz soll künftig eine unentschiedene Abstimmung ein Sieg sein.</li> </ul> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 1435-1474</i></p> | <p>Iphigenie kehrt mit Orest heim und erhält zur Entsöhnung des Vaterhauses Gelegenheit. Die Abschaffung des taurischen Opfers will Orest in einem Kampf mit Thoas erreichen.</p> <p style="text-align: right;"><i>Vgl. V. 2050-2057</i></p> |
| Dieser Aspekt ist nicht vorhanden. | Der Chor kehrt auf Athenes Befehl nach Griechenland zurück.  | Dieser Aspekt ist nicht vorhanden.   |

## 4. Basisinterpretation

Der zweite Hauptteil dieser Arbeit, die Basisinterpretation, verfolgt im Wesentlichen zwei Ziele. Als Erstes ist der in der Basisanalyse festgestellte Textbestand zu erklären. Um das zu erreichen, werden die textprägenden Instanzen, also das Textkonzept, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem untersucht. Dieser Schritt erfolgt wieder werkseparierend und mit Blick auf das Vergleichsziel zuerst für Euripides', anschließend für Goethes Werk. Die festgestellten Besonderheiten der Texte erhalten durch die Zugrundelegung der textprägenden Instanzen somit eine Erklärung. Das zweite Ziel der Basisinterpretation ist der Vergleich der Erkenntnisse zwischen Euripides und Goethe. Dazu wird eine pointierte und vergleichende Zusammenfassung der Ergebnisse angeschlossen.

### 4.1 Basisinterpretation zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“

Die Untersuchung der textprägenden Instanzen für Euripides' Werk gliedert sich in drei Schritte. Zuerst steht das Textkonzept im Fokus, anschließend das Literaturprogramm und schlussendlich das Überzeugungssystem. Um die Instanzen zu erschließen, werden jeweilig Hypothesen gebildet, die dann anhand des Textes überprüft werden.

#### 4.1.1 Textkonzept

In diesem Arbeitsschritt steht die konkrete künstlerische Zielsetzung und somit das Textkonzept im Mittelpunkt, wozu folgende Hypothese aufgestellt wird:

Euripides' Tragödie zielt auf eine Humanisierung der Göttervorstellung und des Götterglaubens ab, innerhalb derer die Unterlegenheit des menschlich-rational geprägten τύχη<sup>133</sup>-Glaubens gegenüber der göttlichen Wirkungsmacht herausgestellt wird. Zudem bietet die Verbindung zur attischen Kultwirklichkeit eine Beglaubigung der Werksubstanz.

Betrachtet man zunächst den Aspekt der Humanisierung der Göttervorstellung, zeigt diese sich bereits in der Entrückung Iphigenies nach Tauris. Artemis sieht von dem

---

<sup>133</sup> Unter τύχη ist zu verstehen: Schicksal (als gutes oder schlimmes Los), Geschick, Zufall, Glück oder Unglück. Als Gottesbezeichnung erreicht der Begriff seine Bedeutung erst im 4. Jahrhundert. Vgl. Busch, Gerda: Untersuchungen zum Wesen der τύχη in den Tragödien des Euripides. Phil. Diss. Heidelberg: Winter 1937. S. 12 und 14.

Blutopfer Agamemnons ab und führt Iphigenie als Priesterin in das Land der Barbaren, in dem der blutige Opferkult noch herrscht. Letztendlich führt das Geschehen, genauer die göttlichen Befehle Athenes, zur Abschaffung des tödlichen Rituals und zur Ersetzung des barbarischen Kultes durch eine humanere Form der Götterverehrung.<sup>134</sup> Dem Humanisierungsaspekt zuzuordnen ist auch das Götterverhältnis der Figuren. Iphigenies Tadel an die Göttin Artemis, die von ihr das Menschopfer verlangt, relativiert sie nach dem ersten Hirtenbericht, aus dem sie von der Ergreifung der Fremden erfahren hat. Ihrem Vorwurf an den Widersinn der Göttin legt sie sofort eine andere Deutung zugrunde:

Sie labt an blut'gen Menschenopfern sich, an Mord!  
Nein, nein! Ein Wesen solchen Widersinns gebar  
Des Zeus Geliebte, Leto, nicht. Drum acht ich auch  
Als eitle Fabel jenes Mahl des Tantalos,  
Wo sich die Götter labten an des Sohnes Fleisch.  
So schiebt auch dieses Volk hier, scheint mir, weil es  
selbst  
Nach Blute giert, die eigne Schuld der Gottheit zu;  
Denn ein unsterblich Wesen kann nicht böse sein.<sup>135</sup>

Iphigenies Deutung, in der sie die Verantwortung für die grausamen Menschenopfer auf die Blutgier der Taurier schiebt, zeigt deutlich einen Protest gegen die traditionellen Göttermythen. Denn abgesehen vom Opferritual, das sie nicht auf dem Wunsch der Götter begründet wissen will, zweifelt sie auch am Wahrheitsgehalt des Tantalosmythos und verweist diesen innerhalb ihrer Göttervorstellung in das Reich der Fabeln. Der Ausgang der Tragödie ist im Einklang mit dieser Gottesvorstellung Iphigenies, denn Athene bestätigt durch ihren Wunsch nach einer blutlosen Verehrung die humanisierte Tendenz in Iphigenies Auffassung.<sup>136</sup>

Auch Orests Götterverhältnis ist schlussendlich im Diskurs der Götterbestätigung zu betrachten. Sein Verhältnis zu Apollo erlebt einen Wandel von anfänglicher Kritik zum hoffnungsvollen Götterbild, wobei der zentrale Aspekt auf Orests falscher Göttervorstellung liegt. Zu Beginn des Stücks und bis zur Wiedererkennung der Geschwister ist Orests Götterbild voller Kritik. Er fühlt sich verraten und rechnet fest mit dem Scheitern des Vorhabens, das Apollo ihm aufgetragen hatte. Im Gespräch mit Iphigenie erklärt und beklagt Orest unumwunden seine Erkenntnis, dass auf die Götter kein Verlass sei:

<sup>134</sup> Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 6. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008. S. 421 f.

<sup>135</sup> Euripides: *Iphigenie* 2007. V. 380-391.

<sup>136</sup> Vgl. Matthiessen: *Euripides Tragödien* 2002. S. 164 f.

„Und auch die Götter, die der Mensch allweise nennt, / Sind lügenhaft, [...] / In allem, mag es göttlich, mag es menschlich sein, / Herrscht viel Verwirrung. [...] / Auch der Verständ'ge, wenn er auf Propheten hört, / Geht unter, [...].“<sup>137</sup> Im Gespräch mit Pylades unterstellt er Apollo sogar, dass dieser Orest aus Scham für seinen Muttermordbefehl nun mit List nach Taurien schickte.<sup>138</sup> Diese Vorwürfe werden durch den Verlauf der Tragödie als falsch erwiesen. Bereits in der folgenden Anagnorisis-Szene wandelt sich Orests Einstellung schlagartig in ein auf Hoffnung und Vertrauen basierendes Götterverständnis, in welchem er Apollos Auftrag auch im Einklang mit Artemis zu erkennen glaubt. Orests Klage gegenüber den Göttern wird durch das dramatische Geschehen widerlegt und die Götterkritik des Stücks unterliegt dem glücklichen Ausgang der Tragödie, der sie zudem relativiert.<sup>139</sup>

In diesen Kontext reiht sich auch der *deus ex machina* ein. Obwohl das Drama auch ohne den göttlichen Eingriff zu einem guten Ende hätte führen können<sup>140</sup>, lässt Euripides die von Menschenhand initiierte Flucht nicht gelingen, sondern führt die glückliche Wendung durch das göttliche Eingreifen herbei, wodurch der Triumph des Göttlichen klar herausgestellt wird.<sup>141</sup>

Der göttlich bedingte Ausgang beinhaltet einen weiteren Aspekt, nämlich die Widerlegung der auf Rationalität basierenden *τύχη*-Einstellung der Figuren. Die Handlungen der drei Hauptfiguren basieren auf dem Glauben, sich in einer Welt behaupten zu müssen, die stark von *τύχη*, also dem Schicksal, beherrscht ist.<sup>142</sup> Planung, List und menschlich rationales Handlungsvermögen gelten den Figuren als Mittel, dem unberechenbaren Schicksal entgegenzutreten und eine positive Fügung herbeizuführen. Mit List und Trug, also menschlichem Geschick, will Pylades das Bild rauben<sup>143</sup>, auf menschlichem Kalkül basiert auch der Rettungsplan der Geschwister. Pylades drängt darauf, nicht den Moment der glücklichen Fügung zu versäumen und einen Fluchtplan zu schmieden, wenn er sagt: „[...] Denken wir daran, / Wie wir der Rettung köstlich Gut erringen und / Wie wir aus diesem fremden Land hier jetzt entfliehn! / Der weise Mann versäumt des Augenblickes Gunst, / Das Glück, niemals und trachtet nicht nach andrer

---

<sup>137</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 570-575.

<sup>138</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 711-715.

<sup>139</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 162-167.

<sup>140</sup> Vgl. Ebener, Dietrich: Euripides Tragödien. Erster Teil. Medea. (Schriften und Quellen der alten Welt). Berlin: Akademie-Verlag 1972. S. 19 f. Folgend abgekürzt mit: Ebener: Euripides Tragödien 1972.

<sup>141</sup> Vgl. Strohm: Euripides' Iphigenie 1968. S. 380.

<sup>142</sup> Vgl. Matthiessen: Taurische Iphigenie 1964. S. 173.

<sup>143</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 111.

Lust.“<sup>144</sup> Allerdings unterliegen die rationalen Planungsversuche der Figuren dem Einwirken der τύχη. Der Plan Pylades', das Bild bei Nacht zu rauben, schlägt fehl, stattdessen werden die Freunde gefangen genommen. Und auch der Fluchtplan, der sorgfältig kalkuliert die Heimkehr sichern sollte, scheitert. Das Erscheinen Athenes wird dem menschlichen Geschicklichkeitsglauben als überlegen demonstriert und es offenbart sich der Triumph des göttlichen Plans. Somit zeigt der göttlich bedingte Ausgang sowohl die Widerlegung des menschlich-rationalen Handlungsglaubens als auch die Überlegenheit des göttlichen Plans.<sup>145</sup>

Ein anderer Bezugspunkt, der für den deus ex machina beachtet werden muss, ist die Verbindung zur Kultwirklichkeit. Athenes Auftritt ist nicht nur ein Beleg für das göttlich überlegene Walten in der Welt, sondern sie verkündet zudem eine Reihe von Befehlen, die mit der attischen Kultwirklichkeit im Zusammenhang stehen.

Innerhalb der Autorengegenwart stand die Lokalsage des Kultes um die Artemis Tauropolos im attischen Ort Halai in Verbindung zu einer hölzernen Artemisfigur, die wahrscheinlich aus dem Land der Taurer nach Attika gebracht wurde (eine genaue Kenntnis über die Herkunft der Statue war nicht vorhanden). Zudem war die Ansicht verbreitet, dass Iphigenie als Priesterin in Brauron der Artemis diene, wobei lediglich ein symbolisches Blutopfer praktiziert wurde.<sup>146</sup>

Die Befehle<sup>147</sup>, die Athene innerhalb des deus ex machina erteilt, umfassen eben diese Lokalsage und bieten diesbezüglich eine Gründerlegende. Somit ist die Tragödie auch als Dramatisierung einer religiösen Legende zu verstehen, die unter diesem Aspekt einen doppelten Sinn aufweist. Auf der einen Seite erklärt sie als Gründerlegende innerhalb der Autorengegenwart den Tempelkult Tauropolos, andererseits schafft das Auslaufen in eine attische Kultwirklichkeit eine Beglaubigung der Tragödiengeschehnisse.

---

<sup>144</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 904-908.

<sup>145</sup> Vgl. Neumann, Uwe: Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995. S.138-140. Folgend abgekürzt mit: Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. Strohm: Euripides' Iphigenie 1968.S.378-381.

<sup>146</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 161.

Brendel, Otto: Iphigenie auf Tauris-Euripides und Goethe. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Band XXVII. Hrsg. von (u.a.): Albrecht Dihle. Berlin: Walter de Gruyter 1981. S. 59. Folgend abgekürzt mit: Brendel: Iphigenie 1981.

<sup>147</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. V. 1448-1467.

Die Befehle der Göttin, die den Ausgang der Tragödie legitimieren, finden ihre eigene Legitimation und Rechtfertigung gleichfalls im gegenwärtigen Kult.<sup>148</sup>

Bevor das Literaturprogramm genauer betrachtet wird, soll an dieser Stelle noch auf einen Aspekt hingewiesen werden, der der bisherigen Interpretation variierend gegenübersteht. Wurde innerhalb der Konzeption von einer Humanisierung des Götterglaubens gesprochen, so zeigt sich besonders in der Schlusszene in Thoas' Reaktion auf den Bericht über die Muttermordgeschehnisse auch indirekte und nicht widerlegte Götterkritik. Dazu sei vorweg bemerkt, dass das taurische Volk in Euripides' Tragödie als barbarisch und unzivilisiert dargestellt wird. Bereits im Prolog charakterisiert Iphigenie: „in das Land der Taurer, wo / Barbarenhorden ein Barbar Gesetz schreibt, /“<sup>149</sup>.

Gleichsam ist das Opferritual, wie bereits dargestellt, barbarischer Brauch, der als nicht mit dem Götterwillen übereinstimmend dargestellt wird. Besonders der Chor spricht im ersten Stasimon, an Artemis gerichtet, den Unterschied zwischen „unzivilisierten“ barbarischen und „humaneren“ griechischen Bräuchen an: „O Erhabene, wenn dir wirklich gefällt, / Was die Stadt hier tut, nimm die Opfer an, / Die nach griechischem Brauch / Den Göttern verhaßt sind als Greuel!“<sup>150</sup> Entgegen dieser Darstellung ruft Thoas, als er von Orests Muttermordschuld erfährt, aus: „O Phoibos, auch nicht ein Barbar hätt' das gewagt!“<sup>151</sup> An dieser Stelle drückt sich eine ironische Kritik aus, wenn der Barbar Thoas sich in seiner Einstellung humaner erweist als der Grieche Orest, der doch einer zivilisierteren Gesellschaft zugehörig ist. Zudem übt der Anruf an Apollo gleichsam Kritik an diesem, da Apollo den Befehl zum Muttermord erteilt hatte.<sup>152</sup>

#### 4.1.2 Literaturprogramm

Das Ziel bei der Erschließung des Literaturprogramms ist es, das allgemeine künstlerische Ziel, das hinter dem konkreten Konzept steht, zu erfassen. Im Rahmen dieser Untersuchung wird diesem Schritt vergleichsweise kurz nachgegangen, da hierbei besonders das Gesamtwerk zur Analyse heranzuziehen ist, während im Rahmen dieser Arbeit die Tragödie im Mittelpunkt bleiben soll. Die Hypothese zur künstlerischen Programmatik lässt sich zunächst sehr allgemein folgendermaßen formulieren:

---

<sup>148</sup> Vgl. Strohm: Euripides' Iphigenie 1968. S. 380 f.

Brendel: Iphigenie 1981. S. 67 f.

<sup>149</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 30 f.

<sup>150</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 463-466.

<sup>151</sup> Euripides: Iphigenie 2007. V. 1174.

<sup>152</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 169.

Innerhalb der Tragödie werden mythologische Stoffe instrumentalisiert, um zeitgenössische Anliegen in einer mythologischen Vergangenheitsstufe darzustellen. Der Realitätsgehalt dieser mythologischen Vergangenheit innerhalb der Autorengenwart erlaubt dabei eine umfangreiche Problembehandlung auf verschiedenen Ebenen.<sup>153</sup>

Zunächst einmal ist wichtig festzustellen, dass die mythologische Vergangenheitsstufe innerhalb der Autorengenwart als reale Zeitstufe einzuordnen ist, wodurch die Bedeutung des Tragödienstoffs, der dieser mythologischen Vergangenheitsstufe entnommen ist, im Realen liegt. Dadurch erhält die Tragödie einen Wahrheitsgehalt und eine Glaubwürdigkeit, die der Instrumentalisierung dienlich ist.<sup>154</sup> Der freie Umgang mit dem Stoff der Mythen innerhalb der Tragödien des Euripides ermöglicht dem Dichter somit eine Instrumentalisierung, wodurch der Mythos als Modell fungiert und das Thema zum Medium allgemeiner Aussagen werden kann.<sup>155</sup>

Die Hypothese zum Literaturprogramm lässt sich nun dahingehend spezifizieren, dass die Mythenadaption innerhalb der Tragödie als Medium zur Darstellung bestimmter und allgemeiner Gegenwartsanliegen dient.

Euripides' Werk weist dabei ein breites Spektrum solcher Gegenwartsübertragungen auf, die sich beispielsweise auf ethisch-moralischen, sozialen, religiösen, politischen oder intellektuell-philosophischen Ebenen bewegen und eine Erkenntnis- und Bewältigungsfähigkeit fördern.<sup>156</sup>

Als Beispiel seien hier die „Herakliden“ (ca. 430 v. Chr.) und die „Hilfeflehenden“ (ca. 424 v. Chr.) erwähnt. Innerhalb dieser Tragödien demonstriert Euripides ein idealisiertes Bild einer demokratischen Polis. Wenn man sich den gesellschaftlich-politischen Hintergrund Athens im 5. Jahrhundert v. Chr. vergegenwärtigt, befindet sich dieses Bild im Widerspruch zur zeitgenössischen Autorengenwart, mit der die Idealisierung scharf kontrastiert. Auch eine Zeichnung vom Bild des Menschen lässt sich beispielsweise aus den „Hilfeflehenden“ erkennen, in denen Euripides' Menschenbild ein Beispiel humaner Gesinnung ist.<sup>157</sup>

Der mediale Tragödiencharakter in Euripides' Gesamtwerk äußert sich in

---

<sup>153</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 30 f.

<sup>154</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 10.

<sup>155</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 11 f.

<sup>156</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 30 f.

<sup>157</sup> Vgl. Kuch, Heinrich: Formen des Menschenbildes bei Euripides. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976. S. 288-291. Folgend abgekürzt mit: Kuch: Formen des Menschenbildes 1976.

vielschichtiger Weise. Er ist sowohl systemstabilisierend als auch systemkritisch und beschäftigt sich mit dem Verständnis der Welt, in dem der Mensch sich in einem Abhängigkeitsverhältnis von Gunst und Ungunst der Götter bewegt.<sup>158</sup> Damit gewinnt die Programmatik auch einen anthropologischen Standpunkt, da Euripides in seinen Werken immer wieder die Stellung des Menschen in den Mittelpunkt stellt. Diesem Punkt entspricht auch die grundlegende Tendenz, die Figuren zu entheroisieren und so zum Spiegel aktueller Gegenwartsproblematik zu machen. Die Aussagen über das Menschliche innerhalb seiner Tragödien erweitern die künstlerische Zielsetzung um die Funktion ihrer Wirkung, die warnend, beispielhaft oder ratend sein kann.<sup>159</sup> In der programmatischen Auseinandersetzung seiner Tragödien mit dem Theodizee-Gedanken erscheint das spezielle Iphigenie-Konzept als mindestens teilweiser Triumph dieses Gedankens, wenn sich die Gottesvorstellung Iphigenies im Positiven bestätigt. Allerdings gilt diese Auffassung nicht umfassend für das euripidische Werk, wie sich beispielsweise in der „Helena“ (ca. 412 v. Chr.) zeigt, die Ausdruck des Scheiterns und der Resignation bezüglich des Theodizee-Gedankens ist. Hierin lässt sich beispielhaft der widersprüchliche Charakter in Euripides' Werk demonstrieren.<sup>160</sup>

### 4.1.3 Überzeugungssystem

Zum Abschluss der Basisinterpretation für Euripides' Tragödie steht die Analyse des Überzeugungssystems im Mittelpunkt. Hierbei gilt es, Euripides' grundsätzliche Überzeugungen zu erkennen, auf die das Textkonzept zurückzuführen ist. Hierzu lässt die bisherige Untersuchung folgende Hypothese zu:

Euripides' grundlegende Überzeugungen basieren auf einer mythisch-religiösen Weltanschauung, innerhalb derer die Frage nach dem richtigen Verständnis der Götter im Verhältnis zum Menschen und zur *τύχη* zentralisiert wird. Dabei ist davon auszugehen,

---

<sup>158</sup> Vgl. Matthiessen, Kjeld: Euripides und sein Jahrhundert. München: C.H. Beck 2004. S. 30. Folgend abgekürzt mit: Matthiessen: Euripides Jahrhundert 2004.

<sup>159</sup> Vgl. Hose, Martin: Euripides als Anthropologe. Vorgetragen in der Sitzung vom 12. Dezember 2008. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte Jahrgang 2009, Heft 2). München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei C.H. Beck 2009. S. 12. Folgend abgekürzt mit: Hose: Euripides als Anthropologe 2009.

Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung. (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G230). Opladen: Westdeutscher Verlag 1978. S. 9. Folgend abgekürzt mit: Dörrie: Sinn und Funktion des Mythos 1978.

<sup>160</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 164 f.

dass Euripides von einer Einschränkung des menschlichen Glaubens an Beherrschbarkeit und Einflussnahme auf das Schicksal ausgeht, sowie eine regulative Einstellung gegenüber kultischen Gebräuchen einnimmt.

Vorab sei bemerkt, dass die Überzeugungen Euripides, die seinem Gesamtwerk entnommen werden können, stark variieren. Hierzu ist es nötig, einige Hintergrundinformationen heranzuziehen, was jedoch erst in der Aufbauarbeit geleistet werden soll. An dieser Stelle wird das Überzeugungssystem im Mittelpunkt stehen, das sich aus dem Textkonzept der Iphigenie herleiten und begründen lässt.

Dass Euripides sich grundlegend an religiösen Überzeugungen orientiert, zeigt sich als Erstes an der Textwelt: Wie bereits in Kapitel 3.3.1. festgestellt wurde, ist die Tragödie nicht nur Typ a und b mythoshaltiger Literatur zuzuordnen, sondern weist zudem eine Textwelt gemäß Typ 2 auf, die übernatürliches Geschehen beinhaltet. Ferner wurde bereits innerhalb des Literaturprogramms darauf hingewiesen, dass die mythologische Vergangenheit in der Autorengegenwart Realitätsstatus hatte.

Auf dieser Basis stellt sich nun die Frage, wie sich Euripides' religiöse Überzeugung darstellt. Sein Iphigenie-Drama lässt vermuten, dass Euripides eine kritische Einstellung gegenüber dem neuen sophistischen Lebensgefühl des 5. Jahrhunderts v. Chr. vertrat, das die menschliche Autonomie gegenüber der τύχη entscheidend aufwertete.<sup>161</sup> In dem Drama lässt sich beobachten, was in der Interpretation der Textkonzeption gezeigt wurde, dass das menschliche Geschick sich als unterlegen herausstellt, sowie dass sich die Götterkritik der Hauptfiguren durch den göttlich bedingten glücklichen Ausgang als falsche Göttervorstellung erweist. In diesem Falle scheint also eine Übereinstimmung zwischen der traditionellen religiösen Vorstellung des 5. Jahrhunderts v. Chr. und Euripides' Ansicht zu bestehen.<sup>162</sup>

Allerdings gilt es, diese Überzeugung nicht auf die kultischen Begebenheiten zu beziehen. Hierbei offenbart sich die grundlegende Überzeugung, sich an ethischen und humanen Vorstellungen zu orientieren. Für diese Ansicht sprechen sowohl die Gottesvorstellung Iphigenies bezüglich der kultischen Gebräuche, die durch den Ausgang des Stücks bestätigt wird, als auch die Befehle Athenes, die sich im Sinne einer humaneren Gottesverehrung einordnen. Somit scheint Euripides' Überzeugungssystem zwar auf einer grundlegenden Gläubigkeit zu basieren, allerdings unter einer einschränkenden

---

<sup>161</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 148.

<sup>162</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 12.

Perspektive, die besonders bezüglich kultischer Riten den Blick auf die ethische Wertschätzung des Menschlichen richtet.<sup>163</sup>

## 4.2 Basisinterpretation zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“

Zum Zweck der Analyse der texttragenden Instanzen, die nun für Goethe zu erörtern sind, um den festgestellten Textbestand zu erklären, wird ebenso wie bei Euripides die Interpretationsfolge mit dem Textkonzept beginnen, dann das Literaturprogramm anschließen und mit dem Überzeugungssystem enden. Ebenfalls werden zu jeder Instanz Hypothesen gebildet und anhand des Textes überprüft.

### 4.2.1 Textkonzept

Nachdem der Text im Rahmen der Basisanalyse in seinen Gegebenheiten dargestellt wurde, lässt sich eine erste und kompakte Hypothese über die künstlerische Zielsetzung des zugrundeliegenden Konzepts formulieren:

Goethes Schauspiel erscheint als eine funktionalisierte Mythenadaption, die in der Darstellung humanitären Verhaltens im Sinne des Humanitätsstrebens des 18. Jahrhunderts und der Aufklärungspostulate sowohl eine Gegenwartskritik übt als auch im Sinne der Erziehbarkeit des Menschen fungiert.

Es wurde bereits festgestellt, dass Goethes Schauspiel einen antiken griechischen Mythos verarbeitet. Im Vergleich zur mythischen Vorlage und zu Euripides' Tragödie zeigte sich, dass die Adaption des Mythos keine identische Übernahme darstellt, sondern von Änderungen gekennzeichnet ist. Diese Änderungen deuten auf einen Gebrauch des Mythos als Medium hin, um differierende Inhalte darzustellen.<sup>164</sup> Der Mythos unterliegt also einer Funktionalisierung und wird zur Folie oder zum symbolischen Ausdruck einer dahinterliegenden Aussage.<sup>165</sup>

Die Hypothese bezüglich der Funktionalität der Mythenadaption lässt sich nun weiter differenzieren, nämlich derart, dass Goethes Schauspiel eine entmythisierende Arbeit

---

<sup>163</sup> Vgl. Nestle, Wilhelm: Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung. Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1901. Aalen: Scientia Verlag 1969. S. 52. Folgend abgekürzt mit: Nestle: Dichter der Aufklärung 1969.

<sup>164</sup> Vgl. Gelzer, Thomas: Die Bedeutung der klassischen Vorbilder beim alten Goethe. In: Classical Influences on Western Thought. A.D. 1650-1870. Proceedings of an international conference held at King's College, Cambridge March 1977. Hrsg. von: R.R. Bolgar. Cambridge: Cambridge University Press 1979. S. 324.

<sup>165</sup> Vgl. Horn, Christian: Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Dissertation. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2008. S. 22-24.

am Mythos darstellt. Entmythologisierung lässt sich deutlich im Verhältnis zu den göttlichen Instanzen erkennen. Innerhalb der Figurenperspektiven sind die Gottheiten eine unumstrittene Realität, allerdings existiert diese Präsenz rein in der Subjektivität der Figuren. Das zeigt sich beispielsweise an der Heilung Orestes. Entgegen der mythologischen Vorlage ist diese Heilung nicht an die göttlich befohlene Heimbringung der Statue gebunden, sondern vollzieht sich in einem psychologischen Akt der Bewusstseinswandlung. Die Anwesenheit von Iphigenie und Pylades bewirkt die Lösung aus seinem wahnhaften Zustand ohne das Einwirken einer göttlichen Instanz.<sup>166</sup> Nichtsdestotrotz sind die mythischen Vorgeschichten der Ahnen im Bewusstsein der Figuren real und es besteht kein Zweifel an der göttlichen Existenz. Allerdings verzichtet Goethe auf eine Übernahme aktiven göttlichen Eingreifens jeglicher Art und verlagert den Handlungsgegenstand auf die menschliche Ebene.<sup>167</sup> Diese Gestaltung der Textwelt gemäß Typ 1<sup>168</sup> verschiebt den Fokus folglich auf die menschliche Handlungsebene und relativiert die Annahme, dass übernatürliche Mächte am Handeln der Menschen partizipieren, wogegen das selbstständige Handeln entscheidend aufgewertet wird.

Innerhalb dieser göttlich inaktiven Handlungsebene stellt sich nun die Frage nach der Besonderheit des figurativen Handelns. Im Bezug zu der Hypothese von Goethes Schauspiel als einer Darstellung humanitären Verhaltens im Sinne des Humanitätsstrebens des 18. Jahrhunderts und der Aufklärungspostulate muss betont werden, dass Humanität sich nicht als theoretisches Ideal darstellt, sondern im situativen praktischen Handeln der Figuren angelegt ist.<sup>169</sup>

Im Vergleich mit der mythologischen Vorlage und Euripides' Werk lässt sich zunächst eine gemilderte Grundtendenz bezüglich der archaisch-unmenschlichen Aspekte erkennen<sup>170</sup>: Eine auf die Humanisierung gerichtete Tendenz ist im „barbarischen Volk“ der Skythen bereits angelegt. Thoas hat durch Iphigenies Anwesenheit das barbarische Menschenopfer abgeschafft und der Priesterin die Opferpflicht erlassen. Der Unterschied zwischen den beiden Völkern ist einander angenähert und Iphigenie erkennt

---

<sup>166</sup> Vgl. Klingmann, Ulrich: Arbeit am Mythos: Goethes Iphigenie auf Tauris. In: *The German Quarterly*, 68 (1995). S. 19-31. Hier S. 20. Folgend abgekürzt mit: Klingmann: Arbeit am Mythos 1995.

<sup>167</sup> Vgl. Klingmann: Arbeit am Mythos 1995. S. 20.

<sup>168</sup> Vgl. Kapitel 3.1.1.

<sup>169</sup> Vgl. Platen, Edgar: *Poesie & Technik. Integrationen zum Fragehorizont*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 103 f.

<sup>170</sup> Vgl. Blumenthal: *Iphigenie Antike und Moderne* 1966. S. 26.

selbst ihre, wenn auch eingeschränkte, Zugehörigkeit<sup>171</sup> zu den Skythen.<sup>172</sup> Hier zeigt sich vorerst eine Bestätigung der aufklärerischen Vorstellung, dass eine Humanisierung der Menschen möglich ist.<sup>173</sup> An dieser Stelle kann man jedoch nicht von einer humanisierten taurischen Bevölkerung sprechen, denn Thoas führt das Menschenopfer aus Verletztheit wieder ein und zeigt die Gefährdung der Humanität, die wieder errungen werden muss. Jedoch schafft die veränderte Grundposition des Herrschers eine Basis, die Humanisierung im Geschehen möglich macht.

Vor diesem Hintergrund gilt es nun in Orientierung an der Konzepthypothese die Aspekte der Humanität und der Aufklärungspostulate genauer zu erörtern. Hierzu soll eine differenzierte Hypothese einen weiteren Aspekt einschließen:

Die Emanzipation zur sittlichen Autonomie als Maxime der Aufklärung ist konstitutiver Bestandteil des Humanitätsgedankens.<sup>174</sup>

Betrachtet man die Figur Iphigenies im Gesamtzusammenhang des Stücks, so zeigt sich, dass sie eine persönliche Entwicklung durchlebt. Der Beginn des Stücks offenbart sie als heteronome Person, die dem Willen der Göttin unterliegt, welcher sie mit Widerwillen dient.<sup>175</sup> Nichtsdestotrotz ist sie von der Güte Dianas überzeugt und hoffnungserfüllt bezüglich ihrer Heimkehr. Der Nutzlosigkeit ihres Lebens in der Fremde steht ihr Wunsch entgegen, das Vaterhaus zu entschöhnen, woran die Erhaltung ihrer Reinheit gebunden ist.<sup>176</sup> Diese Ausgangssituation verändert sich in dem Moment, da Iphigenies Bemühungen, ihre Reinheit zu erhalten, durch Thoas' Wiedereinführung des Opferrituals bedroht werden. Immer noch fremdbestimmt unterwirft sie sich Pylades' Plan, den König zu hintergehen. Erst im Dialog mit Arkas beginnt ein Bewusstwerdungsprozess, der sich in ihrem inneren Konflikt fortführt und der über die Erkenntnis zu Autonomie und zu humanem Verhalten führt.<sup>177</sup> Arkas' Worte erinnern Iphigenie an ihre Zugehörigkeit zu den Skythen und in ihren Worten „[...]Doppelt wird mir der Betrug / Verhaßt. [...]“<sup>178</sup> zeigt sich zudem ihre Erkenntnis, dass der Betrug an Thoas durch den Bildraub den Verlust ihrer moralischen Integrität bedeutet und die Erhaltung ihrer Reinheit

---

<sup>171</sup> Vgl. hierzu das Verbundenheits-Motiv, Kapitel 3.2.2.

<sup>172</sup> Vgl. Borchmeyer: Iphigenien 2009. S. 45.

<sup>173</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 163.

<sup>174</sup> Vgl. Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz Athenäum 1994. S. 200. Folgend abgekürzt mit: Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994.

<sup>175</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 7 f. und 35 f.

<sup>176</sup> Vgl. hierzu das Entschönungs- und Reinheits-Motiv, Kapitel 3.2.2.

<sup>177</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 187 und 204.

<sup>178</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1525 f.

gefährdet.<sup>179</sup> Auf der anderen Seite ist der Bildraub ein göttlicher Befehl an Orest, dem sich entgegenzustellen nicht minder problematisch ist und zudem die Opferung ihres Bruders bedeuten würde.<sup>180</sup> In dieser für sie selbst ausweglos erscheinenden Situation begeht Iphigenie den Schritt zu ihrer sittlichen Autonomie. Sie unterwirft den göttlichen Befehl zum Bildraub ihrem inneren Gefühl und ihren moralisch menschlichen Maßstäben und entscheidet sich mit ihrer folgenden Tat gegen den fremdbestimmenden Götterwillen. Dabei agiert sie ganz im Sinne der Aufklärungsmaximen, wonach der Götterwille dem Sittengesetz nicht zuwider laufen darf.<sup>181</sup> Sie emanzipiert sich also von einer Religion, deren durch menschliche Vertreter vermittelter Götterwille dem Sittengesetz nicht entspricht und entwickelt somit eine sittliche Eigenverantwortlichkeit, deren Prüfmaßstab das sittliche Gesetz, das Herz und das Gewissen ist. Auf dieser autonomen Erkenntnis vollzieht sich nun ihre Entscheidung, Thoas gegenüber aufrichtig zu sein. Sie entscheidet sich gegen List und Trug und für Menschlichkeit und humanes Verhalten, das sie gegenüber Thoas demonstriert und so das Schicksal in seine Hände legt.

Das an dieser Stelle von Iphigenie praktizierte humane Verhalten stellt jedoch noch keine Konfliktlösung dar. Im Gegenteil ist zu diesem Zeitpunkt ihre Situation ungewiss und verschärft, da sie Thoas' Reaktion kaum vorhersehen kann. Deswegen hängt das Gelingen der Humanität nun auch von der Gemeinschaft ab. Erst dadurch, dass Thoas im Dialog mit Iphigenie und Orest seine eigenen Wünsche zurückstellt und die Autonomie Iphigenies anerkennt, vollzieht er selbst den Schritt zu einer sittlichen Humanität, die das Scheitern von Iphigenies Handeln verhindert.<sup>182</sup> An dieser Stelle wird deutlich, dass dieses Gelingen darauf basiert, dass es in einer für Humanität empfänglichen Gemeinschaft stattfindet.<sup>183</sup> Gleichfalls beteiligt ist Orest, der ganz im Sinne der Aufklärung durch selbstbestimmte Erkenntnis und Verstand die wahre Bedeutung des Orakelspruchs erkennt und so eine Auseinandersetzung mit dem König abwenden kann. Diese Umdeutung bringt zugleich einen Einklang zwischen göttlichem Willen und

---

<sup>179</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 188.

<sup>180</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass der Befehl zum Bildraub ein menschlich vermittelter Götterwille ist, genau wie die Argumentation Thoas, der die Wiedereinführung des Opfers als göttlich bestimmte Pflicht darstellt. Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. V. 535 ff. und 838 ff.

<sup>181</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 198.

<sup>182</sup> Vgl. Becker: Autonomie und Humanität 2008. S. 47-49.

<sup>183</sup> Vgl. Berger: Humanitätsgedanke der Spätaufklärung 2008. S. 204.

moralischem Maßstab.<sup>184</sup>

Im Sinne der Autonomie sei hier noch ein weiterer Aspekt erwähnt, der im Schauspiel eine bedeutende Rolle spielt. Im Stück wird der Fluch des Atridengeschlechts, der seit Tantalos' Vergehen auf den Nachkommen lastet und nun auch für Orests Schicksal von diesem als konstitutiv betrachtet wird, immer wieder thematisiert. Dabei drückt Orests Glaube und die (selbstaufgelegte) Gebundenheit an den Fluch besonders seine heteronome Position aus, in welcher er sich dem göttlichen Vergangenheitsgeschehen unterwirft. Auf symbolischer Ebene lässt sich der Geschlechterfluch als Code für die Erbsünde begreifen, die besonders den Forderungen der Aufklärung nach Autonomie und Freiheit entgegenstand.<sup>185</sup> In Erinnerung an die zuvor erklärte Werkkonzeption, die die Erlangung von sittlicher Autonomie gegenüber dem Verhaften in einer überholten Gottesvorstellung klar bevorzugt, wird auch an dieser Stelle der Glaube an den Geschlechterfluch entwertet. Denn der Verlauf des Schauspiels entsagt durch die autonomen und humanen Verhaltensmuster der Figuren einer Erfüllung des Geschlechterfluchs. Der Glaube und die Gebundenheit an diesen Fluch erweisen sich als falsch, wodurch auf symbolischer Ebene auch die Erbsünde entwertet wird.<sup>186</sup>

Im Rahmen der Hypothese wurde überdies hinaus angenommen, dass das Schauspiel Gegenwartskritik übt und im Sinne der Erziehbarkeit des Menschen fungiert. Spezifiziert man den Gegenstand der Gegenwartskritik, so zeigt sich, dass sie sich auf symbolisch zu übertragender Ebene im Sinne von Fürsten- oder Herrscherkritik darstellt. Dieser Anklang zeigt sich besonders in Iphigenies Parzenlied und im darauffolgenden Dialog mit Thoas. Die Situation wurde bereits im Textkonzept umrissen: Iphigenie befindet sich innerhalb ihres Erkenntnisprozesses in einer Konfliktsituation, die sie ihre Ausweglosigkeit begreifen lässt. Der Betrug an Thoas steht außerhalb ihrer sittlichen Vorstellungen und bedeutet zudem den Verlust ihrer Reinheit. Auf der anderen Seite steht sie bei einer Ablehnung des Betrugs vor der Pflicht, ihren eigenen Bruder opfern zu müssen, wodurch, abgesehen von der grauenhaften Brudermordtat, ihr Wunschtraum das Vaterhaus zu entschärfen, ebenfalls unerfüllbar wird. In diesem Zusammenhang erwacht Iphigenies Zweifel am sinnvollen Herrschen der Götter und sie erinnert sich an

---

<sup>184</sup> Vgl. Borchmeyer: Iphigenien 2009. S. 50.

<sup>185</sup> Vgl. Schmidt, Jochen: Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Vorgetragen am 5. Mai 2001. In: Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Band 26 (2002). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002. S. 13. Folgend abgekürzt mit: Schmidt: Metamorphosen 2002.

<sup>186</sup> Vgl. Schmidt: Metamorphosen 2002. S. 14.

das Parzenlied, das den Hass der Titanen auf die willkürliche Olympierherrschaft thematisiert: „Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / In ewigen Händen, / Und können sie brauchen / Wie’s ihnen gefällt.“<sup>187</sup> Die Anklage gegen die willkürlich gebrauchte Herrschaft der Götter gegenüber den Menschen findet ihre Übertragung, neben den zuvor dargestellten aufgeklärt-säkularisierenden Tendenzen, auch auf den öffentlich-politischen Bereich zwischen Herrscher und Untertan im anschließenden Dialog. Iphigenie erhebt Anklage gegen Thoas’ ungerechte irdische Herrschaft, wenn sie sagt: „Wenn dir das Herz zum grausamen Entschluß / Verhärtet ist: so solltest du nicht kommen! / Ein König, der Unmenschliches verlangt, / [...]“<sup>188</sup> Diese Kritik an unsittlicher und inhumaner, unaufgeklärt absolutistischer Herrschaft lässt die Übertragung auf die Gegenwart des 18. Jahrhunderts zu.<sup>189</sup> Etwas weiter im Gespräch zeigt Iphigenie Thoas deutlich, welche Folgen unterdrückende und gewalttätige Herrschaft hat: „Auch ohne Hülfe gegen Trutz und Härte / Hat die Natur den Schwachen nicht gelassen. / Sie gab zur List ihm Freude, lehrt’ ihn Künste; / Bald weicht er aus, verspätet und umgeht. / Ja der Gewaltige verdient, daß man sie übt.“<sup>190</sup> Zwar ist dies nicht der Weg, den Iphigenie wählen wird, jedoch ist die Demonstration der Folgen derartiger Herrschaft eine Gegenwartskritik in Form des antiken Schauspiels.<sup>191</sup>

Iphigenies Autonomie, die sie zu ihrem humanen Handeln befähigt und sie ihre ungeheuerliche Tat ausführen lässt, führt schlussendlich dazu, dass Thoas einen anderen Weg beschreitet. An dieser Stelle findet sich nun der Aspekt der Erziehbarkeit des Menschen im Sinne der Fürstenerziehung. Thoas’ Verzicht, seine Entsagung und Entscheidung sich der humanen Konfliktlösung zu öffnen, demonstriert das Bild eines guten Herrschers, der fähig ist „[...]“, die Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit, [...]“<sup>192</sup> zu vernehmen. Dieser Herrscherentwurf im Sinne der Aufklärung hat einen deutlichen Aspekt der Menschen- und Fürstenerziehung.<sup>193</sup> Auch Orest verweist im letzten Aufzug auf die Vorzüge positiver Herrschaft, wenn er Thoas zu bedenken gibt: „Nachahmend heiligt ein ganzes Volk / Die edle Tat der Herrscher zum Gesetz.“<sup>194</sup>

<sup>187</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1726-1731.

<sup>188</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1810 ff.

<sup>189</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 152.

<sup>190</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1868-1872.

<sup>191</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 168.

<sup>192</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 1937 f.

<sup>193</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 158.

<sup>194</sup> Goethe: Iphigenie 2008. V. 2048 f.

Auch an dieser Stelle verdeutlicht sich ein erzieherischer Rat, der die positive Auswirkung ideeller Herrschaft demonstriert.

Zusammenfassen und spezifizieren lässt sich das Textkonzept also als eine entmythologisierende Adaption eines antiken Mythos, wobei die ideelle Substanz sich in der vorbildhaften Darstellung humanitärer Menschlichkeit zeigt. Die präsentierte Humanität, die mit der Erlangung einer sittlichen Autonomie zusammenhängt, dient sowohl als Gegenwartskritik an unaufgeklärter Herrscherpolitik als auch als dienliches Konzept zur Fürstenerziehung.

#### **4.2.2 Literaturprogramm**

In einem zweiten Schritt stellt sich die Frage nach Goethes allgemeiner künstlerischer Ausrichtung und Zielsetzung, auf der das Konzept basiert. Allerdings soll dieser Instanz auch bei Goethe nur in gekürzter Form nachgegangen werden, da der Schwerpunkt auf dem Iphigenie-Drama Goethes bestehen bleiben soll.

Eine umfassende Hypothese zum allgemeinen künstlerischen Ziel lässt sich dahingehend formulieren, dass Goethe die Antike innerhalb seiner literarischen Arbeiten für die eigene Gegenwart nutzbar machen wollte.<sup>195</sup> Dabei ist zu beachten, dass sich erst aus der Erkenntnis der Prinzipien und Gestaltungsarten griechischer Kunstwerke für Goethe ein Verständnis für die Bildung höherer Menschlichkeit ermöglichte.<sup>196</sup>

Konstitutiv, um Goethes programmatische künstlerische Zielsetzung zu erfassen, ist ein Einblick in seine Beziehung zur Antike als konstantes Merkmal seines Schaffens.<sup>197</sup> Dabei muss man sich vergegenwärtigen, dass diese konstante Altertumsbeschäftigung einen Wandel durchlebt.<sup>198</sup> Exemplarisch seien hier drei Stufen angesprochen, die, in Anlehnung an literarische Arbeiten, Goethes künstlerische Zielsetzung aufzeigen. Innerhalb der Jugendjahre findet sich, vereinfacht zusammengefasst, eine rebellisch-dynamische Adaption in Goethes Antikerezeption. Die Hymnen aus den siebziger Jahren bezeichnen einen Anfang für die Übernahme antiker Motive. Beispielhaft ist seine „Prometheus“-Ode von 1774 mit titanisch-rebellischer Antike-Anlehnung oder

---

<sup>195</sup> Vgl. Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000. S. 170. Folgend abgekürzt mit: Riedel: Antikerezeption 2000.

<sup>196</sup> Vgl. Buck, August: Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. München: Alber 1987. S. 352. Folgend abgekürzt mit: Buck: Humanismus 1987.

<sup>197</sup> Vgl. Riedel: Antikerezeption 2000. S. 170.

<sup>198</sup> Vgl. Riedel: Antikerezeption 2000. S. 156.

sein Roman „Die Leiden des jungen Werthers“ aus demselben Jahr, in dem sich besonders die Homer-Beschäftigung zeigt.<sup>199</sup> Der Wandel zu mehr Ausgeglichenheit, Harmonie und Idealisierung innerhalb der Antikerezeption vollzieht sich im Weimarer Jahrzehnt. An dieser Stelle fügt sich das spezielle Iphigenie-Konzept in die Programmatik ein. Humanität (und die im Textkonzept dargelegten anverwandten Aspekte) als beispielhafte Darstellung und Beförderung der humanitären Bildung stellt sich als spezielles künstlerisches Ziel dieser Phase innerhalb des Iphigenie-Schauspiels dar und es vollzieht sich der Schritt zur Erziehung zur Menschlichkeit. In der letzten Phase seiner Antikerezeption erscheint der Helena-Akt des „Faust. Der Tragödie zweiter Teil“ als symbolische Vereinigung von Moderne und Antike.<sup>200</sup> Stärker ausgeprägt war nun auch die theoretische Auseinandersetzung, die ganz im Bemühen stand, auf das zeitgenössische Kunstschaffen einzuwirken.<sup>201</sup>

Das allgemeine künstlerische Ziel Goethes innerhalb seiner Beschäftigung mit der Antike als Konstante seines Lebens findet sich also in verschiedenartiger Ausgestaltung der antiken Motive und Gestaltungen. Konstant ist dabei jedoch der musterhafte Charakter und das harmonische Verhältnis von Geist und Natur in der antiken Kunst, die er synthetisierend auf die eigene Gegenwart bezieht.<sup>202</sup>

#### 4.2.3 Überzeugungssystem

In einem letzten Schritt der Basisinterpretation gilt es, Aufschluss über das Überzeugungssystem Goethes zu erhalten, das hinter dem Iphigenie-Konzept steht. Dabei legt die Konzeption der Iphigenie folgende Hypothese nahe:

Goethes Überzeugungssystem basiert auf einem weltanschaulichen Rahmen, dessen Wertvorstellungen sich an ethischen und humanistischen Prinzipien orientieren. Auf der Grundlage des Schauspiels ist von einem profanen Weltbild Goethes auszugehen, wodurch jedoch nicht eine generelle areligiöse Weltanschauung des Dichters angenommen wird. Bedeutung hat vielmehr, dass die Stilisierung und der Rückgriff auf die Antike, die Grundlage der humanistischen Weltanschauungen sind, den zeitspezifischen Problemen des 18. Jahrhunderts als vollendeter Gegenentwurf gegenüber stehen.

---

<sup>199</sup> Vgl. Riedel: Antikerezeption 2000. S. 157 f.

<sup>200</sup> Vgl. Buck: Humanismus 1987. S. 353.

<sup>201</sup> Vgl. Riedel: Antikerezeption 2000. S. 165.

<sup>202</sup> Vgl. Buck: Humanismus 1987. S. 352.

Betrachtet man zunächst den Aspekt des profanen Überzeugungssystems auf der Textgrundlage, lässt sich zusammenfassend eine säkularisierende Entwicklung festhalten:<sup>203</sup>

Goethe konzipiert eine profane Textwelt gemäß Typ 1<sup>204</sup>, innerhalb derer sich kein göttliches Eingreifen ereignet. Ferner erweisen sich die mythisch-religiösen Vorstellungen der Figuren innerhalb des Geschehens als unwahr: Die Heilung Orests vollzieht sich auf psychologischer Ebene statt auf der Befolgung eines durch das Orakel vermittelten Götterbefehls. Der Geschlechterfluch findet keine Erfüllung und auch der Orakelspruch unterliegt dem autonomen Verständnis Orests und seiner Umdeutung. In letzter Instanz unterliegt die theologische Konfliktlösung dem autonomen Handeln der Figuren.

In Korrespondenz zu dieser Abwertung der religiösen Instanz im Sinne einer säkularisierenden Tendenz gewinnen die ethischen und humanistischen Prinzipien an Relevanz. Goethes Orientierung an diesen Prinzipien ist bereits im Konzept aufgewiesen: In der Loslösung von heteronomen Göttervorstellungen und der Erlangung einer sittlichen Autonomie als Grundlage der folgenden humanistischen Verhaltensmuster zeigt sich der grundlegende Glaube an das Humanitätsideal des 18. Jahrhunderts, das in Anlehnung an die Stilisierung der Antike innerhalb der Mythenverarbeitung seine Anwendung findet. Die in der Konzeption dargelegten Aspekte der Gegenwartskritik, Fürstenerziehung und Bildungstendenz verweisen zudem darauf, dass die zeitspezifischen Probleme des 18. Jahrhunderts innerhalb der Kunst eine Auseinandersetzung erfahren. Die symbolische Ebene des Schauspiels lässt die Annahme der Unzufriedenheit Goethes bezüglich der politischen und ethischen Situation des 18. Jahrhundert zu. Wenn in diesem Zusammenhang von Rückgriff und Stilisierung der Antike gesprochen wird, so reiht sich Goethes Mythenadaption in die normative<sup>205</sup> Begriffsvorstellung der klassischen Antike im 18. Jahrhundert ein. Die Stilisierung der Antike als zeitloses Vorbild bildet das geschichtsphilosophische Programm des 18. Jahrhunderts, das durch die Kunst die Bildung zur Humanität ermöglichen soll.<sup>206</sup> Goethes Überzeugung von der kulturpolitischen Funktion der ästhetischen Erziehung, orientiert an den Vorbildern der Antike, die

---

<sup>203</sup> Vgl. Schmidt: *Metamorphosen* 2002. S. 16.

<sup>204</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>205</sup> Der normative Gebrauch versteht klassisch als musterhaft. Vgl. Borchmeyer: *Weimarer Klassik* 1994. S. 24.

<sup>206</sup> Vgl. Vosskamp, Wilhelm: *Klassik als Epoche- Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. In: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Hrsg. von: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München: Wilhelm Fink Verlag 1987. S. 499. Folgend abgekürzt mit: Vosskamp: *Klassik als Epoche* 1987.

auf Veränderung der Wirklichkeit gerichtet ist, findet in seinem Schauspiel ihre Anwendung und zeigt sich somit als Gegenentwurf zur aktuellen Situation des 18. Jahrhunderts.

### **4.3 Vergleichendes Zwischenergebnis der Basisinterpretation**

Ziel dieses Zwischenergebnisses ist es, die in der Interpretation für jeden Dichter separiert gewonnenen Einsichten pointiert zueinander in Relation zu setzen. Dazu werden die Haupteckenkenntnisse einander gegenübergestellt, um der vergleichenden Zielsetzung dieser Arbeit nachzukommen.

Die Aufarbeitung der textprägenden Instanzen macht unter werkvergleichendem Aspekt deutlich, dass sich sowohl übereinstimmende Elemente, als auch differenzierende Positionen für die jeweiligen Werke ergeben.

Der Rückgriff auf den Mythos ist für beide Autoren konstitutiv, genauso, wie die variiierende Adaption, die im Sinne einer Instrumentalisierung des Mythos fungiert. Eine erste Unterscheidung findet sich in der Bedeutungsebene: Während Goethes Adaption entmythisierend ist, behält der Mythos bei Euripides den Status einer realen Vergangenheitsstufe. Die Antike gilt in Goethes Fall als Vorbild zur Bildung höherer Menschlichkeit, bei Euripides dient die Mytheninstrumentalisierung zur Darstellung zeitgenössischer Problemfelder. Gemeinsam ist also der Aspekt des Gegenwartsbezugs, der in den Mythos übertragen wird.

Einer der gravierendsten Unterschiede besteht im Ausgang des Dramas: Euripides' göttlich gefügte Konfliktlösung steht der Goethes gegenüber, die auf menschlichem Handeln basiert. Goethes Lösung dient der Darstellung humanitärer Menschlichkeit, die auf der Emanzipation zur sittlichen Autonomie begründet ist. Demgegenüber dient der *deus ex machina* Euripides' dazu, die göttliche überlegene Wirkungsmacht gegenüber dem menschlichen Selbst- und Alleinbehauptungsvermögen zu demonstrieren. Humanisierung spielt auch in seinem Werk eine Rolle, allerdings in Verbindung zum religiösen Hintergrund. Humanisiert werden nicht wie bei Goethe das menschliche Verhalten, sondern die menschliche Göttervorstellung und die kultischen Gebräuche. Gegenwarts kritik in Form von Herrscherkritik und dem Aspekt der Fürstenerziehung, wie sie in Goethes Schauspiel nachweisbar ist, findet sich offenkundig nicht in Euripides' Tragödie.

Die Differenzen spiegeln sich auch in den grundlegenden Überzeugungen der Dichter wider, die ebenfalls variierend sind. Euripides' mythisch-religiöse Weltanschauung zentralisiert die Frage nach dem richtigen Verständnis des Verhältnisses von Göttern und Menschen und demonstriert eine Abwertung des Glaubens an die menschliche Beherrschbarkeitsphilosophie. Demgegenüber orientiert sich die in diesem Schauspiel profane Weltanschauung Goethes an ethischen und humanistischen Prinzipien, die sich von sittlich unvertretbaren Verhaltensmustern und Gottesvorstellungen distanzieren.

Während die humanistischen Tendenzen bei Euripides also auf den mythisch-religiösen Rahmen bezogen bleiben, finden sie bei Goethe von diesem Rahmen losgelöst eine Übertragung auf die menschliche Ebene, auf der sie zum zentralen Gegenstand werden.

## **5. Aufbauarbeit**

Die Aufbauarbeit bildet den letzten Untersuchungsschritt des Hauptteils dieser Arbeit. Das Erkenntnisziel orientiert sich daran, Aufschluss über die Frage zu erhalten, warum die textprägenden Instanzen so sind, wie sie in der Basisinterpretation erkannt wurden. Um dieses Ziel zu verwirklichen, wird erneut werkseparierend und in der bisher vorgenommenen Reihenfolge der Dichterabhandlung vorgegangen. Um die Hintergründe über die Instanzen zu erkennen, werden ausgewählte Kontexte erfasst und in einen Bezug zur Basisinterpretation gesetzt. Im Gesamtzusammenhang dient die Aufarbeitung der Kontexte der Untermauerung der Hypothesen.

### **5.1 Aufbauarbeit zu Euripides' „Iphigenie bei den Taurern“**

Für die Analyse bei Euripides werden zwei Kontexte erschlossen: Als Erstes der historische, worunter die Erörterung der literaturhistorischen Epoche, der gesellschaftlich-historischen Bedingungen und der ideengeschichtlichen, bzw. kulturphilosophischen Ansätze inbegriffen ist. Der zweite Kontext ist der biographische, in dem die Erkenntnisse speziell auf Euripides' biographische Situation und sein Drama angewendet werden.

#### **5.1.1 Historischer Kontext**

Um die zeitgenössischen Hintergründe für Euripides erschließen zu können, wird seine Tragödie zunächst in den literaturhistorischen Rahmen eingeordnet. In diesem Zug werden außerdem die Besonderheiten der Tragödie bezüglich ihrer Aufführungssituation und Beschaffenheit innerhalb dieser Epoche aufgezeigt.

Das Entstehungsjahr der „Iphigenie auf Tauris“ ist nicht genau datierbar. Allerdings wird davon ausgegangen, dass das Stück etwa 412 v. Chr. aufgeführt wurde.<sup>207</sup>

Während sich die griechische Literatur in vier Epochen gliedert, fällt Euripides' Werk also in die klassische Zeit (ca. 480-330 v. Chr.) oder Epoche der griechischen Literaturgeschichte. Die wichtigsten Gattungen dieser Zeit waren die Komödie, Historiographie, Philosophie, Rhetorik und besonders die Tragödie, die ihre Blütezeit im 5. Jahrhundert v. Chr. erlebte. Die literarische Produktion orientierte sich in dieser Phase stark an den Bedürfnissen und Interessen der bürgerlichen Gesellschaft, weshalb

---

<sup>207</sup> Vgl. Euripides: Iphigenie 2007. S. 77.

besonders die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen eine große Wirkung auf die Entwicklung hatten. Neben den gesellschaftlich-historischen Einflussfaktoren, auf die noch einzugehen ist, ist ein weiteres konstitutives Merkmal die öffentliche Rezeption der Dichtung, was besonders im Zusammenhang mit der Tragödie eine Rolle spielt.<sup>208</sup>

Bei der Interpretation der klassischen Tragödien muss beachtet werden, dass sie als literarische Produktionen im Rahmen der Dionysischen Festspiele Athens entstanden sind. Dionysosfeste, an denen Tragödien aufgeführt wurden, waren zum einen die Lenäen (Januar) und zum anderen die Großen Dionysien (März). An fünf Tagen wurden choralische und dramatische Aufführungen gezeigt, wovon die letzten drei Tage den Tragikern vorbehalten waren. Insgesamt drei Tragiker mit jeweils einer Tetralogie, also drei Tragödien und einem Satyrspiel, wurden zur Aufführung zugelassen. Die Teilnehmer standen in einem Wettstreit zueinander, den es zu gewinnen galt. Die Preisvergabe unterlag einer Jury, die sich aus kurzfristig gewählten demokratischen Volksrepräsentanten zusammensetzte. Die öffentlichen Theateraufführungen wurden von einem breiten Publikum rezipiert, das zwar alle Schichten einschloss, sich aber zur Mehrheit aus einem schlichten Publikum zusammensetzte, das man nicht als hochgebildet einstufen kann.<sup>209</sup> In Anbetracht der Aufführungssituation muss also berücksichtigt werden, dass eine Abhängigkeit der Tragiker vom Wohlwollen der Preisrichter und des Publikums bestanden hat und dass dieser Faktor einen gewissen Einfluss auf die Tragödienproduktion gehabt haben wird.<sup>210</sup>

Wenn man die Tragödienproduktion vor dem Hintergrund der Dionysischen Festspiele begreift, ergibt sich daraus die Folgerung, dass sie eine bestimmte Funktion und Gebundenheit erhielt. Im Rahmen der Interpretation des Literaturprogramms wurde auf diesen Aspekt bereits eingegangen, weshalb hier nur kurz die charakteristischsten Merkmale aufgezeigt werden. Auf ganz allgemeiner Ebene ist die Tragödie eine gesellschaftliche Dichtung, deren Hauptfunktion darin besteht, an der Gestaltung des menschlichen Weltbildes mitzuwirken.<sup>211</sup> Der Rückgriff auf den Mythos ist dabei das konstitutive

---

<sup>208</sup> Vgl. Paulsen, Thomas: Geschichte der griechischen Literatur. Stuttgart: Reclam 2004. S. 11 f. Folgend abgekürzt mit: Paulsen: Griechische Literatur 2004.

<sup>209</sup> Vgl. Seeck: Griechische Tragödie 2000. S. 58-63 und 67-70.

<sup>210</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Jahrhundert 2004. S. 29.

<sup>211</sup> Vgl. Nicolai, Walter: Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Hrsg. von: H. Petersmann. Neue Folge; 2. Reihe; Band 83). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990. S. 5.

Merkmal, das für alle großen Tragiker und die Gattung Tragödie gültig ist. Allerdings unterliegt der Stoff der Mythen einer variierenden Adaption durch die Dichter, wodurch seine Funktion in der universalen Verwendbarkeit begründet wird. Diese universale Verwendbarkeit unterliegt dem Nützlichkeitsfaktor, denn der Mythos soll als Spiegel fungieren, um aktuelle Zeitgeschehnisse innerhalb der mythischen Vergangenheitsstufe zu reflektieren. Die hauptsächliche Intention der Tragödie zentralisiert dabei die Aussagen über das Menschliche. Im Mittelpunkt stehen Aspekte wie Schicksal und Götterwalten, menschliches Handeln und seine Prämissen, Recht, Vernunft und Leidenschaften. Die dichterischen Abweichungen unterliegen also dem Zweck, zu belehren, zu warnen, zu mahnen oder zu- bzw. abzuraten.<sup>212</sup>

Bezüglich Euripides zeigt sich, dass seine freie Gestaltung der mythischen Inhalte die universale Anwendbarkeit besonders ausnutzte. Charakteristisch für Euripides' Werk sind zahlreiche Neuerungen in unterschiedlichsten Aspekten: Die Entheroisierung seiner Figuren auf ein allgemeinmenschliches Maß, die Veränderung von allgemeinüblicher Sprache, Ton und Struktur der Tragödie, das antagonistische Verhältnis von Drama und mythischem Ereignis, die götterkritischen Aussagen, denen wiederum das gehäufte Auslaufen der Werke in Aitien oder die zahlreichen Götterauftritte seiner Tragödien entgegenstehen.<sup>213</sup>

Bezüglich der gesellschaftsspiegelnden Funktion der Tragödie müssen auch die gesellschaftlich-historischen Bedingungen beachtet werden, die wiederum als Einflussfaktoren für den kulturphilosophischen Kontext Relevanz erhalten. Hierzu wird folgend eine Zusammenfassung der gesellschaftlichen Entwicklung im 5. Jahrhundert v. Chr. eine Erklärungsbasis bieten.

Die bedeutenden historischen Ereignisse bekunden sich vorrangig in den Perserkriegen, in der Entwicklung der demokratischen Regierung und in den Erlebnissen des Peloponnesischen Krieges. Die Erfolge Athens in den Perserkriegen am Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. (490 und 480-79 v. Chr.) führten dazu, dass Athen zu einer der führenden Großmächte Griechenlands wurde, die in Konkurrenz zu Sparta stand.<sup>214</sup> Gleichzeitig erhob sich innenpolitisch ein Kampf um die politische Gleichberechtigung

---

<sup>212</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 12-14.  
Dörrie: Sinn und Funktion des Mythos 1978. S. 8 f. und 14.

<sup>213</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 15 f.  
Graf: Griechische Mythologie 1991. S. 161.

<sup>214</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Jahrhundert 2004. S. 9.

der Bürger, der seit der Mitte des Jahrhunderts zu einer Blütezeit der demokratischen Regierung Athens führte. Allerdings basierte die soziale Grundlage der Polisdemokratie auf der Ausbeutung und Sklaverei der Bundesgenossen Athens, und auch die athenische Bevölkerung unterlag einer Abstufungshierarchie, die eine klare Unterscheidung der Schichten vornahm. Gleichzeitig vollzog sich auf wirtschaftlicher Ebene eine Blütezeit, die für das Selbstverständnis der breiteren Masse einen entscheidenden Wandel bedeutete.<sup>215</sup> Die inneren Spannungen beruhten zudem auf den Versuchen der Aristokratie, ihre eingebüßte Stellung wiederzuerlangen. Hinzu kam die Krise des Peloponnesischen Krieges (zwischen 431 und 404 v. Chr.). Einerseits beruhte dieser Krieg auf dem Konkurrenzkampf zur Machterweiterung zwischen Athen und seinem Seereich gegenüber Sparta und seinen peloponnesischen Bundesgenossen. Innenpolitisch war es andererseits auch ein Streben der Aristokratie, um zu seiner ursprünglichen Stärke zurückzufinden, indem sie sich an Sparta anlehnte.<sup>216</sup>

Diese innen- wie außenpolitischen Wandelprozesse bedeuteten große Umwälzungen, die in Konfrontation mit den alten Traditionen und Werten gerieten. Es kam zu einer großen Auseinandersetzung auf ideologisch-weltanschaulichem Gebiet, die sich folglich auch auf die Anschauungen des Menschenbildes auswirkte. Trotz der Abstufungshierarchie innerhalb der athenischen Bevölkerung führte die intensivere Teilnahme der Bürger am politischen und kulturellen Leben zu einer Entwicklung geistiger und intellektueller Stärke. Die Auseinandersetzung mit den neuen weltanschaulichen Gedanken fand für die breite Masse der Bevölkerung auf dem Gebiet der Kunst statt, besonders innerhalb der Tragödie.<sup>217</sup>

Dieser Veränderung auf dem Gebiet des Weltbildes ist nun innerhalb des ideengeschichtlichen bzw. kulturphilosophischen Kontextes in seinen Grundzügen nachzugehen. Die zahlreichen Wandelprozesse und der große Modernitätsschub führten besonders im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu einer anthropologischen

---

<sup>215</sup> Vgl. Müller, Reimar: Zu einigen Grundzügen der historischen und kulturellen Entwicklungen in Griechenland im 5. und 4. Jahrhundert v. .u. Z. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976. S. 17 f. Folgend abgekürzt mit: Müller: Grundzüge Griechenland 1976.

<sup>216</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 10 f.

<sup>217</sup> Vgl. Müller: Grundzüge Griechenland 1976. S. 19-23.

Wende, da die alten Anthropologien<sup>218</sup>, die in der archaischen Literatur vorherrschten, als defizitär erkannt wurden und gegenüber den aktuellen Entwicklungen nur noch einen begrenzten Erklärungswert boten.<sup>219</sup> Zu diesem aufkommenden Zweifel über die Zusammenhänge vom Wesen und von der Beschaffenheit der Dinge tritt in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. insbesondere die philosophische Denkbewegung der Sophistik. Obwohl die Tätigkeitsfelder sich auf verschiedenste Gebiete erstreckten und man nicht den Anspruch einer einheitlichen Bewegung oder Systematik erheben kann, liegt dieser Bewegung die Gemeinsamkeit zugrunde, den Menschen in seinem praktischen Leben zu unterstützen und ihm Fähigkeiten zur Lebensbewältigung zu vermitteln. Somit richtet sich der gemeinsame Anspruch auf die Hinwendung zum Menschen.<sup>220</sup> Die theoretischen Intentionen der Sophisten fokussieren zahlreiche Aspekte: Die Analyse historischer Formen des menschlichen Zusammenlebens, die Einsicht über die Leistungen der menschlichen Gattung, die Erkenntnis über die Entstehung und Funktion menschlicher Fähigkeiten, die Erklärung der Entstehung von Religion oder das Verständnis über Wesen und Form der Dichtung. Damit übertrug die Sophistik die Wissenschaft auch auf Bereiche, die bis dahin mythisch-religiös bestimmt waren und stellte diese mythisch-religiöse Weltansicht zunehmend in Frage.<sup>221</sup> Protagoras, einer der bedeutendsten Sophisten, erhob den Menschen zum Maß aller Dinge und seine agnostizistische Götterauffassung, die den Welt- und Ordnungsgefügen seiner Zeit entgegenstand, wurde durch den Glauben an eine rationalisierte, sich entwickelnde Menschheitsgeschichte ergänzt. Damit wurde die schöpferische Tätigkeit des Menschen zum Mittelpunkt der Menschenauffassung, wogegen das göttliche Wirken an Bedeutung verlor. Religionskritik gehörte also ebenso zu den Standardthemen der Sophisten wie die Rhetorik. Die Weisheitslehren der verschiedenen sophistischen Vertreter führten überdies auch in radikale Sphären, deren Erläuterung allerdings den Erklärungshorizont der Iphi-

---

<sup>218</sup> Darunter zu verstehen sind die Anthropologie der ἀμηχανία und der Physis. Erstere meint insbesondere die Hilflosigkeit und Unfähigkeit der Menschen, autonom äußere Umstände bewältigen zu können. Die Physis hingegen geht von einem unveränderlichen Wuchs des Menschen aus. Vgl. Hose: Euripides als Anthropologe 2009. S. 19 f.

<sup>219</sup> Vgl. Hose: Euripides als Anthropologe 2009. S. 15 und 29.

<sup>220</sup> Vgl. Bleicken, Jochen: Die athenische Demokratie. 4., völlig überarbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh 1995. S. 448 f. Folgend abgekürzt mit: Bleicken: Athenische Demokratie 1995.

<sup>221</sup> Vgl. Müller, Reimar: Das Menschenbild in der sophistischen Aufklärung. In: Der Mensch als Maß der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976. S. 240 f. Folgend abgekürzt mit: Müller: Menschenbild sophistischer Aufklärung 1976.

genie-Tragödie des Euripides übersteigt.<sup>222</sup> Unterdessen soll jedoch ein zentraler Punkt hervorgehoben werden, der in diesem Zusammenhang als grundlegend betrachtet werden muss. In Korrespondenz zu diesen erläuterten Neuerungen trat zudem ein neues Bewusstsein oder Lebensgefühl, das die Möglichkeiten menschlichen Handelns extrem aufwertete. Protagoras' Lehre, die den Menschen als tätiges und veränderndes Wesen betrachtet, lässt nun auch eine neue Einstellung zum Zufall, also zur τύχη, erwachsen. Dabei wird zunehmend die Behauptung erschlossen, dass es Zufälle gar nicht gebe oder diese zumindest durch menschliche Kalkulation zu beeinflussen seien. Planung, Kalkül und menschliches Handlungsvermögen werden als Ausdruck des neuen Lebensgefühls begriffen, das alles menschenmachbar ist und der Mensch seinen Umständen selbstbestimmend gegenübersteht.<sup>223</sup>

### 5.1.2 Biographischer Kontext

Der biographische Kontext zielt darauf ab, Euripides in die erschlossenen zeitgenössischen Hintergründe einzuordnen. Deswegen wird im letzten Schritt der Untersuchung nun der biographische Kontext Euripides' mit den vorangegangenen Erklärungen zusammengebracht und auf das Iphigenie-Drama angewendet.

Euripides wurde 484 (oder 480) v. Chr. geboren, also in eine Zeit, in der die Umwälzungen außen-wie innenpolitisch in vollem Gange waren. Seine dichterische Tätigkeit fand ihren ersten öffentlichen Auftritt 455 v. Chr. Einen Wettkampf im Rahmen der Dionysischen Festspiele konnte er allerdings erst 441 v. Chr. für sich entscheiden, worauf zu seinen Lebzeiten lediglich drei Siege folgten (nach seinem Tod wurde ihm ein weiterer Sieg zugesprochen). Diese im Vergleich zu anderen eher schlechte Bilanz lässt darauf schließen, dass ein Einklang zwischen Euripides und dem Publikum eher selten bestanden hat. Gründe hierfür werden neben den Charakteristika seines dichterischen Werkes auch in seiner Persönlichkeit gesucht. Zusammenfassend herrscht die Auffassung, dass Euripides unbequem, einzelgängerisch, mürrisch und ungesellig gewesen sein soll. Gleichzeitig wird ihm eine vorzügliche Ausbildung zugesprochen, innerhalb derer er unter anderem mit einigen Sophisten in Kontakt gestanden haben soll, wie zum Beispiel Anaxagoras, Archelaos, Prodikos und auch Sokrates. Bezüglich der

---

<sup>222</sup> Vgl. Bleicken: Athenische Demokratie 1995. S. 452.

Müller: Menschenbild sophistischer Aufklärung 1976. S. 246-249.

<sup>223</sup> Vgl. Neumann: Gegenwart und Vergangenheit 1995. S. 20 f.

geistigen Einflüsse des Euripides muss einschränkend erwähnt werden, dass sich eine Erschließung derartiger Erkenntnisse lediglich aus seinem Werk herleiten lässt.<sup>224</sup> Die Betrachtung der erhaltenen Stücke weist allerdings keine konzeptionelle Linie auf. Charakteristisch ist lediglich die inhaltliche, formale und stilistische Reformationstendenz. Versucht man die philosophische Richtung Euripides' zu bestimmen, wird man feststellen, dass das Werk zwar den zeitgenössischen geistigen Problemen gegenüber aufgeschlossen ist und Euripides eine genaue Kenntnis der philosophischen Richtungen aufweist. Allerdings schließt er sich keinem Dogmatismus an, sondern entlehnt und übernimmt lediglich einzelne Aspekte der verschiedenen Richtungen.<sup>225</sup> In vielerlei Hinsicht enthält Euripides' Werk Widersprüche und Zwiespälte: Seine Auffassung vom Menschenbild ist variierend in sozialer, politischer, ethischer und religiöser Hinsicht<sup>226</sup>; die sophistischen Fragestellungen finden ihre Behandlung in seinem Werk, jedoch fällt die Beantwortung oft zwiespältig aus<sup>227</sup>; aus seinen widersprüchlichen Tendenzen und Aussagen bezüglich der Religion lässt sich keine einheitliche religiöse Überzeugung des Dichters ableiten.<sup>228</sup>

So differenziert Euripides' Werk ist, so lässt sich der kulturphilosophische und biographische Kontext darin finden. In dem Iphigenie-Drama, in dem sich die τύχη-Problematik als ein zentraler Aspekt des Textkonzeptes dargestellt hat, findet sich also die Aufarbeitung des zeitgenössischen neuen Lebensgefühls, dass alles menschenmachbar sei. Diesbezüglich scheint die Tragödie diese sophistische Ansicht zu widerlegen, wenn die göttliche Lösung dem menschlichen Handeln überlegen ist. Auch die Humanisierung der Göttervorstellung findet ihren biographischen Bezug, denn Euripides unterzog die kultischen Handlungen seiner Zeit einer scharfen Kritik.<sup>229</sup> Insofern ist die humanisierte Form der Götterverehrung, die die Tragödie schlussendlich begründet, auch im Rahmen von Euripides' biographisch-weltanschaulichem Kontext zu begreifen.

---

<sup>224</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Tragödien 2002. S. 15 f.  
Nestle: Dichter der Aufklärung 1969. S. 10 f.

<sup>225</sup> Vgl. Paulsen: Griechische Literatur 2004. S. 131.  
Ebener: Euripides Tragödien 1972. S. 12-14.

<sup>226</sup> Vgl. Kuch: Formen des Menschenbildes 1976. S. 282.

<sup>227</sup> Vgl. Ebener: Euripides Tragödien 1972. S. 22.

<sup>228</sup> Vgl. Matthiessen: Euripides Jahrhundert 2004. S. 89.

Muth, Robert: Einführung in die griechische und römische Religion. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. S. 158 ff.

<sup>229</sup> Vgl. Nestle: Dichter der Aufklärung 1969. S. 50.

Wenn das euripidische Werk in seinen differenzierten Ansichten in Erscheinung tritt, so muss diese Tatsache vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass Euripides den Dingen prüfend, kritisch und nicht blind vertrauend gegenübertrat, sondern sie auf den Menschen beziehend erprobte und untersuchte.<sup>230</sup>

## **5.2 Aufbauarbeit zu Goethes „Iphigenie auf Tauris“**

Auch für Goethe gilt es, die Hintergründe zu den textprägenden Instanzen zu erfassen. Hierzu werden insgesamt drei Kontexte erschlossen, beginnend mit dem entstehungsgeschichtlichen, und gefolgt vom historischen und biographischen Kontext. Der historische Kontext umfasst wie bei Euripides die Einordnung in die literaturhistorische Epoche und die Erörterung der gesellschaftlich-historischen Bedingungen, sowie der ideengeschichtlichen Ansätze.

### **5.2.1 Entstehungsgeschichtlicher Kontext**

Die Untersuchung dieses Kontextes verfolgt die Intention, die Entstehungssituation von Goethes „Iphigenie auf Tauris“ zu skizzieren. In diesem Zusammenhang werden zudem die Vermittlungsinstanzen dargestellt, auf die Goethe zurückgreift.

Der Entstehungsprozess des Schauspiels beginnt mit der Prosafassung von 1779 und endet mit der Verfassung von 1786, die 1789 aufgeführt wurde. Die erste Fassung, die in wenigen Wochen zwischen Februar und März in Weimar entstanden ist, war als höfisches Festspiel gedacht, anlässlich des Kirchgangs der Herzogin Luise nach der Geburt der Prinzessin Luise Auguste Amalie. Diese Fassung beinhaltet bereits die inhaltliche Substanz der Verinnerlichung, Sittlichkeit und Humanität, jedoch empfindet Goethe die äußere Form als unvollendet und beginnt bereits 1780 und 1781 mit dem Versuch, das Prosawerk in eine rhythmisierte versöhnliche Form umzuschreiben. Dieser Versuch, mehr Harmonie und Stil im Werk zu erreichen, erfüllt sich jedoch erst während seines Italienaufenthalts zwischen 1786 und 1787. Im Blankvers erreicht Goethe das angestrebte Ziel von Harmonie und Wohlklang, wobei besonders Herder

---

<sup>230</sup> Vgl. Ebener: Euripides Tragödien 1972. S. 23.

und Wieland entscheidende Hilfestellungen leisten.<sup>231</sup>

Um die Quellen zu erschließen, auf die Goethe zurückgreift, muss mit Hinweis auf Goethes Selbstäußerungen betont werden, dass er sein Schauspiel schrieb, als sein Studium der griechischen Literatur in einem weitestgehend unzulänglichem Stadium war. Seine Kenntnisse zur griechischen Mythologie ergeben sich nicht aus den Originalquellen, sondern basieren hauptsächlich auf römischen und französischen Übersetzungen. Grundkenntnisse zur antiken Dramatik erhielt er durch die Übersetzungen von Pierre Brumoy, darunter auch die Übersetzung von Euripides' Iphigenie-Drama. Kenntnisse zur griechischen Mythologie, Götter- und Heroenwelt erlangte er insbesondere durch die „Metamorphosen“ Ovids und Benjamin Hederichs „Gründliches mythologisches Lexicon“. Zudem lassen sich für einige Elemente des Schauspiels Hyginus' „Fabulae“ annehmen.<sup>232</sup> Zwischen den ersten Fassungen und der Endfassung der „Iphigenie auf Tauris“ liegt eine Zeit der intensiven Beschäftigung Goethes mit den griechischen Tragikern. Besonders die finale Fassung weist eine Orientierung an Euripides' Vorlage auf.<sup>233</sup> Zu beachten sind die stofflichen Veränderungen gegenüber den antiken Vorlagen, die auch auf die vornehmlich französischen neuzeitlichen Bearbeitungen zurückgehen, wobei hier Racine hervorzuheben ist.<sup>234</sup>

### 5.2.2 Historischer Kontext

Im zweiten Schritt der Kontextanalyse gilt es, die zeitgenössischen Hintergründe wie bei Euripides anhand von drei Aspekten zu erläutern: Die Einordnung in die literaturgeschichtliche Epoche, mit der begonnen wird, die Darstellung der gesellschaftlich-historischen Bedingungen und die Zusammenfassung der ideengeschichtlichen Theorien, die im Bezug zum Schauspiel Relevanz erhalten.

---

<sup>231</sup> Vgl. Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 729 f.

Niggel, Günter: Die Geburt der deutschen Klassik. Zu den Entstehungsbedingungen von Goethes Iphigenie. In: Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen? Hrsg. von: Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. Bern: Lang 1986. (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 18). S. 15-17 und 19. Folgend abgekürzt mit: Niggel: Geburt der Klassik 1986.

<sup>232</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. S. 1017 f.

<sup>233</sup> Vgl. Peterson, Uwe: Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit. In: Studien zum Fortwirken der Antike. Hrsg. von: Walter Marg und Horst Rüdiger. Band 8. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1974. S. 36 und 48.

<sup>234</sup> Vgl. Goethe: Iphigenie 2008. S. 1023 und 1027.  
Münchner Ausgabe. Band 3.1 2006. S. 732 f.

Goethes „Iphigenie auf Tauris“ wird literaturgeschichtlich in die Epoche der Weimarer Klassik eingeordnet. Der Epochenbegriff der Weimarer Klassik umfasst die Zeit von Goethes Italienreise 1786 bis zum Tod Schillers 1805. Dabei reiht sie sich in polarisierender Weise zwischen die deutsche Bewegung des Sturm und Drang und die folgende Romantik ein.<sup>235</sup> Der Gebrauch des Begriffs Klassik wird in drei Aspekten differenziert: Normativ bezieht er sich auf die Mustergültigkeit, historisch meint er den Rückgriff auf die Antike und epochal begrenzt er einen Zeitraum.<sup>236</sup>

Unter gesellschaftlich-historischen Bedingungen ist die Klassik im Zusammenhang mit den revolutionären Ereignissen Frankreichs zu betrachten. Das Deutschland des 18. Jahrhunderts war keine geeinte Nation und zeichnete sich besonders in wirtschaftlicher Hinsicht als rückständig aus. Auf der anderen Seite traten im Zuge der Französischen Revolution die Tendenzen der Verbürgerlichung der Gesellschaft stark hervor.<sup>237</sup> Es lassen sich tiefgreifende Wandlungen auf sozialem, wirtschaftlichem, religiösem, politischem und auch ästhetisch-literarischem Gebiet festhalten, wie zum Beispiel der Übergang von der höfisch-aristokratischen Regierung zu einer bürgerlich geprägten Gesellschaft oder die zunehmende Krise des Absolutismus.<sup>238</sup>

Hauptort der Weimarer Klassik war der Weimarer Hof, der eine zentrale Bedeutung hatte. Hier bot sich auf literarischer Ebene die Möglichkeit, höfisch-klassizistische Traditionen zu erneuern. Das wurde besonders für Goethe bedeutend, da an den Weimarer Musenhof auch bürgerliche Personen als Erzieher und Künstler berufen wurden.<sup>239</sup> Die Herzogin Anna Amalia regierte Weimar bis zur Volljährigkeit ihres Sohnes Herzog Karl im August 1775. Besonders ausgeprägt war das Kultur- und Kunstwesen, das besonders der bürgerlichen Literatur eine Plattform bot.<sup>240</sup> Weimar war nicht nur die Wirkungsstätte Goethes, auch Wieland lebte dort, nachdem er zwischen 1772 und 1775 als Erzieher Karl Augusts beschäftigt war, sowie unter anderem Schiller und Herder.

Nähert man sich der Weimarer Klassik vom ideengeschichtlichen Standpunkt aus, findet das umfangreiche Theorieangebot seinen geistigen Vorläufer in der Mitte des

---

<sup>235</sup> Vgl. Vosskamp: *Klassik als Epoche* 1987. S. 494 ff.

<sup>236</sup> Vgl. Selbmann, Rolf: *Deutsche Klassik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2005. S. 17. Folgend abgekürzt mit: Selbmann: *Deutsche Klassik* 2005.

<sup>237</sup> Vgl. Dörr, Volker: *Weimarer Klassik*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007. S. 17 f. und 25. Folgend abgekürzt mit: Dörr: *Weimarer Klassik* 2007.

<sup>238</sup> Vgl. Riedel: *Antikrezeption* 2000. S. 109.

<sup>239</sup> Vgl. Niggel: *Geburt der Klassik* 1986. S. 12.

<sup>240</sup> Vgl. Dörr: *Weimarer Klassik* 2007. S. 20 f.

18. Jahrhunderts bei Winckelmann. Dessen 1755 erschienene Schrift „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst“ erhob die Schönheit der griechischen Kunstwerke zum Gegenbild seiner bedrückenden Gegenwartsverhältnisse. Betont wurde besonders die Vorbildhaftigkeit der Antike für die eigene nationale Kunst. Außerdem erzeugte die Idealisierung der griechischen Lebenswelt als Gegenentwurf zur Gegenwart eine politische Dimension, die die Mustergültigkeit der klassischen Kultur zum Erziehungsmoment erhob.<sup>241</sup>

Winckelmann hatte großen Einfluss auf die folgende Generation der „Klassiker“. Aus dessen Werk entnahm Goethe unter anderem das Verständnis und die Lehre von der edlen Einfalt und stillen Größe, das als klassisches Ideal sowohl ästhetischen als auch ethisch-anthropologischen Gehalt darstellte.<sup>242</sup>

Von Winckelmann aus erstreckt sich das folgende Theorierepertoire der klassischen Phase auf kultureller, ästhetischer, literarischer und ethischer Ebene. Wieland, Lessing, Herder, Schiller, Humboldt, Goethe, um einige der Wichtigsten zu nennen, entwickelten in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts die Postulate der klassischen Epoche, die an dieser Stelle nur zusammenfassend dargestellt werden können.

Mit dem Konzept der ästhetischen Autonomie erhält die Kunst die Funktion, durch ästhetische Erziehung auf die Wirklichkeit verändernd einzuwirken. Das ästhetische Erziehungs- und Bildungsprogramm der Klassik sieht in der Literatur und Kunst die Möglichkeit zur Charakterveredelung und Selbstvervollkommnung. Die kulturpolitische Funktion zeigt sich in der Forderung nach Bildung zur Humanität. Zeitenthobene Ideale von veredelter Menschheit bieten, so z.B. bei Schiller, eine ordnungstiftende Antwort auf die beschränkten Interessen der Gegenwart. Grundlage und zeitloses Vorbild zur Bildung von Humanität ist die Kunst und das Lebensideal der Antike.<sup>243</sup> Humanismus im 18. Jahrhundert muss also im Umfeld seiner Bildungswirkung betrachtet werden, die an das griechische Bildungserlebnis gebunden ist. Der Humanismus vereint zahlreiche Aspekte: Die Wiederbelebung der Antike (besonders ihrer bildungsgeschichtlichen Position) und damit verbunden der auf dem Gedanken der Menschlichkeit beruhende Kulturbegriff (der Griechen), das griechische Erziehungsideal, das die Synthese von persönlicher Individualisierung und überindividueller Menschheit fokussiert - an dieser Stelle

---

<sup>241</sup> Vgl. Selbmann: Deutsche Klassik 2005. S. 42-44.

<sup>242</sup> Vgl. Rehm, Walther: Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens; Mit sechs Bildtafeln. 4. Auflage. Bern: Francke Verlag 1968. S. 114. Folgend abgekürzt mit: Rehm: Griechentum 1968.

<sup>243</sup> Vgl. Vosskamp: Klassik als Epoche 1987. S. 499-503.

wird deutlich, dass der Humanismus die antike Tradition der zeitlosen griechischen Bildungsidee beinhaltet.<sup>244</sup>

In diesem Rahmen soll auf die Position Goethes etwas differenzierter eingegangen werden. Goethes Kunstbetrachtung erschließt sich aus der Ansicht, in der Kunst im Besonderen das Allgemeine zu erkennen. Die Verwandtschaft der Kunst zur Natur umschließt auch die Antike, die für ihn zur natürlichsten Natur zählt. Er erkennt als Prinzip der inneren Gestaltungsart griechischer Kunstwerke die Verfahrensweise nach den Gesetzen der Natur.<sup>245</sup> Das Altertum wird ihm zum Vorbild, da er dort den vollendeten Menschen vorfand, der Geist und Natur harmonisch vereint.<sup>246</sup> Diese Auffassung über die Parallelität der Natur- und Kunstgesetze ist eines der Hauptthemen, mit denen sich Goethe während seiner Italienreise beschäftigt. In diesem Zusammenhang ist auch Goethes vom Christentum losgelöster Humanitätsbegriff zu verstehen. Goethe erkennt, dass die menschliche Entwicklung in den Naturgesetzen begründet ist. Sein Verständnis vom Bildungsprozess legt den Fokus auf den Menschen und die Naturgesetzmäßigkeiten, die zu einer Selbstvervollkommnung führen und unabhängig vom christlichen oder religiösen Beweggrund zu verstehen sind.<sup>247</sup>

Die Humanitäts- und Theoriekonzepte der Klassik bewegen sich im Umfeld der Aufklärungserfahrungen, der neuen politischen und wirtschaftlichen Anforderungen und der Ereignisse der Französischen Revolution. Diese Wandlungsprozesse wirkten katalysierend auf die neuen Orientierungen.<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Vgl. Jaeger, Werner: Antike und Humanismus. In: Humanismus. Wege der Forschung Band 17. Hrsg. von: Hans Oppermann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970. S. 22-27. Folgend abgekürzt mit: Jaeger: Antike und Humanismus 1970.

<sup>245</sup> Vgl. Schadewaldt, Wolfgang: Goestudien. Natur und Altertum. Eduard Spranger zum achtzigsten Geburtstag am 27. Juni 1962 in Verehrung und Dankbarkeit dargebracht ; Berlin 1920, Berlin 1942, Tübingen 1950. Zürich: Artemis Verlag 1963. S. 61 f.

<sup>246</sup> Vgl. Buck: Humanismus 1987. S. 352.

<sup>247</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 112 und 128 f.

Holtzhauer, Helmut: Gesellschaft, Kultur und Kulturauffassung im klassischen Weimar. In: Natur und Idee. Andreas Bruno Wachsmuth zugeeignet; Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft in Weimar zum 30. November 1965. Hrsg. von: Helmut Holtzhauer. Weimar: Böhlau 1966. S. 131 f.

<sup>248</sup> Vgl. Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert. Band 1. Genese und Profil des europäischen Humanismus. Hrsg. von: Martin Vöhler und Hubert Cancik. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Hrsg. von: J.P. Schwindt. Neue Folge; 2. Reihe; Band 123). Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009. S. 143.

### 5.2.3 Biographischer Kontext

Als letztes soll der Blick auf den biographischen Kontext Goethes fallen, um diesen in die beschriebenen Zeitumstände einordnen zu können. Die Übertragung der historischen Ereignisse zu ihm und seinem Werk schafft einen Hintergrund für die in der Basisinterpretation erschlossenen Hypothesen.

Bevor Goethe 1775 auf Geheiß des Herzogs Karl August an den Weimarer Hof ging, war er als Autor von „Die Leiden des jungen Werthers“ und „Prometheus“ Vertreter der dynamischen Sturm-und-Drang-Bewegung, in der sich seine Antike-Rezeption im Bereich des Kraftvollen, Charakteristischen, Titanischen und Wehrhaften bewegte. Nichtsdestotrotz wirkte die Winckelmannsche Lehre in Goethe und er überwand zunehmend die rebellische Phase der Maßlosigkeit und des titanischen Übermuts. Maß, Gesetz und Klugheit treten in Orientierung an das Griechentum nun in den Vordergrund und lassen Goethe in die Phase der Weimarer Klassik eintreten.<sup>249</sup>

Seine Berufung an den Weimarer Hof führte dazu, dass Goethe durch die Aufnahme zahlreicher amtlicher Tätigkeiten im poetischen Bereich weitgehend untätig blieb. Diese Hinwendung zur praktischen und amtlichen Beschäftigung entsprang seinem Willen nach unmittelbar nützlicher Tätigkeit, nachdem er 1775 seiner Existenzkrise nach Weimar entflohen war. Goethe wurde Mitglied des obersten Regierungsgremiums des Herzogs Karl August. Sein Arbeitsbereich umfasste unter anderem Tätigkeiten in der Kriegskommission, in der Funktion als Kammerpräsident in der Steuerkommission (Finanzminister), im Ausschuss des Bergwerks und der Wege, sowie in der Wasserbaudirektion.<sup>250</sup> In seiner Anteilnahme an den zentralen politischen Landesfragen versuchte Goethe erzieherisch auf den jungen Regenten zu wirken. Allerdings musste er im Laufe seiner Bemühungen feststellen, dass seine reformatorischen Hoffnungen sich nicht erfüllten und sein Traum, einen musterhaften Fürsten zu erziehen, unerfüllt blieb. Diese Resignationserfahrung war einer der Gründe für seine Flucht nach Italien 1786.<sup>251</sup> Die italienische Reise, von der er 1788 wieder an den Weimarer Hof zurückkehrte, führte dazu, dass Goethe zu seinem Künstlertum zurückfand. In Italien vollendete er die Endfassung seiner „Iphigenie auf Tauris“ und fand gleichermaßen zu seiner grundlegenden Kunstauffassung, innerhalb derer er die Identität der Natur- und

---

<sup>249</sup> Vgl. Rehm: Griechentum 1968. S. 116 ff.

<sup>250</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 74.

<sup>251</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 65-78.

Kunstgesetze erkannte.<sup>252</sup> Hier findet sich auch die Anlehnung an Winckelmann, dessen Gedankengut sich Goethe durch das Betrachten der antiken Kunstwerke in Italien neu erschließt. In seiner Kunstanschauung eröffnet sich ihm die Erscheinung von Größe und Vollkommenheit, sowie die Vorbildhaftigkeit der Antike. In schriftstellerischer Hinsicht bringt Italien Goethe die Einsicht, seine unvollendeten Werke im Geiste der neu gewonnenen Ästhetik abzuschließen. Die reinigende Wirkung der Italienreise bewirkte nach seiner Rückkehr, dass er seine amtlichen Tätigkeiten reduzierte und sich im kulturpolitischen Bereich, so zum Beispiel als Direktor des Hoftheaters, betätigte.<sup>253</sup> In seinen Selbstzeugnissen beschreibt Goethe die Italienreise als Katharsis, die ihn zu seinem Künstlertum zurückführte.

Die bisher eher deskriptiv erschlossenen Kontexte sollen nun in einem Gesamtzusammenhang in Bezug zum Schauspiel gebracht werden und in Anlehnung an die Basisinterpretation erkenntnistheoretische Ergänzungen leisten.

Goethes erste Iphigenie-Fassung entsteht während seiner amtlichen Tätigkeit für den Herzog Weimars. Während hier Goethes Bestrebung vorherrscht, nützlich auf die Politik und erzieherisch auf den Herzog einzuwirken, findet man diese im biographischen Kontext erschlossenen Bestrebungen in Übertragung auch in der Iphigenie. Innerhalb der Konzeptanalyse wurden die Aspekte der Gegenwartskritik, in Form von Herrscherkritik und Fürstenerziehung, erkannt und anhand des Textes herausgestellt. Auch der Hintergrund von Goethes Biographie unterstützt dahingehend die Konzepthypothese.

In der Konzeption und am Text wurde zudem die Hervorhebung der humanitären Verhaltensmuster dargestellt, die sich vor allem im ideengeschichtlichen Kontext widerspiegelt. Das Bildungs- und Erziehungsprogramm zur Humanität wurde bereits als grundlegende Anschauung der Weimarer Klassik herausgestellt und findet seine Anwendung ebenfalls in der Iphigenie.

Die Fertigstellung des Werks in Italien, die in biographischer Hinsicht mit Goethes neuer Kunstauffassung zusammenfällt, erklärt nicht nur die Umgestaltung des Schauspiels in eine an die Antike angelehnte Form. Die Stilisierung der Antike als eine Grundüberzeugung Goethes formt sich in Italien innerhalb seiner Erkenntnisse über die Prinzipien der griechischen Kunstgestaltung und findet seine Ausformung im Werk.

---

<sup>252</sup> Vgl. Borries: Weimarer Klassik. 1991. S. 18 f.

<sup>253</sup> Vgl. Borchmeyer: Weimarer Klassik 1994. S. 79, 129 und 143.

Conrady, Karl Otto: Goethe. Leben und Werk. Ppb-Ausgabe. Düsseldorf: Patmos 2006. S. 423.

Es sei letztendlich noch ein weiterer Punkt, nämlich Goethes – in Bezug zu diesem Schauspiel - profaner weltanschaulicher Rahmen aufgezeigt. Wie sich gezeigt hat, ist Goethes Humanitätsbegriff vom christlichen Grund losgelöst. Er basiert vielmehr auf dem menschlichen und naturgesetzbezogenen Bildungsverständnis. Diese Überzeugung zeigt sich innerhalb des Schauspiels sowohl in Form der entmythologisierenden Mythenadaptation als auch innerhalb säkularisierenden Tendenzen, die bereits ausgeführt wurden.

### **5.3 Vergleichendes Zwischenergebnis der Aufbauarbeit**

Die in der Aufbauarbeit gewonnenen Einsichten für jeden der beiden Dichter werden nun zueinander in Relation gesetzt, um einen Vergleich der Kontexte zu ermöglichen. Lediglich die Hauptthesen sollen einander gegenübergestellt werden, um die zeitgenössischen Kontexte miteinander vergleichen zu können.

Literaturgeschichtlich betrachtet stehen sich im Vergleich die klassische Epoche und die Weimarer Klassik gegenüber. In Euripides' Zeit erlebt die Tragödie ihren Höhepunkt und ist gleichzeitig mit einigen konstitutiven Merkmalen zu verbinden. Sie steht im Diskurs der öffentlichen Rezeption im Rahmen der Dionysischen Festspiele und wird zur gesellschaftlichen Dichtung. Der Rückgriff auf den Mythos ist gerade durch seine Variationsfähigkeit grundlegend und als Spiegel der aktuellen Zeitgeschehnisse zu verstehen. Die Weimarer Klassik hingegen praktiziert den Rückgriff auf die Antike, die als zeitloses Muster und Vorbild fungiert. Griechische Kunst und antike Lebenswelt werden stilisiert und dienen als Vorbild zur eigenen Gegenwart.

Vergleicht man die historisch-gesellschaftlichen Bedingungen, kann man die tiefgreifenden Wandelprozesse teilweise parallelisieren. Die Perserkriege und der Peloponnesische Krieg zu Zeiten von Euripides stehen der Aufklärung und dem Einfluss der französischen Revolutionsereignisse auf Deutschland zu Zeiten Goethes gegenüber. In beiden Fällen bewirken die politischen Situationen tiefgreifende Wandlungen auf sozialem, wirtschaftlichem, religiösem und gesellschaftlichem Gebiet. Die wichtigsten Ereignisse der Antike sind der wirtschaftliche Aufschwung, die Demokratieentwicklung, die Machterweiterung Athens und der zunehmende Aufschwung der bürgerlichen Schichten. Im 18. Jahrhundert ist die grundlegende Situation bedrückend. Die fehlende Nationalität, die wirtschaftliche Rückständigkeit, der Einfluss der Aufklärungsbewegung und die zunehmende Verbürgerlichungstendenz bereiten die Basis,

auf die die gewaltsamen Einflüsse der französische Revolutionsereignisse wirken können.

Die Auseinandersetzung mit den Wandelprozessen auf ideengeschichtlicher Ebene variiert jedoch. Die verschiedenen sophistisch-aufklärerischen Ansätze der Antike bewirken eine anthropologische Wende, die im Fall von Euripides' Tragödie eine Auseinandersetzung erfährt. Für Euripides' Zeit ist also klar ein Modernitätsschub Motor der neuen Orientierungsansätze. Im 18. Jahrhundert hingegen ist die Rückständigkeit der gesellschaftlichen Situation der Grund für das Aufkommen einer Neuorientierung. Das Empfinden über die bedrückende Gegenwartssituation, aber auch die zunehmende Ablehnung der gewaltsamen Auseinandersetzungen in Frankreich, führen zu einer Stilisierung der Antike als geeigneten Lebensentwurf, der besonders auf ästhetischer Ebene seine Anwendung findet. Die Kunst wird zum ästhetischen Erziehungs- und Bildungsprogramm, das auf kulturpolitischer Ebene die Bildung zur Humanität fördern soll. Der Mittelpunkt der antiken kulturphilosophischen Bewegung war die praktische Lebensunterstützung, wie sie in der Sophistik auf verschiedensten Ebenen geübt wurde und zu Bewusstseinsänderungen auf zahlreichen Gebieten führte. Im 18. Jahrhundert stand hingegen das Konzept des Humanismus im Mittelpunkt des kulturellen Interesses.

## 6. Fazit

Das Fazit untersteht dem vergleichenden Erkenntnisziel dieser Untersuchung. Pointiert werden alle erschlossenen Hauptergebnisse in Relation zueinander noch einmal dargestellt, um die wichtigsten Gleichnisse und Differenzen auf allen Analyseebenen, also der Basisanalyse, der Basisinterpretation und der Aufbauarbeit, zwischen Goethes und Euripides' Iphigenie-Drama herauszukristallisieren.

Die vorliegende Untersuchung hat zwei literarische Bearbeitungen zum Untersuchungsgegenstand gemacht, die in ihrer zeitlichen Entstehung weit voneinander entfernt liegen. Euripides, der Tragiker der klassischen Antike, sowie Goethe, der Vertreter der Weimarer Klassik, haben den taurischen Sagenkreis des Iphigenie-Mythos in ihren Dramen bearbeitet.

Es stellt sich als Erstes die Aufgabe des Vergleichs im basisanalytischen Bereich. Gemeinsam ist den Werken die Verarbeitung des Iphigenie-Mythos in geschlossener Dramenform, genauso wie der Fakt, dass beide Werke zu diesem variieren. Ein erster Unterschied ist der Chor, der bei Euripides als Teil der Tragödie gliedernde, mitspielende, kommentierende und agierende Funktion hat und in Goethes Drama keine Verwendung findet. Die bedeutendsten Differenzen in der Handlung und im Motivgeflecht müssen als konstitutive Merkmale für das Textkonzept begriffen werden. Der *deus ex machina* Euripides' steht der auf menschlichem Handeln basierenden Konfliktlösung Goethes als Hauptdifferenz gegenüber. Von hier aus sind die weiteren Unterschiede zu erfassen: Thoas' Zuneigung zu Iphigenie, die humanere Darstellung der Skythen, darunter auch die anfängliche Aussetzung der Opferpflicht, Iphigenies Zugehörigkeitsgefühl zu den Tauriern, die Götterkritik der Figuren, Iphigenies innerer Konflikt, und besonders die unerhörte Tat. All diese Aspekte, die in Euripides' Tragödie nicht vorhanden sind, sind Voraussetzungen für das Gelingen der humanen Konfliktlösung. Bei Euripides ist die Beschreibung der Skythen als Barbaren konstant, lediglich eine ironische Kritik wird an der vermeintlichen Humanität der Griechen geübt. Iphigenie empfindet keine Zugehörigkeit, das ambivalente Götterverhältnis und die figurale Götterkritik werden durch den Schluss widerlegt, Iphigenies positives Götterverständnis bestätigt, und der auf menschlichem Geschick basierende Fluchtplan, der hier anders als bei Goethe zur Anwendung kommt, wird dem göttlichen Eingreifen unterworfen.

Im Vergleich des mythologischen Gehalts hat sich gezeigt, dass beide Werke sowohl Typ a als auch Typ b mythoshaltiger Literatur zuzuordnen sind, womit sie nicht nur Mythen, sondern auch mythische Denkstrukturen verarbeiten. Die Gestaltung der Textwelt, wie gerade inhaltlich einander gegenübergestellt wurde, differenziert die Werke jedoch voneinander. Goethes Textwelt ist gemäß Typ 1 konstruiert, also profan, Euripides' Textwelt hingegen gemäß Typ 2 und somit enthält es übernatürliches Geschehen. Die Rolle des Mythos nimmt also eine variierende Position ein.

Die Erklärung dafür verweist bereits auf die Basisinterpretation, deren Hauptkenntnisse zu vergleichen sind. Für beide Dichter sind folgende Aspekte grundlegend: Der Rückgriff auf den Mythos, die Variation der Adaption, die Instrumentalisierung des Mythos und der Bezug zur Gegenwart. Die Interpretation des Literaturprogramms hat gezeigt, dass für Euripides die mythische Vergangenheit eine reale Zeitstufe ist, während dieses Kriterium nicht für Goethe gilt. Das verweist auf zwei wesentliche Differenzpunkte der Textkonzepte. Das Auslaufen von Euripides' Tragödie in die attische Kultwirklichkeit bietet sowohl eine Gründerlegende der Lokalsage als auch rückwirkend eine Beglaubigung der Werksubstanz. Bei Goethe zeigt das Konzept hingegen, dass die Funktionalisierung der Mythenadaption im Sinne einer Entmythisierung arbeitet und zur Folie wird, die dem göttlichen Realitätsstatus keine Wichtigkeit zuschreibt.

Die zweite Abweichung im Textkonzept ist der Gegenwartsbezug, der zwar beiderseits besteht, aber differierende Inhalte fokussiert. Gemeinsam ist die Humanisierungstendenz, aber Euripides' Tragödie zielt auf eine humanisierte Göttervorstellung ab, während Goethe das humanisierte Handeln des Menschen zentralisiert. Euripides ergänzt zu diesem konzeptionellen Aspekt die Abwertung des sophistischen Überlegenheitsgefühls gegenüber dem Schicksal oder Zufall und die korrigierende Auffassung ritueller Gebräuche. Goethe hingegen demonstriert in Anlehnung an das Humanitätsideal die Notwendigkeit sittlicher Autonomie gegenüber heteronomen Verhaltensmustern, die auf falschen Gottesvorstellungen basieren, genauso wie die Gegenwartskritik an schlechter Herrschaft verbunden mit dem Aspekt der Fürstenerziehung.

Ein Vergleich des Literaturprogramms macht deutlich, dass Euripides' wesentliche Konstante die Instrumentalisierung mythischer Stoffe ist, wobei der Realitätsstatus bereits erklärt wurde. Goethes konstantes Merkmal ist der Rückgriff auf die Antike, allerdings unter dem Vorbehalt, dass dieser Rückgriff im Laufe der Rezeption unter-

schiedlich einzustufen ist. Ziel für Goethe ist die ästhetische und humanistische Bildung, orientiert am zeitlosen antiken Vorbild. Euripides' freier Umgang mit dem Modell Mythos beschäftigt sich auf durchaus zwiespältige Art und Weise mit einem breiten Spektrum der Gegenwartsprobleme, wobei die Stellung des Menschen immer zentralisiert wird.

Auch die Hauptkenntnisse bezüglich des Überzeugungssystems sollen miteinander verglichen werden. Dabei ist als grundlegende Differenz Euripides' mythisch-religiöse Weltanschauung und Goethes profanes Überzeugungssystem einander gegenüberzustellen. Nicht nur die Zielsetzungen, die die Texte eröffnen, weisen darauf hin, auch Euripides' grundlegende und einschränkende Überzeugung bezüglich des sophistischen Beherrschbarkeitsglaubens lassen den Schluss zu, dass er hier die traditionelle religiöse Vorstellung des 5. Jahrhunderts v. Chr. vertritt, allerdings mit Einschränkung der rituellen Gebräuche, sofern sie sich nicht an ethischen Maßstäben orientieren. Demgegenüber erscheint die Orientierung an den ethischen und humanistischen Prinzipien des Humanitätsideals des 18. Jahrhunderts für Goethe in Verbindung mit der Loslösung von heteronomen Göttervorstellungen zu stehen, und weist eine säkularisierende Tendenz auf. Der Unzufriedenheit über die eigene politische und ethische Gegenwartssituation tritt das antike Vorbild gegenüber und vereint sich mit dem grundlegenden Glauben an die ästhetische Erziehungsfunktion.

In der Aufbauarbeit wurde deutlich, dass die Auseinandersetzung mit den ideengeschichtlichen Entwicklungen sich bei beiden Dichtern im Drama niederschlägt. Dabei setzt sich Euripides mit den geistigen Strömungen seiner Zeit auseinander und sein Tragödienausgang unterzieht das neue sophistische Lebensgefühl einer klaren Kritik. Bei Goethe zeigt sich die ästhetische Entwicklung sowohl programmatisch als auch thematisch. Die Antike bedeutet nicht nur Mustergültigkeit in Bezug auf die Kunst, sondern ist auch die Bildungsgrundlage seiner ethischen Prinzipien, die er in seinem Schauspiel exemplarisch darlegt.

Für beide Autoren bleibt im Hinblick auf den kontextanalytischen Bereich festzustellen, dass der Rückgriff auf den Mythos in einer Phase erfolgt, die von Umwälzungen und historischen Ereignissen geprägt ist. Kriegereignisse, tiefgreifende soziale und gesellschaftliche Veränderungen, Bildungs- und Bewusstseinsveränderungen innerhalb der Gesellschaft bilden sowohl für Euripides als auch für Goethe den historisch-gesellschaftlichen Rahmen. Differenzierter sind die ideengeschichtlichen Ansätze. Die

anthropologische Wende des 5. Jahrhunderts v. Chr., die sich im Zuge der historischen Wandelprozesse besonders innerhalb der Sophistik entwickelte, findet ihre Auseinandersetzung in Euripides' Tragödie. Das neue Bewusstsein des Zufalls wird allerdings nicht adaptiert, sondern kritisch widerlegt. Die Zentralisierung des Menschen, die auch in der Sophistik Hauptthema ist, findet sich auch in den Konzepten der Weimarer Klassik. Ästhetische Autonomie wird von Goethe in seinem Werk direkt angewendet, genauso wie das Erziehungs- und Bildungsprogramm zur Humanität in Verbindung mit der Wiederbelebung der Antike.

Im Bezug auf den Vergleich des biographischen Kontextes ist festzustellen, dass Euripides in seinem Werk eine konstante Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Problemen praktiziert. Dabei ist kein Dogmatismus zu erkennen, vielmehr werden die Gegenstände durchaus widersprüchlich behandelt. Goethes „Iphigenie auf Tauris“ muss vor dem Hintergrund seiner persönlichen Krise betrachtet werden. In Italien erfolgt die Fertigstellung, die auf der Ausprägung einer völlig neuen Kunstauffassung basiert.

Im Rahmen dieser Arbeit konnten die Aspekte der Dramen nicht in ihrer Ganzheit berücksichtigt werden. An dieser Stelle sei deswegen noch auf einen Punkt hingewiesen, dessen Untersuchung sich für beide Werke anbietet, worauf aber im Hinblick auf den Umfang dieser Arbeit verzichtet werden musste, zumal die Analyse einen umfangreichen Kontext aufwirft. Iphigenie, Namensgeberin und Hauptfigur der Dramen, zeichnet sich in differenzierender Weise nicht nur durch ihre ethische Gestaltung aus, sondern auch durch ihre Weiblichkeit. Die Rolle der Frau wird in beiden Werken thematisiert, zugleich ist ihre Darstellung jeweils unterschiedlich zu bewerten. Während Euripides seine Iphigenie mit Listenhaftigkeit und Tatendrang zeichnet, scheint sie sich polarisierend von Goethes wahrhaft guter Seele abzusetzen, die die unerhörte Tat wagt.

Die Figur Iphigenie in ihrer Rolle als Frau wirft für beide Dramen Erklärungsfragen auf, die auch im Hinblick auf die historische Differenz eine Möglichkeit zur Aspektanalyse bietet.

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass ein und derselbe mythologische Stoff, der beiden Dramen zugrunde liegt, in seiner Anpassungsfähigkeit dem 5. Jahrhundert v. Chr. ebenso zur Aufbereitung der Zeitumstände dienlich ist, wie dem 18. Jahrhundert, in welchem er eine erneute Wiederbelebung erfuhr.

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1 Primärliteratur

**Euripides:** Iphigenie bei den Taurern. Tragödie. Übersetzung von J.J.C. Donner, neubearbeitet von Curt Woyte, Nachwort und Anmerkungen von Hans Strohm. Stuttgart: Reclam 2007.

**Johann Wolfgang von Goethe.** Klassische Dramen. Iphigenie auf Tauris, Egmont, Torquato Tasso. Hrsg. von: Dieter Borchmeyer/ unter Mitarbeit von Peter Huber. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008.

### 7.2 Sekundärliteratur

**Abenstein, Reiner:** Griechische Mythologie. 2. Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007.

**Asmuth, Bernhard:** Einführung in die Dramenanalyse. 4. verbesserte und ergänzte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1994.

**Becker, Karina:** Autonomie und Humanität. Grenzen der Aufklärung in Goethes Iphigenie, Kleists Penthesilea und Grillparzers Medea. In: Historisch-Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Band 44. Hrsg. von: Herbert Kraft. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

**Berger, Thomas:** Der Humanitätsgedanke in der Literatur der deutschen Spätaufklärung. In: Jenaer Germanistische Forschungen. Neue Folge Band 27. Hrsg. von: Jens Haustein, Gerhard R. Kaiser, Klaus Manger, Stefan Matuschek, Gottfried Willems. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

**Bleicken, Jochen:** Die athenische Demokratie. 4., völlig überarbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh 1995.

**Blumenthal, Lieselotte:** Iphigenie von der Antike bis zur Moderne. In: Natur und Idee. Andreas Bruno Wachsmuth zugeeignet; Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft in Weimar zum 30. November 1965. Hrsg. von: Helmut Holtzhauer. Weimar: Böhlau 1966.

- Borchmeyer, Dieter:** Iphigenien. Goethe und die Tradition eines Mythos. In: Goethe Jahrbuch. 126. Band. Hrsg. von: Werner Frick, Jochen Golz, Albert Meier und Edith Zehm. Göttingen: Wallstein Verlag 2009.
- Borchmeyer, Dieter:** Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz Athenäum 1994.
- Brendel, Otto:** Iphigenie auf Tauris-Euripides und Goethe. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Band XXVII. Hrsg. von (u.a.): Albrecht Dihle. Berlin: Walter de Gruyter 1981.
- Buck, August:** Humanismus. Seine europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen. München: Alber 1987.
- Busch, Gerda:** Untersuchungen zum Wesen der τύχη in den Tragödien des Euripides. Phil. Diss. Heidelberg: Winter 1937.
- Conrady, Karl Otto:** Goethe. Leben und Werk. Ppb-Ausgabe. Düsseldorf: Patmos 2006.
- Dörr, Volker:** Weimarer Klassik. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007.
- Dörrie, Heinrich:** Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge G230). Opladen: Westdeutscher Verlag 1978.
- Ebener, Dietrich:** Euripides Tragödien. Erster Teil. Medeia. (Schriften und Quellen der alten Welt) Berlin: Akademie-Verlag 1972.
- Engert, Rolf:** Iphigenie. Dichtungen von der Antike bis zur Gegenwart; Euripides-Jean Racine-Johann Wolfgang Goethe-Gerhardt Hauptmann. 2. um eine mit Personen- und Fremdwortregister erweiterte Auflage. Leipzig: Verlag Max-Stirner-Archiv 2007.
- Frenzel, Elisabeth:** Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008.
- Gelzer, Thomas:** Die Bedeutung der klassischen Vorbilder beim alten Goethe. In: Classical Influences on Western Thought. A.D. 1650-1870. Proceedings of an international conference held at King's College, Cambridge March 1977. Hrsg. von: R.R. Bolgar. Cambridge: Cambridge University Press 1979.

- Goethe, Johann Wolfgang von:** Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von: Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. Band 3.1: Italien und Weimar 1786-1790. Hrsg. von: Norbert Müller und Hartmut Reinhardt. München: btb 2006.
- Graf, Fritz:** Griechische Mythologie. Eine Einführung. München: Artemis & Winkler Verlag München und Zürich 1991.
- Hamburger, Käte:** Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. 4. unveränderte Auflage. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag 1968.
- Heinemann, Karl:** Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur. Erster und zweiter Band. 2. unveränderte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968.
- Henkel, Arthur:** Die „verteufelt humane“ Iphigenie. Ein Vortrag. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. 59. Band, 1965.
- Hermann, Christine:** Iphigenie. Metamorphosen eines Mythos im 20. Jahrhundert. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2005.
- Holst, Günther:** Johann Wolfgang Goethe: Iphigenie auf Tauris. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. 3. erweiterte Auflage. Frankfurt am Main: Diesterweg 1982.
- Holtzhauer, Helmut:** Gesellschaft, Kultur und Kulturauffassung im klassischen Weimar. In: Natur und Idee. Andreas Bruno Wachsmuth zugeeignet; Im Auftrag des Vorstands der Goethe-Gesellschaft in Weimar zum 30. November 1965. Hrsg. von: Helmut Holtzhauer. Weimar: Böhlau 1966.
- Horn, Christian:** Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne. Dissertation. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe 2008.
- Hose, Martin:** Euripides als Anthropologe. Vorgetragen in der Sitzung vom 12. Dezember 2008. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsbericht Jahrgang 2009, Heft 2). München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei C.H. Beck 2009.

**Humanismus und Antikerezeption im 18. Jahrhundert.** Band 1. Genese und Profil des europäischen Humanismus. Hrsg. von: Martin Vöhler und Hubert Cancik. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Hrsg. von: J.P. Schwindt. Neue Folge; 2. Reihe; Band 123). Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009.

**Jaeger, Werner:** Antike und Humanismus. In: Humanismus. Wege der Forschung Band 17. Hrsg. von: Hans Oppermann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970.

**Klingmann, Ulrich:** Arbeit am Mythos: Goethes Iphigenie auf Tauris. In: The German Quarterly, 68 (1995).

**Kuch, Heinrich:** Formen des Menschenbildes bei Euripides. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976.

**Leis, Mario:** Johann Wolfgang von Goethe. Iphigenie auf Tauris. Stuttgart: Reclam 2005.

**Matthiessen, Kjeld:** Die Tragödien des Euripides. In: Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft Heft 114. 2002.

**Matthiessen, Kjeld:** Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides. In: Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben. Heft 4. Hrsg. von: A. Dihle, H. Erbse, W.-H. Friedrich, C. Habicht und B. Snell. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964.

**Matthiessen, Kjeld:** Euripides und sein Jahrhundert. München: C.H. Beck 2004.

**Müller, Reimar:** Das Menschenbild in der sophistischen Aufklärung. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976.

**Müller, Reimar:** Zu einigen Grundzügen der historischen und kulturellen Entwicklungen in Griechenland im 5. und 4. Jahrhundert v. u. Z. In: Der Mensch als Mass der Dinge. Studien zum griechischen Menschenbild in der Zeit der Blüte und Krise der Polis. Hrsg. von: Reimar Müller. Berlin: Akademie-Verlag 1976.

**Muth, Robert:** Einführung in die griechische und römische Religion. 2. durchgesehene und erweiterte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.

- Nestle, Wilhelm:** Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung. Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1901. Aalen: Scientia Verlag 1969.
- Neumann, Uwe:** Gegenwart und mythische Vergangenheit bei Euripides. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1995.
- Nicolai, Walter:** Euripides' Dramen mit rettendem Deus ex machina. (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Hrsg. von: H. Petersmann. Neue Folge; 2. Reihe; Band 83). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990.
- Niggel, Günter:** Die Geburt der deutschen Klassik. Zu den Entstehungsbedingungen von Goethes Iphigenie. In: Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen? Hrsg. von: Roger Bauer in Verbindung mit Michael de Graat und Jürgen Wertheimer. Bern: Lang 1986. (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 18).
- Nikolaidou-Balta, Dimitra:** Euripides, Iphigenie bei den Tauriern, Goethes Iphigenie auf Tauris. Die Umarbeitung eines antiken Stoffes. In: Hrsg. von: Peter Pabisch: Mit Goethe Schule machen? Akten zum Internationalen Goethe-Symposium. Griechenland–Neumexiko–Deutschland 1999. Bern: Peter Lang 2002. (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd.68).
- Pailer, Gaby:** Transformationen Iphigenies im 18. Jahrhundert. In: „Zeitwende-die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. Hrsg. von: Peter Wiesinger. Unter Mitarbeit von Hans Derkits. Band 6. Epochenbegriffe: Grenzen und Möglichkeiten [u.a.]. Bern: Peter Lang 2002.
- Paulsen, Thomas:** Geschichte der griechischen Literatur. Stuttgart: Reclam 2004.
- P. Tepe, J. Rauter, T. Semlow:** Interpretationskonflikte am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Mit Ergänzungen auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Peterson, Uwe:** Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit. In: Studien zum Fortwirken der Antike. Hrsg. von: Walter Marg und Horst Rüdiger. Band 8. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1974.
- Platen, Edgar:** Poesie & Technik. Integrationen zum Fragehorizont. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997.

**Rehm, Walther:** Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens; Mit sechs Bildtafeln. 4. Auflage. Bern: Francke Verlag 1968.

**Riedel, Volker:** Antikrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000.

**Schadewaldt, Wolfgang:** Gothestudien. Natur und Altertum. Eduard Spranger zum achtzigsten Geburtstag am 27. Juni 1962 in Verehrung und Dankbarkeit dargebracht; Berlin 1920, Berlin 1942, Tübingen 1950. Zürich: Artemis Verlag 1963.

**Schmidt, Jochen:** Metamorphosen der Antike in Goethes Werk. Vorgetragen am 5. Mai 2001. In: Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Band 26 (2002). Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 2002.

**Schutte, Jürgen:** Einführung in die Literaturinterpretation. 5. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2005.

**Seeck, Gustav Adolf:** Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam 2000.

**Selbmann, Rolf:** Deutsche Klassik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2005.

**Spörl, Uwe:** Basislexikon Literaturwissenschaft. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2004.

**Strohm, Hans:** Euripides' „Iphigenie im Trauerland“. In: Wege der Forschung. Band LXXXIX. Euripides. Hrsg. von: Ernst-Richard Schwinge. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968.

**Tepe, Peter:** Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

**Tepe, Peter:** Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

**Von Borries, Ernst und Erika:** Deutsche Literaturgeschichte Band 3. Die Weimarer Klassik. Goethes Spätwerk. München: dtv 1991.

**Von Ranke-Graves, Robert:** Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 12. Auflage. Hrsg. von: Burghardt König. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH. 1984.

**Vosskamp, Wilhelm:** Klassik als Epoche- Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein. Hrsg. von: Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München: Wilhelm Fink Verlag 1987.