

WALTER ERHART

DRAMA DER ANERKENNUNG

Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen
zu Goethes *Iphigenie auf Tauris*

1

Um Goethes Drama *Iphigenie* ist es verhältnismäßig ruhig geworden – soweit es um einzelne Werke Goethes überhaupt ruhig zu werden vermag. Die Anstrengungen der Forschung haben sich zuletzt eher auf die *Wahlverwandtschaften*, auf *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, auf den *West-Östlichen Divan* und immer wieder auf den *Faust* gerichtet. Kann im Falle der *Iphigenie* deshalb gar von einer Erschöpfung der Interpretationsparadigmen gesprochen werden? Gibt es eine seit den 1980er Jahren grassierende Furcht vor neuen *Iphigenie*-Interpretationen, wie es ein Forschungsbericht bereits vor über zehn Jahren diagnostiziert hatte?¹

In der Tat lassen sich zwei zurückliegende große Etappen oder Paradigmen der *Iphigenie*-Deutung erkennen. Im 19. Jahrhundert sollte nicht zuletzt die schöne und reine Seele der Titelfigur den neuen Mythos einer Weimarer Klassik begründen. In den zwei Jahrzehnten zwischen 1965 und 1985 wurde hingegen der dezidiert aufklärerische Kern des Dramas hervorgehoben, insbesondere die gegenüber den griechischen und christlichen Göttern erkämpfte Humanität, mit der es Iphigenie und Orest zuletzt gelingt, die tragische Situation und zugleich den von den Göttern verhängten Familienfluch aufzulösen.

Still wird es in Philologenkreisen um ein Drama nicht, wenn die Interpretationen aussetzen – dies tun sie im Falle Goethes wohl nie. Still wird es dann, wenn die theoriegeschichtlichen Grundlagen einer Interpretationsgemeinschaft festgelegt und fest gefügt sind, wenn ein Standpunkt erreicht

¹ »Forty years of impassioned *Iphigenie* interpretation, when criticism in Germany tried to solve problems of political and social life by literary means, seem to have engendered a fear of interpretation.« Irmgard Wagner, *Critical Approaches to Goethe's Classical Dramas. Iphigenie, Torquato Tasso, and Die natürliche Tochter*, Columbia 1995, S. 89.

und nicht mehr verändert zu werden braucht. Bestenfalls sind Rang und Bedeutung eines Werkes gesichert, dem kulturellen Gedächtnis einer Kultur einverleibt, schlimmstenfalls wird der Text uninteressant oder langweilig, zumindest auf eine undramatische Art (nur noch) historisch.

Genau so stand es um die *Iphigenie*, bevor in den 1960er Jahren die bereits zu Goethes Lebzeiten etablierte Klassizität des Dramas vehement in Frage gestellt wurde – und mit ihr zugleich jene lang währende Rezeptionsgeschichte, die Goethes Werk in den Olymp der Literaturgeschichte, in die Lehrpläne der Gymnasien und in die Köpfe der Gymnasiasten befördert hatte: als ein ›Seelendrama‹, in der es die weibliche Titelfigur nur noch ehrfürchtig zu bestaunen galt.²

Demgegenüber wurde Goethes Drama nach 1960 konsequent in den gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Kontext der Aufklärung zurückschickt. Die Linie reicht von einem Bahn brechenden Aufsatz Arthur Henkels über die »verteufelt humane« *Iphigenie* aus dem Jahre 1965³ und Theodor Adornos Essay »Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*« von 1967⁴ über Hans Robert Jauß⁵ und Wolfdietrich Rasch⁶ bis zu Klaus Weimar⁷ und Terence J. Reed,⁸ und sie führte zu einer bei allen Differenzen neu entdeckten Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit des Stücks, zu einer von *Iphigenie* und *Orest* repräsentierten »aufgeklärte(n) Ideologiekritik«,⁹ die das Postulat der Autonomie, der Mündigkeit, des Naturrechts und der Humanität an die Stelle einer mythischen Vorzeit und einer un-aufgeklärten Vormoderne setzt.

Im Mittelpunkt stand dabei zunächst *Iphigenie*: In höchster Bedrängnis gesteht sie dem Barbarenherrscher Thoas die Wahrheit, nämlich daß ihr Bruder *Orest* und sein Gefährte *Pylades*, statt von ihr als Priesterin der

² Zu dieser Rezeptionsgeschichte vgl. Hans Robert Jauß, Racines und Goethes *Iphigenie* – Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 353-400, S. 355ff.

³ Arthur Henkel, Die »verteufelt humane« *Iphigenie*. Ein Vortrag, in: *Euphorion* 59, 1965, S. 1-18.

⁴ Theodor W. Adorno, Zur Klassizität von Goethes »*Iphigenie*« [1967], in: ders., *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M. 1981, S. 495-514.

⁵ Jauß (Anm. 2).

⁶ Wolfdietrich Rasch, Goethes »*Iphigenie auf Tauris*« als Drama der Autonomie, München 1979.

⁷ Klaus Weimar, »Ihr Götter!«, in: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert (Hrsg.), *Unser commercium*, Stuttgart 1984, S. 303-327.

⁸ Terence James Reed, *Iphigenie auf Tauris*, in: Theo Buck (Hrsg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, *Dramen*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 195-228.

⁹ So dezidiert bei Rudolf Brandmeyer, *Heroik und Gegenwart*. Goethes klassische Dramen, Frankfurt/M. u.a. 1987, S. 37.

Diana geopfert zu werden, eine Intrige zu ihrer aller Befreiung planen. Auf diese Weise läßt sie mit ihrer »unerhörten Tat« (V, 3, v. 1892)¹⁰ statt der politisch kalkulierenden Strategie die Moral ihres Herzens sprechen und bezieht zuletzt auch Thoas durch die vereinte Kraft der Weiblichkeit und der Vernunft in das aufklärerische Friedenswerk mit ein: Abschaffung des Menschenopfers,¹¹ Autonomie des Selbsthandelns,¹² kommunikativ herbeigeführter Konsens,¹³ Anerkennung des Völkerrechts.¹⁴ »Lebt wohl« (V, 6, v. 2174), ruft Thoas den nach Griechenland heimkehrenden atridischen Geschwistern nach – und läßt die ihrerseits pazifizierte Zuschauerinnen und Zuschauer zurück, mit dem Auftrag, sich an allen Figuren des Stücks ein Beispiel zu nehmen.

»Das Land der Griechen mit der Seele suchend« (I, 1, v. 12) – Die moderne Forschung hat die Sehnsucht der Titelheldin im berühmten Eingangsmonolog seitdem durch eine andere Suche ersetzt: Wer ist die oder der Humanste im ganzen Land? Iphigenie als die wahrhaft heroische Aufklärerin, die mit dem kategorischen Imperativ *avant la lettre* das Lügengespinnt der Götter und der am Eigennutz orientierten Männer auflöst?¹⁵ Orest als der moderne Held par excellence, der sich von seiner eigenen mythischen Verstrickung, dem Fluch des Muttermords, befreit und schließlich die tragische Auseinandersetzung fast im Alleingang löst, indem er den Götterspruch einer humanitären Uminterpretation unterzieht (nicht die Kultstatue der Diana, der Schwester Apollos, solle den Barbaren entwendet und nach Griechenland zurückgeführt werden, sondern die leibliche Schwester)?¹⁶ Oder schließlich Thoas, der einzig aufgeklärte Herr-

¹⁰ Zitate aus *Iphigenie auf Tauris* werden im Folgenden im Text nachgewiesen (unter Angabe des Aufzugs und Auftritts sowie mit Verszahl). Als Ausgabe zugrunde gelegt ist: Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe (HA), hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 5, Hamburg 1988.

¹¹ Dieter Borchmeyer, *Iphigenie auf Tauris*, in: Walter Hinderer (Hrsg.), *Goethes Dramen*, Stuttgart 1992, S. 117-157, S. 139ff.

¹² Ursula Segebrecht, *Götter, Helden und Goethe. Zur Geschichtsdeutung in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: Karl Richter, Jörg Schönert (Hrsg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*, Stuttgart 1983, S. 175-193.

¹³ Erika Fischer-Lichte, *Probleme der Rezeption klassischer Werke – am Beispiel von Goethes »Iphigenie«*, in: Karl-Otto Conrady (Hrsg.), *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, Stuttgart 1977, S. 114-140. David Simo, *Modelle der Fremderfahrung in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: *Comparativ* 12, 2002, H. 2, S. 12-25.

¹⁴ Alois Wierlacher, *Ent-fremdete Fremde. Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama des Völkerrechts*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 102, 1983, S. 161-180.

¹⁵ Dieter Borchmeyer, *Die Weimarer Klassik. Eine Einführung*, 2 Bde., Königstein/Ts. 1980, Bd. 1, S. 114.

¹⁶ So besonders Rasch (Anm. 6), S. 176ff.

scher im Stück, dem Iphigenie das Vertrauen zu ihrer Tat verdankt, der die Interpretation des Orest für plausibel hält oder zumindest toleriert, der schließlich den Sieg des Aufklärungsprojekts durch seine Vernunft gewordene Zustimmung erst ermöglicht?¹⁷ In immer neuen Anläufen wurden die Figuren auf ihre Tauglichkeit und Urheberschaft für das Projekt der Moderne geprüft. Mit diesem Stück jedenfalls – so die seither etablierte Meinung – habe Goethe die großen Ideen der Aufklärungstradition dargestellt und zugleich antizipiert: die Kantische Philosophie, die Dialektik der Aufklärung, die kommunikative Vernunft.

Warum aber ist es ruhig geworden um Goethes *Iphigenie*? Weil all dies bekannt und festgelegt ist, vielleicht aber auch, weil das hohe Lied der humanen *Iphigenie* ihrerseits eine fragwürdige ›Klassizität‹ erzeugt hat, ein Bild der Aufklärung, wie es vornehmlich in den 1960er und 1970er Jahren entwickelt worden war. Nun sind Goethes Dramen keineswegs gegen ihre gesellschaftstheoretischen Grundlagen und Einsichten zu lesen; es sind – mit einem Wort Adornos – »Zivilisationsdramen«,¹⁸ in denen die Fundamente, die Möglichkeiten und die Gefährdungen moderner Gesellschaften verhandelt werden. Gerade ihr historisch distanzierter Rahmen diene dazu, höchst aktuelle Modernisierungsprobleme des ausgehenden 18. Jahrhunderts durchzuspielen. Meine These ist demnach, daß die *Iphigenie* heute nicht ›uninteressant‹ geworden sein könnte wegen ihrer weithin akzeptierten Gesellschaftlichkeit, sondern umgekehrt aufgrund der Abwesenheit aktueller oder seit den 1970er Jahren in der germanistischen Literaturwissenschaft zumindest weiter entwickelter gesellschaftstheoretischer Konzepte. Solche Theorien aber wären notwendig, um manchen Irritationen der jüngsten Forschung zu begegnen, die das dem Drama entnommene Aufklärungspathos inzwischen wirkungsvoll erschüttert und die Interpretationsgemeinschaft einigermassen ratlos zurückgelassen haben.

Goethes ›Seelendrama‹ mag einerseits höchst erfolgreich zu einem »Drama der Autonomie« (Wolf Dietrich Rasch) umgedeutet worden sein, die Figuren aber – so ließ sich unterdessen zeigen – bleiben andererseits gerade den mythischen Handlungsmustern fast durchgängig verpflichtet: Iphigenies entsühnt den Fluch ihres Geschlechts und gehorcht damit doch wieder den mythischen Diskursen,¹⁹ ihre »unerhörte Tat« wird durch ihre

¹⁷ Donna Dietrich, Harry Marschall, Thoas and Iphigenie. A Reappraisal [1987], in: Harold Bloom (Hrsg.), Johann Wolfgang von Goethe (Bloom's Modern Critical Views), Broomall 2003, S. 81-87.

¹⁸ Adorno (Anm. 4), S. 499.

¹⁹ Kathryn Brown, Alexander Stephens, »... hinübergehn und unser Haus entsühnen.« Die Ökonomie des Mythischen in Goethes »Iphigenie«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 32, 1988, S. 94-115.

von den Figuren vorgenommene Stilisierung zur ›Heiligen‹ zuletzt wieder deutlich entwertet.²⁰ Ihr Mut, in höchster Gefahr allein der Wahrheit zu vertrauen, ist weniger eine autonome Tat als der letzte Ausweg, nachdem alle anderen Listen und Strategien versagt haben;²¹ ihre Rede und damit die von ihr repräsentierte Humanität sind nicht ›rein‹, sondern inkonsistent, ihr ›Selbsthelfertum‹ und ihre Reaktion nicht autonom, sondern abhängig vom Einfluß ihres jeweiligen Gesprächspartners.²² Iphigenies Tat ist durchaus strategisch und dient der Rettung und Wiedergewinnung eines patriarchalischen Familienbundes.²³ Entgegen einem vielleicht oberflächlichen Verständigungspathos werden die der Humanität widerständigen Potentiale – das ›Barbarische‹ und das Sexuelle – auf Thoas projiziert,²⁴ und die von den Göttern auf die Menschen übertragene Verfügungsgewalt über Interpretationen und Handlungen zeigt sich gegen Ende gar durch zweifelhafte Listen und rhetorischen Schein erkaufte.²⁵

Die Figuren befinden sich im Verlauf des Dramas und an seinem Ende zudem kaum in einer Situation wechselseitig erkämpfter Autonomie, sondern in einem Zustand vielfältiger Abhängigkeiten, und dies betrifft auch die Thematisierung der Geschlechterdifferenz, die – im Text überdeutlich markiert – auch die Interpretinnen und Interpreten stets über Gebühr beschäftigt hatte. Das 19. Jahrhundert feierte in Iphigenie die Macht der Weiblichkeit als eine den Frauen von Natur aus zukommende Kraft der Versöhnung und Heilung.²⁶ In Gegenrichtung dazu werten heute nicht wenige die *Iphigenie* als Drama der Emanzipation, als Utopie einer weiblichen Aufklä-

²⁰ Julie D. Prandi, *Goethe's Iphigenie as Woman*, in: *The Germanic Review* 60, 1985, S. 24-32.

²¹ Rasch (Anm. 6), S. 159ff.

²² Dieter Liewerscheidt, *Selbsthelferin ohne Autonomie. Goethes »Iphigenie«*, in: *Goethe-Jahrbuch* 114, 1997, S. 219-231.

²³ Sybille Kerscher, *»Mein Schicksal ist an deines fest gebunden.«* Rettung, Heilung und Entsöhnung in Goethes »Iphigenie«, in: *Goethe-Jahrbuch* 111, 1994, S. 23-35.

²⁴ So neuerdings Herbert Uerlings, *»Ich bin von niedriger Rasse«*. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln 2006, S. 56-73.

²⁵ John Neubauer, *Sprache und Distanz in Goethes »Iphigenie«*, in: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Verlorene Klassik? Ein Symposium*, Tübingen 1986, S. 27-39. Erich Meuthen, *»Sprich deutlicher, daß ich nicht länger sinne«*. Über den »Doppelsinn« in Goethes »Iphigenie«, in: *Euphorion* 90, 1996, S. 416-432. Martin Swales, *»Die neue Sitte« and metaphors of secular existence. Reflections on Goethe's »Iphigenie«*, in: *Moderne Language Review* 89, 1994, S. 902-915.

²⁶ Für Hans Robert Jauß schuf deshalb Goethes *Iphigenie* trotz ihrer schnell verdeckten mythen- und ideologiekritischen Funktionen bereits einen im 19. Jahrhundert rezipierten »neuen Mythos der weiblichen Natur« (Anm. 2, S. 376). Ähnlich Irmgard Wagner, *Vom Mythos zum Fetisch. Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen*, in: *Goethe Yearbook* 5, 1990, S. 121-143.

rung, in der die Titelfigur den mythisch-männlichen Bann der Gewalt zerbricht und darüber hinaus bereits die Schäden einer männlich instrumentalisierten Rationalität bloßstellt und therapiert.²⁷ Dem stehen auch hier die Widersprüche in Iphigenies Figurenrede entgegen: Wenn sie sich ein »männlich Herz« (IV, 5, v. 1677) wünscht und die männlichen Helden des trojanischen Krieges bewundert, wenn sie am Ende gar ihren vermeintlichen Peiniger Thoas dreimal als »Vater« (IV, 5, v. 1641; V, 4, v. 2004; V, 6, v. 2156) und sich damit selbst als gehorsame naive Tochter tituliert, müssen dies manche Interpretinnen und Interpreten geflissentlich übersehen, als rhetorischen Schachzug uminterpretieren oder die geschlechtertheoretische Revision des aufgeklärten Emanzipationsprogramms diagnostizieren.²⁸

Auf der Suche nach der Humanität entdeckten die Interpreten zuletzt unvereinbare Widersprüche: Statt auf Aufklärung, Identität und Humanität zielen die Figurenreden auf in ihnen selbst unverbundene und divergente Positionen; statt der erhofften Postulate oder humanitären Einsichten geben die Figuren nur noch Rätsel auf.²⁹ Auch deshalb mag es still geworden sein um Goethes *Iphigenie*: Läßt sich der vormalige Anspruch, Goethes Drama postuliere eine Idee menschlicher Selbstbestimmung, nicht länger aufrechterhalten, oder widerspricht die dramatische Handlung einer in ihr und mit ihr formulierten Aussage – dann droht der gesellschaftliche Gehalt buchstäblich zwischen den interpretatorischen Händen zu zerrinnen. Der Grund dafür liegt freilich nicht bei Goethe (auch nicht in einer oftmals als *passee partout* gehandelten Ambivalenz literarischer Texte), sondern schlicht in einer bis heute weithin etablierten Deutungstradition: einer Gesellschaftstheorie, die sich auf einen gewissenmaßen zwischen den Positionen von Max Weber, Adorno und Habermas abgesteckten Rahmen

²⁷ Terence James Reed, Iphigenies Unmündigkeit. Zur weiblichen Aufklärung, in: Georg Stötzel (Hrsg.), Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Bd. 2, Berlin, New York 1985, S. 505-524.

²⁸ Wenn Iphigenie die Handlungsmacht zuletzt wieder an Orest übergibt, hat sich für die einen das Aufklärungsprojekt in Bezug auf die Geschlechterdifferenz desavouiert: vgl. z.B. Monika Schneikart, »Dem König ein gutes Wort geben«. Zur Beziehung zwischen Aufklärungs- und Geschlechterdiskurs in Goethes Drama »Iphigenie auf Tauris« (1779/1787), in: Gunnar Müller-Waldeck, Michael Gratz (Hrsg.), Vernünfte und Mythen, Essen 1996, S. 53-65. Für die anderen kündigt gerade Iphigenies Jungfräulichkeit und Schwesterlichkeit von der Möglichkeit, die Geschlechterdifferenz gänzlich aufzulösen – und somit das Projekt der Aufklärung gegen die Zwänge der Geschlechterdifferenz zu retten: vgl. Sibylle Schönborn, Vom Geschlechterkampf zum symbolischen Geschlechtertausch. Goethes Arbeit am antiken Mythos am Beispiel der »Iphigenie auf Tauris«, in: Bernd Witte, Mauro Ponzi (Hrsg.), Goethes Rückblick auf die Antike, Meran 1999, S. 83-100.

²⁹ So weitgehend auch bei Fritz Breithaupt, Platons Paradox des Bildes und die Instabilität des Wortes in Goethes »Iphigenie auf Tauris«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 69, 1995, S. 205-230.

bezieht. Anders gesagt: Im Falle der *Iphigenie* (und nicht nur dort) rekurren die germanistischen Lesarten auf ältere modernisierungstheoretische und sozialgeschichtliche Befunde, wenn nicht gar – wie in den 1970er Jahren – auf die von Goethe in diesem Zusammenhang einmal erwähnten »Strumpfwürker in Apolda«,³⁰ angesichts derer sich der dichtende Ministerialrat in die Antike und die Weimarer Klassik geflüchtet habe.³¹

Ich möchte im Folgenden eine neue Lesart vorschlagen, die statt eines »Dramas der Autonomie« ein anderes »Zivilisationsdrama« profiliert, das auch in aktuellen Gesellschaftstheorien inzwischen viel Beachtung gefunden hat: eine Auseinandersetzung um »Anerkennung«. Ich möchte dem Text dabei kein Deutungsmodell überstülpen und deshalb den theoretischen Hintergrund zunächst auch nicht weiter explizieren. Mit einer Theorie der Anerkennung bzw. einer anerkennungstheoretischen Version von Modernisierungstheorien beschäftigen sich seit geraumer Zeit sozialtheoretische und philosophische Ansätze höchst unterschiedlicher Provenienz.³² Sie gehen zurück auf Hegels nur einige Jahre nach Goethes *Iphigenie* entwickelte Theorie der Anerkennung, und ihnen allen gemeinsam ist, daß sie das gesellschaftstheoretische Konzept moralischer Autonomie und moderner Subjektivität im Hinblick auf die intersubjektiven Bedingungen personaler und gesellschaftlicher Anerkennung zu korrigieren und zu erweitern suchen. Sie reagieren damit auch auf die immanenten Widersprüche des Modernisierungs- und Zivilisationsprozesses und bringen hinter den doppelbödigen Errungenschaften individueller Autonomie die Dynamik moderner intersubjektiver Annerkennungsverhältnisse (und ihrer Pathologien) zur Geltung.

Meine im Folgenden zu erprobende These ist, daß Goethes *Iphigenie* sich als Drama der Anerkennung sehr viel adäquater verstehen und lesen läßt und auf diese Weise zugleich seinen ebenso gesellschafts- wie moder-

³⁰ So Goethe in einem Brief an Charlotte von Stein vom 6. März 1779: »Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwürker in Apolda hungerte.« Zit. in: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, hrsg. v. Benedikt Jeßing, Stuttgart 2002, S. 51.

³¹ Vgl. Christa Bürger, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt/M. 1977, S. 177-192.

³² Zu nennen sind in erster Linie Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, 2. erw. Aufl., Frankfurt/M. 2003. Axel Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt/M. 2003. Ferner: Charles Taylor, *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Mit einem Beitrag von Jürgen Habermas, Frankfurt/M. 1997. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York 2005. Paul Ricoeur, *Wege der Anerkennung. Erkennen, Wiedererkennen, Anerkanntsein*, Frankfurt/M. 2006.

nisierungstheoretischen Gehalt zurückgewinnt. Stellt man mit den bisherigen Interpretationen der *Iphigenie auf Tauris* zudem die exemplarische Bedeutung dieses Dramas in Rechnung, eröffnen sich dadurch vielleicht sogar gänzlich neue (gesellschafts-)theoretische Perspektiven auf das 18. Jahrhundert – und noch darüber hinaus.

Ich konzentriere mich nach Erörterung der Ausgangsposition (2) auf die zentralen Problemfelder des Dramas und die drei wichtigsten Stationen der Handlung: auf Iphigenies »unerhörte Tat« (3), die Heilung des Orest (4) und - nach einer »anerkennungstheoretischen« und literaturgeschichtlichen Zwischenbetrachtung (5) – auf den Dramenschluß (6).

2

Zu Beginn ihres Auftretens leiden die Hauptfiguren der *Iphigenie* keineswegs an mangelnder Autonomie, sondern an extremer Isolation. Iphigenie, von ihrem Vater beinahe geopfert, nur mit göttlicher Hilfe »vom Tod errettet« (I, 1, v. 52), des Agamemnons »verstoßne Tochter« (I, 1, v. 41), befindet sich im Exil, in der Fremde, in einem von ihr selbst benannten »zweiten Tode« (I, 1, v. 53). Orest, der Muttermörder, von den Erinnyen gejagt, leidet an einem Zustand, der in Goethes Drama bereits in die säkulare Sprache der Psychologie und der Medizin übersetzt scheint: in Wahnsinn befangen, todessehnsüchtig, außer sich. Als einen, »dem eine Götterhand / Das Herz zusammendrückt« (II, 571f.), bezeichnet sich Orest selbst, einen »Schwererkrankten« (III, 1, v. 930) nennt ihn Iphigenie. »Sein Innerstes ergriffen und zerrüttet« (II, 2, v. 852), diagnostiziert sein Freund Pylades. Thoas wiederum hat eben seinen »letzten besten« (I, 3, v. 233) Sohn in der Schlacht verloren, beklagt die »Öde meiner Wohnung« (I, 3, v. 235), empfindet die Gefahr, als kinderloser Herrscher politisch isoliert und angefeindet zu werden, sieht sich von »Sorg und Unmut« (I, 1, v. 241) umstellt.

Das Drama beginnt mit tief greifenden Pathologien des sozialen Gefüges, einer sozialen Desintegration, die nicht wie in den meisten Sturm-und-Drang-Dramen erst der Zivilisation zu verdanken ist, sondern allein dem Mythos. Die Figuren sehnen sich deshalb nicht nach Freiheit oder einem Zustand jenseits oder vor jeder Zivilisation, sondern umgekehrt nach sozialen und zivilisatorischen Bindungen. Am Ende ihrer mythischen Geschichten angelangt, sind sie ihres sozialen Ortes beraubt und sehen sich um ihre Identität betrogen: eine »verstoßne«, sich selbst entfremdete Vartochter, ein nicht mehr sozialisierbarer Muttermörder, ein vereinsamter, sich selbst überlassener argwöhnischer Politiker.

Der Weg des Dramas besteht demzufolge darin, die ineinander verschränkten psychischen und sozialen Pathologien aufzulösen und die Figu-

ren in ein soziales Ensemble zurückzuführen; Goethes *Iphigenie* erprobt und inszeniert den Wiedereintritt in Gesellschaftlichkeit, ein Unternehmen, in dem die Bestandteile und Bausteine, man könnte auch sagen: die Bedingungen der Möglichkeit moderner postmetaphysischer Gesellschaften ausgehandelt und erprobt werden.

Die Pathologien erstrecken sich auch auf die wechselseitige Wahrnehmung der Geschlechter. »Der Frauen Zustand ist beklagenswert« (I, 1, v. 24) – ebenfalls im Eingangsmonolog intoniert Iphigenie eine harsche Kritik der Geschlechterverhältnisse, die von vielen gleichsam als *basso continuo* des Stückes interpretiert worden ist,³³ als Figurenrede, deren Wahrheit und Konsequenz im Verlauf der dramatischen Handlung enthüllt werden: »Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann / Und in der Fremde weiß er sich zu helfen. / Ihn freuet der Besitz, ihn krönt der Sieg, / ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.« (I, 1, v. 25-28). Kurze Zeit später aber enthüllt sich Iphigenies Diagnose – zumindest auf der Text- und Figurenebene – als Fehleinschätzung und als Schein. Der Muttermörder Orest weiß sich weder zu Hause noch in der Fremde zu helfen, und seinem Ende droht die genau gegenteilige Konsequenz: »Und ich der letzte soll nicht schuldlos, soll / Nicht ehrenvoll vergehn« (II, 1, v. 712f.). Auch Thoas formuliert seinen Zustand als direkten Gegensatz zu Iphigenies Umschreibung männlicher Privilegien: Ihn ›freuet‹ kein Besitz – »Was ich erwarb genießen andere mehr / Als ich« (I, 3, v. 226f.), im Krieg verlor er seinen einzigen Sohn, nach dem fälligen Rachezug »[B]leibt mir zu Hause nichts das mich ergötze« (I, 3, v. 238), und auch ihm scheint alles andere als ein ehrenvoller Tod ›bereitet‹. In dieser ›geschlechterspezifischen‹ Situation aber verhält sich Thoas nicht anders als Iphigenie: Er projiziert sein eigenes Unbehagen auf das andere Geschlecht. Als sein Werben um Iphigenie abgewiesen wird, sieht er sich zur misogynen Klage über das »Weib« provoziert: »Sei ganz ein Weib und gib / Dich hin dem Triebe der dich zügellos / Ergreift und dahin oder dorthin reißt« (I, 3, v. 465-467).

Hier sind offensichtlich wechselseitige Verkennungen am Werk, keine auf Beobachtungen, Geschlechtscharaktere oder soziale Analysen zurückgehende Figurenreden. Im Übrigen ist Thoas selbst eine Figur, die sich gerade in dieser Situation – genau wie die von ihm beschriebene Weiblichkeit – ›dahin und dorthin reißen‹ läßt, Iphigenie wiederum kommt auf ihre Männerklage nicht mehr zurück, im Gegenteil: Bald darauf folgt ihre hymnische Bewunderung der männlich trojanischen Helden. Auch die Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit sind demzufolge in das Tableau der

³³ Zuletzt besonders vehement von Petra Willim, *So frei geboren wie ein Mann? Frauen gestalten im Werk Goethes*, Königstein 1997, S. 84-134.

Anfangsszenen mit einbezogen, Konstellationen, die allesamt wechselseitig deformierte Selbst- und Fremdwahrnehmungen präsentieren. Nicht zuletzt der Eingangsdialog zwischen Iphigenie und Thoas führt einen kommunikativen Mißerfolg vor, der nicht in der Bosheit oder Halsstarrigkeit der Dialogpartner gegründet ist, sondern in der gegenseitigen Verkenning der Figuren, im Mangel an »Vertrau(e)n« (I, 3, v. 263, 350, 433, 502) und »Zutraun« (I, 3, v. 476) – Qualitäten, die Iphigenie und Thoas ständig im Munde führen und doch von vornherein verfehlen.³⁴

Dieser Mangel an Vertrauen bezieht sich keineswegs bloß auf den Rechtsstatus oder das Geschlecht der Figuren, auch nicht auf Wahrheits- und Moralverhältnisse, sondern auf Einstellungen, auf beschädigte Selbstverhältnisse, die der Gesellschaftlichkeit gleichsam vorausgehen und sie hier fast systematisch verunmöglichen. Es sind – mit einem Wort Axel Honneths – »Anerkennungspathologien«,³⁵ die sich zu Beginn der Handlung sogleich auf mehreren strukturell wirksamen Ebenen abzeichnen.

Das einführende Gespräch zwischen Iphigenie und Arkas thematisiert zunächst den Mangel sozialer Wertschätzung und Anerkennung zwischen den ›Barbaren‹ und der bei ihnen Zuflucht findenden und das Amt einer Priesterin ausübenden Iphigenie. Die griechische Heldin ist davon überzeugt, fern von ihrer Familie ein gänzlich »unnützlich Leben« (I, 2, v. 115) zu führen, Arkas wiederum verweist auf ihre humanitäre Wirkung auf den König und das Volk – »Das nennst du unnützlich?« (I, 2, v. 138) – und ist erstaunt, daß Iphigenie ihre göttlich angeordnete Mission zu ihrem eigenen Schaden verkennt: »Den edeln Stolz daß du dir selbst nicht genügest / Verzeih ich dir so sehr ich dich bedaure, / Er raubet den Genuß des Lebens dir.« (I, 2, v. 117-119). Thoas beklagt Iphigenies Verschweigen ihrer Herkunft und Identität zunächst als ein rechtlich-politisches Problem: »Daß du in das Geheimnis deiner Abkunft / vor mir wie vor den Letzten stets dich hüllest, / Wär unter keinem Volke recht und gut.« (I, 3, v. 255-257). Der Schutz der Göttin Diana und der ihr zum Schutz befohlenen Iphigenie ist ihm »Gesetz« (I, 3, v. 292); über die persönliche Beziehung zu Iphigenie hat er sich freilich getäuscht, da er die ihm entgegengebrachte Achtung als

³⁴ Auf die Bedeutung des Wortes »Vertrauen« in der Beziehung zwischen Iphigenie und Thoas hat Ursula Segebrecht hingewiesen, ohne freilich den Befund über die psychologische Dimension hinaus zu verfolgen: Segebrecht (Anm. 12), S. 186ff. Es handelt sich um ein grundlegendes, dabei kaum beachtetes literarisches Thema der Epoche: vgl. zuletzt Wilhelm Haumann, Schiller, das Vertrauen und die Gemeinschaft der Freien, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50, 2006, S. 212-233.

³⁵ Z.B. in Axel Honneth, Die soziale Dynamik von Mißachtung. Zur Ortsbestimmung einer kritischen Gesellschaftstheorie, in: ders., Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie, Frankfurt/M. 2000, S. 88-109, S. 103.

verwandtschaftliche und persönliche Zuneigung fehlinterpretierte: »In der ich bald der zarten Tochter Liebe, / Bald stille Neigung einer Braut zu sehn / Mich tief erfreute [...]« (I, 3, v. 512-514).³⁶

Orests »fieberhafter Wahnsinn« (II, 2, v. 853) wiederum entrückt den griechischen Helden jeder zwischenmenschlichen Einflußnahme und sozialer Beziehung; zugrunde liegt dem in erster Linie eine fundamentale Beeinträchtigung des Selbstwertgefühls, hervorgebracht durch die Tat des Muttermordes. Neben der mythischen und juridischen Tragweite dieses ›Verbrechens‹ zeigt die im Stück von Iphigenie und Orest gewissermaßen nachgestellte Szene, wie sich in ihr das primäre (Anerkennungs-)Verhältnis zwischen Mutter und Sohn umgekehrt hatte. Iphigenie spielt Klytämnestra und nimmt für Orest die Rolle der Mutter im Augenblick des Mordes ein: »Du siehst mich mit Erbarmen an? Laß ab / Mit solchen Blicken suchte Klytämnestra / Sich einen Weg nach ihres Sohnes Herzen« (III, 1, v. 1239-1241). Es sei dahingestellt, ob Orest sich hier in einer therapeutischen Szene des ›Durcharbeitens‹ und der *talking cure* befindet.³⁷ Was sich in diesem *flash back* zuallererst ereignet, ist die Vertauschung maternaler Fürsorge und kindlicher Ohnmacht: eine Mutter, die um Schutz und Hilfe bittet, ein Sohn, der die Macht über Leben und Tod besitzt – und auf fatale Weise ausübt. Eher ›Trauma‹ als ›Urszene‹, bringt diese Umkehrung familiärer Intimität über die moralische Schuld hinaus die Integrität und Identität des Täters zur Auflösung: ein »Schwindel« (II, 1, v. 751), der ihn »zu den Toten reißt« (II, 1, v. 753), eine »Quelle die mir aus der Mutter Wunden / Entgegen sprudelnd ewig mich befleckt« (II, 1, v. 754f.).

Mangel an Vertrauen, eklatante Fehlinterpretationen (auch in der wechselseitig verstellten Wahrnehmung der Geschlechter), verweigerte Wertschätzung, beschädigte Selbstachtung – zu Beginn des Dramas sind die in ihm agierenden Personen kaum in der Lage, das eigene Verhalten zu dem der anderen in Beziehung zu setzen. Die Figurenreden zielen aneinander vorbei, die Sprecher sind allesamt in monologischer Vereinzelung befangen, die Kommunikationszusammenhänge weitgehend zerstört.

³⁶ Das Mißverstehen reicht hier bis zum Verhältnis der Menschen zu den Göttern. Iphigenies Kritik an Thoas' Berufung auf die Götter ist von den Interpreten oftmals als berechtigte Kritik an Thoas ausgelegt worden: »Der mißverstehet die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt, er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an. Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester? / Ihr war mein Dienst willkommen, als mein Tod« (I, 3, v. 522-527). Übersehen wird dabei jedoch, daß Iphigenie hier selbst mißverstehet und den Göttern umgekehrt Wohlwollen ›andichtet‹ – noch nicht wissend, daß die Götter und ihr Fluch ihre eigenen Eltern ausgelöscht haben.

³⁷ So Bernhard Greiner, *Weibliche Identität und ihre Medien: Zwei Entwürfe Goethes (Iphigenie auf Tauris, Bekenntnisse einer schönen Seele)*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillogesellschaft* 35, 1991, S. 33-56, S. 38ff.

In Goethes Drama sind die mythischen und genealogischen Traditionen bekanntlich abgeschwächt, ins Innerliche und das heißt auch in die Sphäre moderner personaler Beziehungen gewendet. Erst auf dieser Grundlage ist das gesellschaftstheoretische Experiment dieses Zivilisationsdrama vollends erkennbar: Familienfluch und mythische Verstrickung werden in psychische, familiale und soziale Pathologien übersetzt; die nunmehr jenseits des Mythos als ›modern‹ lesbaren Beschädigungen der Selbst- und Kommunikationsverhältnisse bilden zugleich den Ausgangspunkt, eine Art zivilisatorischen Prozeß in der Herausbildung personaler Identität und sozialer Integration literarisch zu simulieren.

3

An der Figur der Iphigenie läßt sich der Weg aus dem Mythos in Geschichte und Gesellschaft exemplarisch studieren. Zunächst hatte sie die Wiederkehr des Bruders und die Rettung durch Pylades als Fortsetzung einer mythischen Handlung, nämlich ihrer einstigen Rettung durch die Göttin Diana, interpretiert: »Es schien sich eine Wolke wieder sanft / Um mich zu legen, von der Erde mich / Empor zu heben und in jenen Schlummer / Mich einzuwiegen, den die gute Göttin / Um meine Schläfe legte da ihr Arm / mich rettend faßte.« (IV, 4, v. 1511-1514). Schon glaubte sie an die im Eingangsmonolog beschworene Rettung und willigte in den strategischen Plan, den »Anschlag« (IV, 1, v. 1395) des Pylades ein, schon verklärte sie Pylades als den »ruhigen Freund« (IV, 1, v. 1381), dessen Seele »stille« (IV, 1, v. 1386) ist und dessen »kluges Wort« (IV, 1, v. 1398) Hilfe garantiert. Mit dem Auftritt des Arkas hingegen gewinnt plötzlich eines anderen »Mannes Rede« (IV, 3, v. 1503) Gewalt über sie. Ihre eigene Seele ist »[a]uf einmal umgewendet« (IV, 3, v. 1505), indem sie die auf Tauris bereits eingegangenen Bindungen erkennt: »Nun hat die Stimme / Des treuen Manns mich wieder aufgeweckt, / Daß ich auch Menschen hier verlasse mich / Erinnert.« (IV, 3, v. 1522-1525).

Iphigenie »erinnert« sich erst im Verlauf des Stücks – nach Götterherrschaft, Exil und »zweitem Tod« – ihres »gesellschaftlichen« Lebens. Sie gerät in einen Loyalitätskonflikt und sieht sich einer verwirrend widersprüchlichen und wechselseitigen »Rede« (IV, 4, v. 1624) ausgesetzt. Ihre Reaktionen werden von ihr selbst und von anderen in zahlreichen, auch metaphorischen Wendungen umschrieben: Sie zögert und zaudert (IV, 4, v. 1566, v. 1669), scheint »verworren« (IV, 4, v. 1567), ihre Seele »wendet« sich nach der energischen Rede des Pylades wie die Blume nach der Sonne (IV, 4, v. 1620).

Zahlreiche Interpreten haben darauf hingewiesen, daß Iphigenie in diesen Szenen ihren aufkeimenden »Widerwillen« (IV, 2, v. 1492; IV, 5, v.

1713) gegen die Götter artikuliert und sich von ihnen schrittweise lossagt. Weniger beachtet wurde die Tatsache, daß eine solche Autonomie gegenüber mythischen Handlungszusammenhängen mit der Orientierungslosigkeit eines sich selbst überlassenen und gesellschaftlich ortlosen Subjekts erkauft ist. Iphigenie interpretiert ihre neue Gesellschaftlichkeit zunächst sogar als Last und als Überforderung: »O bleibe ruhig meine Seele! / Beginnst du nun zu schwanken und zu zweifeln, / Den festen Boden deiner Einsamkeit / Mußt du verlassen! Wieder eingeschifft / Ergreifen dich die Wellen schaukelnd, trüb / Und bang verkennest du die Welt, und dich.« (IV, 3, v. 1526-1531).

Iphigenie befindet sich erst in diesem Augenblick in einer eigenen Geschichte bzw. im Schnittpunkt zweier aufeinander folgenden Geschichten. Der mythische Schleier und »Schlummer« ist zerrissen, ihr scheinbar bedeutungsloses Leben auf Tauris erhält eine soziale Struktur: Zum ersten Mal tituliert sie ihren Herrscher Thoas als den, der »mein zweiter Vater ward« (IV, 4, v. 1641) – genau in jenem Moment, als sich ihr die Möglichkeit eröffnet, selbst in den »Port der Vaterwelt« (IV, 5, v. 1706) zurückzukehren. In diesem Widerstreit zwischen zwei Geschichten und zwei paternalen Bindungen, in der Gefahr des ›Verkennens‹ von anderen und sich selbst, entschließt sich Iphigenie zur »unerhörten Tat« (V, 5, v. 1892) – ein »kühnes Unternehmen« (V, 5, v. 1913), das sie folgerichtig mit den ›kühnen‹ Heldentaten griechischer Männer in den Homerischen Epen parallelisiert (V, 5, 1897-1907).

Zunächst hatte Iphigenie freilich den geschlechtsspezifischen Charakter ihres Konflikts akzentuiert, eine ›weibliche‹ Haltung, der es nicht gelingt, die handlungshemmenden Zweifel zu ignorieren: »O trüg ich doch ein männlich Herz in mir / Das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt, / Vor jeder andern Stimme sich verschließt.« (IV, 4, v. 1677-1679). Iphigenie versuchte diesen ›männlichen‹ Weg anfangs in der Tat zu gehen: im ersten Gespräch mit Thoas, in dem sie noch auf ihrer Lüge und ihrem Betrug insistierte. Erst als ihr die Lüge nicht mehr gelingt und die von ihr vernommenen Stimmen nicht mehr zu vereinen sind, entschließt sich Iphigenie zur Tat des ›Wahr-Sprechens‹, die sich statt auf Handlung auf »nichts als Worte« (V, 3, v. 1863) bezieht.

Iphigenies Konfliktsituation resultiert aus dem Zusammenbruch sozialer Koordination und gesellschaftlicher Orientierung. Sie reagiert auf dieses soziale Vakuum, indem sie sämtliche widerstreitende soziale Normen und personale Bindungen suspendiert – auch die Geschlechterdifferenz, von der sich Iphigenie in der Berufung auf ihren egalitären Status – »Ich bin so frei geboren als ein Mann« (V, 3, v. 1858) – und auf das »Recht« (V, 3, v. 1893) lossagt. Sie zeigt Aufklärung zwar als ›rechtlich‹ sanktionierte

Selbstgesetzgebung, als Handlung freilich ist die Tat unerheblich und folgenlos: Die personalen Konflikte des Dramas sind nicht gelöst, die Autonomie führt keineswegs zum Erfolg. Das Drama zeigt vielmehr umgekehrt, daß eine ebenso situationsunabhängige wie abstrakte moralische Tat auf ein soziales Netz von Bindungen und Anerkennungsverhältnissen bezogen bleibt. Iphigenie legt die »Wahrheit« ihrem ›zweiten‹ Vater »auf die Kniee« (V, 3, v. 1916) und artikuliert plötzlich selbst die gefährliche Situationsthobenheit ihres Tuns: »Denn nun empfind ich [...] die gräßliche Gefahr / Worein ich die Geliebten übereilt / vorsätzlich stürzte.« (V, 3, v. 1945-1948). Am Ende deutet sie gegenüber Orest ihre erkämpfte Autonomie gar als eine Art töchterliches Urvertrauen: »Verehr in ihm / Den König der mein zweiter Vater ward / Verzeih mir Bruder; doch mein kindlich Herz / Hat unser ganz Geschick in seine Hand / gelegt« (v. 2003-2007). Statt diese Selbsteinschätzung als ein Skandalon wegzuerklären, gilt es hier das Interpretieren selbst als Moment der Handlung aufzufassen. Die Figuren re-integrieren Iphigenies Tat in den Kontext ihrer sozialen Bindungen; sie re-inszenieren familiäre Vertrautheit, um moralische Handlungen und kategorische Imperative wieder einzubetten in lebensweltliche Bezüge.

Bei den dadurch entstehenden, höchst wechselhaften Einstellungen und Reden der Figuren handelt es sich demnach weniger um rätselhafte Widersprüche als um die Überlagerung zweier sozialer und moralischer Konzepte, die sich aus dem Gesellschaftsexperiment der aus dem Mythos entlassenen Figuren ergeben: Autonomie und Bindung. Wie die Interpreten der *Iphigenie* haben die meisten Gesellschaftstheorien in der Nachfolge Kants das moralische ›Handeln‹ in den Mittelpunkt gestellt, weniger die »Quellen des Selbst«, aus denen die Handlungsfähigkeit in erster Linie erfolgt.³⁸ In der *Iphigenie auf Tauris* verbinden sich die Konzepte, überlagern sich, wechseln sich stufenweise ab oder geraten in Konflikt – so wie es zuletzt an Iphigenies zwiespältiger Interpretation und Einordnung ihres Handelns sichtbar geworden ist.

Iphigenie ›empfindet‹ eine in der Logik moderner Moral und in ihrer eigenen »Tat« liegende Unbedingtheit und Abstraktheit und scheint dadurch Hegels wenig später formulierte Kritik an Kants Moralphilosophie vorwegzunehmen. Ihr »kühnes Unternehmen« ist nur ein einzelnes, weitgehend isoliertes Handlungsmoment, das neben der autonomen Moral zugleich auch – wie Hegel gegenüber Kant – die sittlichen, lebensweltlichen

³⁸ Vgl. Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M. 1994, S. 151ff.

und motivationalen Bedingungen dieser Moral in den Blick rückt.³⁹ Erst durch die Wiederbegegnung mit ihrem Bruder Orest, durch die dramatische *anagnorisis* und die Auflösung ihrer pathogenen »Einsamkeit«, auch durch das Vertrauen in ihren »zweiten Vater« Thoas, besitzt Iphigenie überhaupt die Kraft und das Vertrauen, in solcher Weise moralisch und autonom zu handeln. Sie selbst dringt vorher gegenüber ihrem König auf Anerkennung als »Agamemnons Tochter« (V, 3, v. 1822) und darauf, daß es »ziemt / Dem edlen Mann der Frauen Wort zu achten« (V, 3, v. 1863f.) – was Thoas ebenso emphatisch zusichert: »Ich acht es mehr als eines Bruders Schwert« (V, 3, v. 1865).

Iphigenies »kategorischer Imperativ« bleibt demnach angewiesen auf die Einbettung ihrer Tat in das kommunikative und soziale Geschehen, ihre Unabhängigkeit und Autonomie gründen sich auf die Vorgängigkeit und Verlässlichkeit personaler Beziehungen. Mehr noch: Entscheidender als das Drama der Autonomie ist ein anderes Drama, das eine in krisenhaften Konfliktsituationen benötigte Autonomie erst ermöglicht – jene wechselseitige Wahrnehmung und Anerkennung der Figuren, die zuletzt auch für die »heilende« soziale Integration der Figuren zuständig ist.

Auch die überaus verwirrenden und widersprüchlichen Reaktionen der Iphigenie in Bezug auf die geschlechtertheoretische Einordnung ihres Verhaltens, ihre Berufung auf »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« gleichermaßen, das Nebeneinander von »Differenz« und »Egalität«, die Diskrepanz zwischen ihrer »theoretisch« akklamierten Autonomie und ihrer praktisch getätigten »töchterlichen« Reintegration, ihre pauschale Kritik an den Männern einerseits, die rückhaltlose Verehrung griechischer Männer- und Heldentaten (und der Männer ihres eigenen Geschlechts) andererseits – all dies läßt sich erst im Kontext einer mehrstufigen Dramenhandlung verorten. Während im »Drama der Autonomie« die Geschlechterdifferenz als ungerechtfertigt erscheint und deshalb die moderne Idee rechtlicher »Egalität« der Geschlechter provoziert, bleibt die Frage nach der Geschlechterdifferenz im Drama der Anerkennung weitgehend offen. Sie wird zumin-

³⁹ Hierzu grundlegend: Ludwig Siep, *Anerkennung als Prinzip der praktischen Philosophie. Untersuchungen zu Hegels Jenaer Philosophie des Geistes*, Freiburg, München 1979. Andreas Wildt, *Autonomie und Anerkennung. Hegels Moralitätskritik im Lichte seiner Fichte-Rezeption*, Stuttgart 1982. Eine der wenigen literaturwissenschaftlichen Interpretationen der *Iphigenie* mit Blick auf die Kontroverse zwischen Kant und Hegel stammt von Dieter Kimpel, *Ethos und Nomos als poetologische Kategorien bei Platon-Aristoteles und das Problem der substantiellen Sittlichkeit in Goethes »Iphigenie auf Tauris«*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 64, 1983, S. 367-393. Leitend ist hier allerdings allein Hegels Staatsverständnis: Iphigenie repräsentierte zunächst allein das (kantische) abstrakte »Gewissen«, Thoas die (Hegelsche) Staatsräson; im Verlauf der Handlung und am Ende – in einer »Dialektik von Gesetz und Gewissen« (S. 388) würden sich beide Positionen aufeinander zubewegen.

dest neu gestellt, führt zum Wechsel von Vernachlässigung und Aktivierung der Geschlechterdifferenz und sie nähert sich dadurch einem in der Moderne und Nach-Moderne plötzlich wieder aktuellen Problem: wie nämlich die fortgesetzte Existenz der sexuellen Differenz (jenseits ihrer gleichzeitig stattfindenden rechtlichen und sozialen ›Deaktivierung‹) mit neuen Anerkennungsverhältnissen zwischen den als different anerkannten Geschlechtern verbunden werden könnte.⁴⁰ Iphigenie wird wechselweise als Tochter und potentielle Braut, als Schwester, Priesterin und als ›Weib‹ identifiziert. Sie übernimmt die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, kann sich davon aber auch distanzieren, sie läßt sich geschlechtsspezifisch identifizieren, beansprucht darüber hinaus aber auch, von diesen Identifizierungen freigesetzt zu sein – beides sogar im moralischen Akt des Wahr-Sprechens selbst, das einmal als ›menschliche‹ und dann wieder als ›weibliche‹ Tat apostrophiert wird: »Ist uns nichts übrig? Muß ein zartes Weib / Sich ihres angeborenen Rechts entäußern, / Wild gegen Wilde sein« (V, 3, v. 1908-1910). Auf diese Weise wird auch die Geschlechterdifferenz in einen situativen Kontext versetzt, der das ›rechtliche‹ Postulat einer geschlechterunabhängigen Autonomie mit lebensweltlichen ›sittlichen‹ Bindungen qua Geschlecht und Verwandtschaft kombiniert und daraus hervorgehen läßt.

Die bislang zumeist verkannte doppelte Struktur der Dramenhandlung – Autonomie und soziale Integration – bildet demzufolge das gesellschaftstheoretische Fundament auch ihres epochalen Gehalts. Die Figur der Iphigenie repräsentiert Aufklärung als autonome Setzung der Souveränität eines Subjekts. Zugleich verweist sie auf die Notwendigkeit personaler Bindung und Abhängigkeit – vor und nach ihrer ›unerhörten Tat‹. Könnte *Iphigenie auf Tauris* deshalb nicht deutlich machen, daß sich das Subjekt der Aufklärung als ein doppeltes begreifen muß: als autonom und als heteronom, als frei und als abhängig, als abstrakt ›menschlich‹ und als geschlechtlich differenziert? Und könnte Goethes Drama nicht auf ein heute vielfach diskutiertes Problem jeder normativ orientierten Gesellschaftstheorie verweisen, könnte es nicht geradezu ein Modell liefern für die Fra-

⁴⁰ Vgl. etwa Jessica Benjamin, *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*, New Haven 1995. Judith Butler, *The End of Sexual Difference?*, in: dies., *Undoing Gender*, New York, London 2004, S. 174-203. Katrin Meyer, *Was bedeutet Anerkennung der Differenz? Untersuchungen und weiterführende Bemerkungen im Anschluß an Judith Butler*, in: Monika Hofmann-Riedinger, Urs Thurnherr (Hrsg.), *Anerkennung. Eine philosophische Propädeutik. Festschrift für Annemarie Pieper*, Freiburg, München 2001, S. 122-134. Zum geschlechtertheoretischen Kontext vgl. auch Walter Erhart, *Männlichkeitsforschung und das neue Unbehagen der Gender Studies*, in: Sabine Lucia Müller, Sabine Schülting (Hrsg.), *Geschlechter-Revisionen. Zur Zukunft von Feminismus und Gender Studies in den Kultur- und Literaturwissenschaften*, Königstein/Ts. 2006, S. 77-100.

ge, wie sich Autonomie und Freiheit zu einer vorgängigen intersubjektiven Struktur personaler Bindung und Anerkennung verhalten?⁴¹ In diesem Zusammenhang umreißt Goethes Drama in der Tat eine Paradoxie der modernen Gesellschaft, die das Individuum als ein souveränes und zugleich notwendig abhängiges Subjekt hervorbringt, ja, die bislang noch gar keine Klarheit darüber geschaffen hat, wie es möglich sein soll und kann, sich einerseits als frei und autonom zu erkennen, sich andererseits in Abhängigkeit zu befinden und sich in Bindungen zu begeben.⁴²

4

Neben (und noch vor) der den Göttern abgetrotzten Autonomie rückt das Drama demnach andere, vielleicht sogar fundamentalere Grundlagen gesellschaftlichen Handelns in den Vordergrund. Besonders deutlich wird dies auch an der zweiten zentralen Handlung des Stücks, die Goethe bereits während der Italienischen Reise als die »Achse des Stücks« (HA, Bd. 11, S. 215) bezeichnet hat: der Heilung des Orest. Es ist eine beliebte Forschungsfrage, wie Orest vom Wahnsinn geheilt wird, mehr noch: wer ihn denn am Ende geheilt habe, der beherzte Pylades, dessen Rede (»Merk auf mein Wort!«) männliche Disziplinierungsmaßnahmen ergreift (»Raffe dich zusammen!«) (III, 3, v. 1336f.), Iphigenie, die später von Orest als Retterin apostrophiert wird (»von dir berührt / War ich geheilt – V, 6, 2119f.),⁴³ oder Orest selbst,⁴⁴ der in einer Hades-Vision (»aus seiner Betäubung erwachend und sich aufrichtend« – III, 2, v. 1257) das Atriden-Geschlecht vereint sieht – »friedlich, Alt und Jung, Männer Mit Weibern, göttergleich und ähnlich« (III, 2, v. 1272) und sich autosuggestiv die Wirkungen eines Heilsschlafs aneignet.⁴⁵

Die Frage erscheint genau deshalb als müßig, weil die Szene selbst Eindeutigkeit und Zeitpunkt der heilenden Handlung verwischt. Liest man genau, ergibt sich die Heilung als kaum einem einzelnen Akteur zuzuschreibende Gemeinschaftsaktion aller beteiligten Figuren. Zunächst versucht die Schwester eine ursprüngliche Vertrautheit mit dem todessehnsüchtigen Orest herzustellen: »O höre mich! O sieh mich an wie mir / Nach einer langen Zeit das Herz sich öffnet [...], das Haupt zu küssen, / Mit

⁴¹ Vgl etwa die Auseinandersetzung zwischen Nancy Fraser und Axel Honneth, Umverteilung oder Anerkennung. Eine politisch-philosophische Kontroverse, Frankfurt/M. 2003.

⁴² Judith Butler, Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt/M. 2001.

⁴³ So Willim (Anm. 33), S. 121ff.

⁴⁴ Rasch (Anm. 6), S. 122ff.

⁴⁵ Cyrus Hamlin, »Myth and Psychology«. The curing of Orest in Goethe's »Iphigenie auf Tauris«, in: Goethe Yearbook 12, 2004, S. 59-80.

meinen Armen [...] dich zu fassen. O laß mich! Laß mich!« (III, 1, v. 1190-1195). Der von Iphigenie herbeigerufene Pylades bemüht dieselbe konkrete Sprache der Sinne und des Körpers: »Fühlst du den Arm des Freundes und der Schwester / Die dich noch fest, noch lebend halten? Faß / Uns kräftig an, wir sind nicht leere Schatten.« (III, 3, 1334-1336). Zuvor hatte Orest, der sich hier noch immer im Totenreich wähnt, eine ganz ähnlich strukturierte Vision. Er träumt und phantasiert sich als »der letzte Mann« (III, 2, v. 1282), der heimkehrt zu den atridischen Ahnen im Totenreich: »Nehmt ihn, o nehmt ihn in euren Kreis!« (III, 2, v. 1286). Dort reicht die Mörderin Klytämnestra ihrem Gatten Agamemnon die »Hand« (III, 2, v. 1292), dort darf der Muttermörder Orest zu ihnen »treten« (III, 2, v. 1293) und wird »Willkommen« (III, 2, v. 1300) geheißt.

Die Heilung des Orest ist demnach nicht zielgerichtet, sondern Ergebnis einer Art Inszenierung, die Orest in eine vorgängige Struktur interpersonaler Anerkennung zurückführt: durch ›Nehmen‹, ›Fassen‹ und ›Halten‹, durch Hören, Sehen, Sprechen und Berühren. Iphigenies Blick erinnert Orest an seine Mutter, er wiederholt die traumatische Tötungsszene⁴⁶ und vermag in seiner Vision zugleich, sich gelingende Objektbeziehungen zu phantasieren, sich imaginär genau jener Vertrautheit zu versichern, die dem Atridengeschlecht längst verloren gegangen ist. Die in diesen Szenen äußerst dicht gesetzte poetische Rede, die Metaphorik des kühlen Wassers, des Gewitters und der Reinigung, die »ewge Quelle sprudelnd [...] von Fels zu Fels ins goldne Tal hinab« (III, 1, v. 1197f.), die Iphigenie »[w]ie Freude [...] vom Herzen wallend fließt / Und wie ein selig Meer [...] rings umfängt« (III 1, v. 1199f.), der todesähnliche Schlaf, der den »Krampf des Lebens aus dem Busen / Hinweggespült« (III, 2, v. 1260f.) hat, der »lang erflehte(n) Regen« (III, 3, v. 1345), die »Tropfen frischerquickter Blätter« (III, 3, v. 1331): All dies bildet keineswegs das poetische Ornament eines numinosen Vorgangs, zeigt auch nicht bloß die ästhetisch-metaphorische Kraft einer imaginären Konfliktlösung⁴⁷ sondern ist sprechende ›soziale‹ Rede über die Öffnung eines zeitweise verschlossenen psychischen Raumes, in dem der negierte Andere plötzlich wieder sichtbar wird.⁴⁸ Erstarrete Seelenzustände werden ›verflüssigt‹, soziale Exklusion verwandelt sich in einen gleichsam naturwüchsigen Kreislauf und Austausch der Elemente,

⁴⁶ Vgl. dazu ausführlich Greiner (Anm. 37), S. 37ff.

⁴⁷ So Gerhard Neumann, »Reine Menschlichkeit«. Zur Humanisierung des Opfers in Goethes »Iphigenie«, in: Christian Kluwe, Jost Schneider (Hrsg.), Humanität in einer pluralistischen Welt? Theoriegeschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur. Festschrift für Martin Bollacher, Würzburg 2000, S. 219-236.

⁴⁸ Vgl. hierzu etwa den anerkennungstheoretischen Kontext bei Jessica Benjamin, *Der Schatten des Anderen. Intersubjektivität. Gender. Psychoanalyse*, Frankfurt/M./Basel 2002.

vorgängige personale Bindungen werden wieder aktiviert und in ›Fluß‹ gebracht, voneinander getrennte, gleichsam ›verstockte‹ und ›vertrocknete‹ Individuen (»Das Blut in deinen Adern aufgetrocknet« – III, 1, v. 1161) sehen sich in ein sozial ›anschlußfähiges‹ Medium versetzt

Auch Orest erlangt darüber keine Autonomie, sondern neue Bindungsfähigkeit. Dementsprechend ist seine erste Reaktion ein Dank an die Götter für die Wiedergewinnung von Schwester und Freund: »O laßt mich auch in meiner Schwester Armen, / An meines Freundes Brust was ihr mir gönnt, / mit vollem Dank genießen und behalten.« (III, 3, v. 1355-1357). Diese buchstäbliche Re-Integration, das mit der Geste des ›Halten‹ korrespondierende ›Behalten‹ einer bereits verlorenen Vertrautheit, ist die Bedingung und Möglichkeit sozialer Interaktion. Erst die zweite Reaktion des Orest bezieht sich folgerichtig auf die dadurch wiedererlangte Fähigkeit zum gesellschaftlichen Handeln: »Die Erde dampft erquickenden Geruch / Und ladet mich auf ihren Flächen ein / Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.« (III, 3, v. 1362-1365).

5

Die beiden zentralen Redehandlungen des Dramas, die Heilung des Orest und die »unerhörte Tat« der Iphigenie, sind nicht unmittelbarer Teil des dramatischen Geschehens. Sie ändern nichts am Exil der Iphigenie und an der politischen Strategie; die führen nicht zur Auflösung des tragischen Konflikts. Sie sind von Goethe neu gestaltet oder eingeführt worden – gegen die stofflichen Vorlagen, die stets die Aktion und die schnelle Lösung favorisiert haben.⁴⁹ Es sind die retardierenden Momente der Goetheschen *Iphigenie*; mit ihnen werden die Handlungen unterbrochen,⁵⁰ die Einstellungen der Figuren auf die Probe gestellt und korrigiert. In beiden Szenen wird deshalb die im Stück *auch* thematisierte und dramatisierte Auseinandersetzung zwischen Göttern und Menschen gewissermaßen ausgesetzt – ebenso wie der Erzählzusammenhang einer mythisch integrierenden oralen Kultur. Iphigenies »unerhörte Tat« ist nicht eingebettet in den Kreislauf bereits »gehörter« Heldentaten, nicht einem »immer wiederholenden Erzähler« (V, 3, v. 1896) anvertraut, sondern – im Wortsinn – »unerhört«.

⁴⁹ Vgl. zu Euripides und zu den Iphigenie-Bearbeitungen des 18. Jahrhunderts vgl. Werner Frick, *Die Schlächterin und der Tyrann. Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts*, in: *Goethe-Jahrbuch* 118, 2001, S. 126-142.

⁵⁰ Von einer »gesture against plot« spricht Terence Cave in seiner Geschichte der *anagnosis*: *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford 1988, S. 376.

Auch dies verweist auf den eminent sozialhistorischen und gesellschaftstheoretischen Ort des Dramas. Goethes *Iphigenie auf Tauris* markiert die Zeit der Aufklärung als Übergangszeit zwischen alten Bindungen und neuen abstrakten Rechts- und Gesellschaftsformen, zwischen mündlicher und schriftlicher Kultur, zwischen mythischer Götterwelt und moderner Zivilisation. Es verortet seine Konflikte nicht – wie zahlreiche andere literarische Werke der Zeit, wie auch noch Goethes *Götz von Berlichingen* und *Egmont* – im Widerstreit einer untergegangenen poetischen Welt und einer modernen funktional differenzierten Gesellschaft, sondern in einer Art Zwischenraum, in dem die noch ungeübte Gesellschaftsfähigkeit der Subjekte erprobt und durchgespielt wird.⁵¹ Zwischen der archaischen Welt der Götter, des Schicksals und des Mythos einerseits und der modernen Welt der Gesellschaftsverträge, der moralischen Autonomie und der kategorischen Imperative andererseits klappt eine Lücke – eine Sphäre der Unbestimmtheit und der Instabilität, in der die Figuren gewissermaßen auf sich selbst zurückgeworfen sind. Sie sind nicht mehr von mythischen Mächten ›bestimmt‹, ahnen jedoch bereits eine ›Autonomie‹, die sie, freigesetzt von allen Bindungen, auf eine naturrechtliche Basis ihrer Subjektivität verweist.⁵²

Auf der anderen Seite ahnen und antizipieren diese Figuren bereits die Implikationen und die Gefährdungen solcher Autonomie, bleiben demzufolge angewiesen auf eine soziale Sphäre, in die sämtliche Prozesse der Autonomisierung auf eine noch ungewisse Art und Weise einbezogen sind. Zwischen der Abhängigkeit von den Göttern und dem »angeborenen« Recht freier Individuen erhebt sich ein keineswegs »zwangloses« Reich von Freundschafts- und Verwandtschaftsverhältnissen; die Kommunikationsstrukturen in Goethes *Iphigenie* sind brüchig, die Mißverständnisse groß, die dadurch möglicherweise verursachten Katastrophen allgegenwärtig. Die Figuren bewegen sich auf diesem Terrain höchst unsicher; die Freiheit von den Göttern ist durch genau jenes »Leiden an Unbestimmtheit« erkaufte, das Hegel an Kant und an der modernen verrechtlichten Gesellschaft

⁵¹ In eine ähnliche Richtung zielt Fritz Breithaupt, der Goethes »Kritik am Subjekt« in der *Iphigenie auf Tauris* auf das Mißtrauen an autonomer Subjektivität zurückführt: »In ideengeschichtlicher Hinsicht zeigt sich darin eine neue Denkfigur des späten 18. Jahrhunderts: die Annahme der Unzugänglichkeit des anderen – und der Versuch, den anderen dennoch zu erreichen.« Fritz Breithaupt, *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*, Freiburg 2000, S. 36. Zu einer vergleichbaren Subjektkritik in Goethes Prosawerk vgl. jetzt Stefan Keppler, *Grenzen des Ich. Die Verfassung des Subjekts in Goethes Romanen und Erzählungen*, Berlin, New York 2006.

⁵² Zur naturrechtlichen Begründung von Iphigenies »unerhörter Tat« vgl. vor allem Weimar (Anm. 7), S. 309ff.

diagnostizierte und mit Theorien der moralischen Motivation, der Sittlichkeit und der Anerkennung zu therapieren versuchte.⁵³

Das Goethesche Zivilisationsdramas lenkt den Blick deshalb konsequent auf die den Kommunikationsstrukturen voraus liegenden Anerkennungsverhältnisse, in den sich die Figuren ›erkennen‹ und wahrnehmen, ›halten‹ und ›berühren‹. Inwieweit die literarischen Handlungen der *Iphigenie* hier die anerkennungstheoretische Wende einer aktuellen Gesellschaftstheorie (die selbst nicht von ungefähr auf historische Modelle um 1800 rekurriert) vorwegnehmen, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß sie Intersubjektivität und Anerkennung auch in ihrer spezifisch modernen (und das heißt: in sich differenzierten) Form thematisieren. Anerkennung als Bedingung der Möglichkeit sozialen Handelns – noch vor der kommunikationstheoretischen Ebene gelingender Verständigung – bezieht sich weder auf einen ›privaten‹ Bereich bloß psychischer Sozialisation noch auf die vormoderne Sphäre einer ›naturwüchsigen‹ Lebenswelt, sondern setzt die moderne Ausdifferenzierung gesellschaftlichen Handelns bereits voraus. Axel Honneth hat drei (gleichfalls auf Hegel zurückgehende) Ebenen vorgeschlagen, in den sich moderne Anerkennung vollzieht: erstens als Liebe, Freundschaft und Familie, in der jeder Einzelne auf unverwechselbare Weise wahrgenommen und in seiner Singularität anerkannt wird, zweitens als Recht und Gerechtigkeit, in der der Einzelne als jeweils gleich zu behandelndes, moralisch autonomes Subjekt gesehen wird, drittens als ›Leistung‹, die sich auf den je individuellen Beitrag des Einzelnen zum gesellschaftlichen Gefüge bezieht. In der Moderne sind die Geltungsbereiche dieser Sphären auseinander getreten und bestimmen gemeinsam sowohl die personale Identität und Integrität moderner Subjekte als auch deren soziale Inklusion im normativen Rahmen moderner Gesellschaften.⁵⁴ Anerkennungsprozesse konstituieren Schnittstellen zwischen Subjektivität und gesellschaftlicher Ordnung; den drei Ebenen der Anerkennung entsprechen deshalb drei Formen einer »positiven Selbstbeziehung«, die der sozialen Interaktion zugrunde liegen: »Selbstvertrauen«, aufgrund derer die Subjekte ihre Wünsche und Bedürfnisse als einen »artikulationsfähigen Teil ihrer Person« begreifen; »Selbstachtung« als Bewußtsein darüber, ein moralisch zurechnungsfähiges Subjekt zu sein«, schließlich »Selbstwertgefühl«, das Bewußtsein darüber, »gute oder wertvolle Fähigkeiten zu besitzen«.⁵⁵ ›Modernisierung‹ und ›Emanzipation‹ bedeuten in diesem Zu-

⁵³ Vgl. Axel Honneth, *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*, Stuttgart 2001.

⁵⁴ Vgl. Honneth, *Anerkennung* (Anm. 32), S. 148ff.

⁵⁵ Axel Honneth, *Zwischen Aristoteles und Kant. Skizze einer Theorie der Anerkennung*, in: ders., *Das Andere der Gerechtigkeit* (Anm. 35), S. 171-192, hier S. 179ff.

sammenhang nicht allein die mit der Herausbildung des ›Rechtsstaates‹ verbundenen Autonomisierungsprozesse individueller Freiheit, sondern die Trennung und Eigendynamik der drei Anerkennungssphären, zugleich das darin angelegte Wechselspiel unterschiedlicher normativer Geltungsansprüche und komplex wahrgenommener Selbstverhältnisse.

Auch in Goethes *Iphigenie auf Tauris* sind mit der Götterwelt die ›alt-europäischen‹ Sicherungen eines unbefragten gesellschaftlichen Zusammenhalts erschüttert: Verwandtschaft ebenso wie Ehre und Götterglauben, die Geschlechterdifferenz ebenso wie die eingespielten Herrschaftsverhältnisse in Griechenland und auf Tauris. Stattdessen bilden sich im Verlauf des Dramas unterschiedliche Formen des gesellschaftlichen Handelns, mit denen sich die Figuren auf andere und auf sich selbst beziehen: zweckrational-strategisches Handeln im Fall des Pylades,⁵⁶ moralische Autonomie und situatives Handeln bei Iphigenie, therapeutische Wiederherstellung des Selbstvertrauens bei Orest, rechtliche und moralische Aspekte im Umgang zwischen den Griechen und den ›Barbaren‹.

Goethes ›klassische‹ Dramen erkunden diese neuen Spielräume des Handelns unter den Bedingungen interpersonaler Anerkennung. »Vertrauen«⁵⁷ »Erkennen«⁵⁸ und »Verkennen«⁵⁹ sind nicht zufällig die entscheidenden Schlüsselwörter in *Torquato Tasso* – einem Drama verfehlter, bemühter und scheiternder Anerkennungsverhältnisse, die sich ebenfalls auf unterschiedliche, in ihrer Trennung und Verwobenheit zusätzlich verkomplizierende Sphären beziehen: Neben ›Liebe‹ und ›Freundschaft‹ geht es dort explizit um die spezifische Wertschätzung und die ›Leistung‹ des

⁵⁶ Die entsprechende Kritik der Forschung an Pylades ist Legion: ein »Apologet [...] der Verstellung«, der »Rhetor« schlechthin, der deshalb auch der Goetheschen Kritik bloßer Rhetorik anheim fällt (Borchmeyer, Anm. 11, S. 145f.), der gar »die Position einer Subjektivität« vertritt, »die jedes Maß verloren hat« (Franz-Josef Deiters, »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Grenzüberschreitung oder: Die Aneignung des Mythos, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1999, S. 14-52, S. 40). Statt Persönlichkeitswerte und Ranglisten einzuführen, gilt es hier ebenfalls, den Stellenwert des durch die Figur Pylades repräsentierten Handelns zu bestimmen. Die Rezeptionsgeschichte (vor allem der älteren Forschung) zeichnet ein widersprüchliches Bild. In der Regel wurden die jeweils zeitgemäßen (Vor-)Urteile auf Pylades projiziert: vgl. Wagner (Anm. 1). Die hohe Wertschätzung des Pylades durch die Figuren des Stücks steht jedenfalls nie in Frage – ein Hinweis auf die ›problemlose‹ Integration dieser Figur in das soziale Ensemble der Figuren.

⁵⁷ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Anm. 10), Bd. 5, S. 99 (II, 1, v. 951), S. 108 (II, 3, v. 1287), S. 150 (II, 3, v. 1388), S. 123 (III, 2, v. 1851), S. 128 (III, 4, v. 2053), S. 130 (III, 4, v. 2109), S. 133 (IV, 1, v. 2227), S. 137 (IV, 2, v. 2366), S. 147 (IV, 5, v. 2740), S. 151 (V, 1, v. 2862), S. 154 (V, 2, v. 2997).

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 107 (II, 3, v. 1240), S. 113 (II, 4, v. 1475), S. 134 (IV, 2, v. 2260).

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 107 (II, 3, v. 1249), S. 127 (III, 4, v. 1984), S. 135 (IV, 2, v. 2295), S. 161 (V, 4, v. 3249), S. 164 (V, 5, v. 3345f.).

Staatsmannes Alfons und des Künstlers Tasso, um »Unwert«, ⁶⁰ »Wert«⁶¹ und »Verdienst«, ⁶² sowie um den Übergang von einer alten ›fürstlichen‹ Welt festgelegter Ehrbeziehungen zu einer Moderne, in der sich Anerkennung aus selbst verantworteter (Inter-)Subjektivität ergibt. Oder auch nicht: »Ich bin mir selbst entwandt«⁶³ – so lautet die Schlußdiagnose des Torquato Tasso. »Vergleiche dich! Erkenne was du bist!«⁶⁴ – so beantwortet Alfons die Fehleinschätzungen des Künstlers und bringt das Drama des Verkennens auf einen letzten und dabei wohl endgültig vergeblichen Punkt.

Torquato Tasso markiert demzufolge die gleichsam nächste Stufe in der Zivilisationsdramatik von Goethes Werken. Nach der Herstellung und Erprobung elementarer Gesellschaftsfähigkeit in der *Iphigenie auf Tauris* wird die Figuration von Anerkennungsverhältnissen auf die soziale Sphäre übertragen und dort unter den Bedingungen moderner Entzweiung von Politik und Kunst, Öffentlichkeit und Privatheit, Affekt und *decorum* durchgespielt. Bezeichnenderweise steht im *Tasso* die Verbindung von sozialer und subjektiver Wertschätzung, die ›Leistung‹ des Einzelnen, im Vordergrund: Genau hier wird das moderne Dilemma von unverwechselbarer (auch ›ästhetischer‹) Individualität und sozialer Integration ausge tragen, gerade auf Belriguardo werden die gesellschaftlichen Folgeprobleme der *Iphigenie* verhandelt, nachdem die Figuren auf Tauris – nach ihren mythischen Katastrophen – die Bedingungen ihres Eintritts in die soziale Sphäre zunächst noch erfüllen konnten.

Die glückliche Handlung auf Tauris stützt sich jedoch auf denkbar ideale Bedingungen, auf »ein für einen Augenblick sich stabilisierendes kollektives Phantasma«, ⁶⁵ und dementsprechend selten werden diese Bedingungen bei Goethe und auch in der zeitgenössischen Literatur wiederholt (etwa noch in Lessings *Nathan der Weise*, wo die Gesellschaftsfähigkeit zuletzt freilich ausschließlich an die buchstäblich geoffenbarten Verwandtschaftsverhältnisse zurückgekoppelt wird). Literaturgeschichtlich eröffnet das ›taurische‹ Szenario mit ihren sich in einer Leerstelle zwischen Mythos und Gesellschaftlichkeit bewegend Figuren deshalb einen durchaus neuen Blick auf manch andere literarische Helden des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Diese ›Übergangsmenschen‹ leiden gewissermaßen an den in ihnen fehlenden Voraussetzungen intersubjektiven gesellschaftlichen

⁶⁰ Ebd., S. 96 (II, 1, v. 841).

⁶¹ Ebd., S. 128 (III, 4, v. 2042), S. 138 (IV, 2, v. 2405).

⁶² Ebd., S. 128 (III, 4, v. 2025).

⁶³ Ebd., S. 166 (V, 5, V 3418).

⁶⁴ Ebd. (V, 5, v. 3420).

⁶⁵ So Neumann (Anm. 47), S. 236.

Handelns, Goethes männliche Helden etwa, die – zwischen alter und neuer Welt stehend – jegliche eigene Verfügungsgewalt über ihre ›Herzensangelegenheiten‹ verlieren und zwischen zwei Lebensentwürfen, Liebespartnern und männlichen Idealen hilflos hin und her schwanken: Weislingen in *Götz von Berlichingen*, Fernando in *Stella*, Clavigo, ein »unbestimmter, halb gros halb kleiner Mensch«⁶⁶ – wie Goethe seinen Titelhelden 1774 selbst charakterisiert hat.

6

Das Ende der *Iphigenie auf Tauris*, jene berühmte Szene, in der Iphigenie Thoas dazu bewegen kann, sein bloßes Gewährenlassen – »So geht« (V, 6, v. 2151) – in einen fast ebenso lapidarischen Abschiedsgruß – »Lebt wohl« (V, 6, v. 2174) – umzuwandeln, ist durch eine doppelte Bewegung gekennzeichnet. Auf der einen Seite schließen sich die Konflikte der Handlung und der Begegnung von Griechen und Taurern zu einem *Happy Ending*, einer kommunikativen Verständigung und einer humanen Versöhnung, in die zuletzt auch Thoas mit einbezogen wird. Auf der anderen Seite läßt sich die Brüchigkeit des Dramenendes kaum übersehen: Thoas wird eher überredet als nachweislich überzeugt. Orest hatte zuvor den Götterspruch in höchst eigenwilliger Weise uminterpretiert, Iphigenie zu einer Heiligen stilisiert und geradezu überschwänglich der »Göttin Rat« (v. 2127) gefeiert – offensichtlich nur, um den in archaische Muster verstrickten Thoas zu beeindrucken und zu beeinflussen (nachdem sich zuletzt eher des Pylades' pragmatischer Umgang mit den Göttersprüchen als richtig erwiesen hatte). Am Schluß – und auf diese Wunde des gefeierten Seelendramas hatte nicht zuletzt Adorno seinen Finger gelegt⁶⁷ – agieren die hehren Griechen offensichtlich wie Trickdiebe und Strategen, wie gewiefte Rhetoriker und eigennützige Vertreter einer sozialtechnisch versierten Hochkultur: eine schlechte Voraussetzung für die Zukunft des Humanitätsprogramm.

⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Werke (Anm. 10), Bd. 4, S. 565.

⁶⁷ »Die große Schlußszene mit Thoas dann trachtet, durch einen Takt, der dem gesellschaftlichen abgelernt ist, durchs Ritual der Gastfreundschaft, bis zur Unkenntlichkeit abzuschwächen, was geschieht: daß der Skythenkönig, der real weit edler sich verhält als seine edlen Gäste, allein, verlassen übrig ist. [...] Das Unzulängliche der Beschwichtigung, die Versöhnung nur erschleicht, manifestiert sich ästhetisch. Die verzweifelte Anstrengung des Dichters ist überwertig, ihre Drähte werden sichtbar und verletzen die Regeln der Natürlichkeit, die das Stück sich stellte. Man merkt die Absicht und man wird verstimmt. Das Meisterwerk knirscht in den Scharnieren: damit verklagt es den Begriff des Meisterwerks.« Adorno (Anm. 4), S. 509.

Gerade deshalb unternimmt es Iphigenie mit ihrer letzten Rede, Thoas nach dem erfolgreichen Ende aller Aktionen auf andere Weise zu versöhnen und zu reintegrieren. »Sieh uns an!« (V, 6, v. 2148) – noch einmal wiederholt sie die Geste des sinnlichen ›Erkennens‹, mit der sie bereits Orest auf die personale Begegnung verpflichtet hatte (III, 1, v. 1190). Im Folgenden spielt sie dann auch sämtliche Formen moderner Anerkennungsverhältnisse durch. Mit einem künftig zu gewährenden ›freundlich Gastrecht‹ (V, 6, v. 2153) verweist sie auf eine neu geordnete völkerrechtliche Beziehung: »so sind wir nicht auf ewig / Getrennt und abgeschieden.« (v. 2154f.). Noch einmal, zum dritten Mal, benennt sie Thoas als Nachfolger ihres Vaters Agamemnon: »Wert und teuer / Wie mir mein Vater war, so bist du's mir, / Und dieser Eindruck bleibt in meiner Seele.« (V, 6, v. 2157). Zugleich ersetzt sie die vormalige familiäre Bindung durch künftig gleichberechtigte Freundschaft: »Leb wohl und reiche mir / Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.« (v. 2172f.). Und schließlich wird auch das staatsmännische Verdienst, die eigentliche ›Leistung‹ des vormals ›barbarischen‹ Herrschers anerkannt und in die Szene mit einbezogen: »O geben dir die Götter deiner Taten / Und deiner Milde wohlverdienten Lohn.« (V, 6, v. 2166f.).

Am Ende haben sich die Menschen von den Göttern emanzipiert, und Iphigenie versucht mit Thoas jene Bedingungen auszuhandeln, die sich für sozial integrative Gesellschaften und im Austausch zwischen Kulturen als tragfähig erweisen sollen: Familie und Freundschaft, soziale und politische Wertschätzung, rechtlicher Status. Dennoch – oder gerade deswegen – bleibt unbestimmt, ob diese letzte Anerkennungsszene funktioniert, ob das schmallippige Einverständnis des Thoas nicht eigentlich der Kommunikation und der Verständigung mißtraut. Die aufgeklärten Ideale der Autonomie, der Verständigung und der Kommunikationsgemeinschaft, all jene dem Stück seit den 1960er Jahren entnommene Botschaften, bleiben offensichtlich rhetorisch, brüchig und gleichsam ›leer‹. Das Drama hat die mythische Desintegration zwar in ein soziales Gefüge wechselseitiger Anerkennung überführt, die gesellschaftliche Tragfähigkeit jedoch offen gelassen. Es lenkt den Blick dadurch ein letztes Mal zurück auf die der Kommunikation und der Gesellschaftlichkeit vorgängigen Anerkennungsprozeduren, aus denen moderne Gesellschaften ihre normativen Ressourcen beziehen.

Es handelt sich dabei freilich nicht um gesicherte anthropologische Fundamente, die den konfligierenden Ansprüchen kommunikativen und sozialen Handelns immer schon voraus liegen, sondern um die ungesicherte Dynamik einer mehrschichtigen Anerkennung, die sich nicht ›beruhigen‹ oder stilllegen läßt: ein Kampf um Anerkennung, der – auch dies zeigt das Schlußtableau – stets zwischen der Akzeptanz und der Negation des Ande-

ren, zwischen personalem Bezug und Nicht-Erkennen,⁶⁸ zwischen Kampf und »Friedenszuständen«⁶⁹ oszilliert. Diese Unruhe teilt sich dem Drama mit, sie ist vielleicht sogar Teil einer »klassischen« und modernen Literatur, die sich weniger mit den Botschaften und den Idealen der Autonomie und der Kommunikation als mit den damit verbundenen anthropologischen und psychischen Zumutungen befaßt.

Iphigenie auf Tauris beschreibt – alles in allem – eine andere Moderne und eine andere Aufklärung, eine andere Emanzipation von den Göttern, als es das Banner der Autonomie manchem Interpreten versprochen hatte. Zwischen der alten Abhängigkeit und der neuen abstrakten Freiheit, zwischen mythischer Heteronomie und den Pathologien der Moderne erwächst jene mühsame Aufgabe, ein kompliziertes und fragiles Netz von Bindungen zu knüpfen und zu gestalten. Das Drama selbst formuliert bereits – zuletzt und deutlich in der Schlußszene – einen Vorbehalt an der von vielen Interpreten reproduzierten Idee der Autonomie, und es verweist zugleich auf eine neue Funktion moderner Literatur, nämlich soziale Anerkennungsverhältnisse und Anerkennungspathologien zu simulieren. Die Literaturwissenschaft jedenfalls – dies sei hier als ferner Horizont einer neuen Literaturgeschichtsschreibung nur angedeutet – gewönne durch eine solche Perspektive ein gesellschaftstheoretisches Potential zurück, das sie in Zeiten dekonstruktivistischer und kulturwissenschaftlicher (Kehrt-) Wendungen gleich doppelt verloren hat. Goethes klassisches Stück wiederum hätte sich unter diesem Gesichtspunkt ein weiteres Mal als bedeutender erwiesen, als es seine Rezeptionsgeschichte auch nach den 1960er Jahren vermuten ließ.

⁶⁸ Die damit verbundenen Grenzen und Erweiterungen der Anerkennungstheorie thematisieren Patchen Markell, *Bound by Recognition*, Princeton, Oxford 2003, sowie Judith Butler, *Longing for Recognition*, in: dies., *Undoing Gender* (Anm. 40), S. 131-151.

⁶⁹ Ricœur (Anm. 32), S. 174ff.