

ULRICH PORT

## GOETHE UND DIE EUMENIDEN

### Vom Umgang mit mythologischen Fremdkörpern

Rudolf Druх zum Dank für viele Anregungen zum Thema

»Es gibt in der griechischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien oder Erinnyen, wenn sie aus dem Orkus hervorsteigen, einen Verbrecher zu verfolgen.«

*Friedrich Schiller, Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*

#### I

Im August 1775, kurz nach der Lösung seiner Verlobung mit Lili Schöne-  
mann und kurz vor seiner Einladung an den Weimarer Hof durch den  
frisch gekürten Herzog Karl August, äußert Goethe in einem Brief die Sorge,  
»die unsichtbare Geisel der Eumeniden« könne ihn bald aus seinem  
»Vaterland« »peitsch[en]«. <sup>1</sup> Der konkrete biographische Anlaß dieser Befürchtung bleibt etwas vage, auf jeden Fall unschärfer, als es die mythologische Anspielung ist. Diese zielt offenbar auf die Figur des Orest, der nach dem Mord an seiner Mutter Klytāimēstra vor den Eumeniden oder Erinyen, den göttlichen Rācherinnen der Blutschuld, aus der Heimat fliehen muß und geistig zerrüttet umherirrt. <sup>2</sup> Weniger als vier Jahre nach der Abfas-

<sup>1</sup> An Anna Luise Karsch, 17.-28.8.1775, Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. K. R. Mandelkow, Hamburg 1962ff., Bd. I, S. 190.

<sup>2</sup> Die Vermutung von W. Große (Kommentar in: Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche [im folgenden zitiert: DKV], hrsg. v. F. Apel u.a., Frankfurt/M. 1985ff., Bd. XXVIII [II. Abteilung, 1. Bd. ], S. 978), aufgrund einer geographischen Angabe des Briefes (»nicht nordwärts«) spiele Goethe hier auf die zu diesem Zeitpunkt geplante Italienreise an (der symbolträchtige »Scheideblick nach Italien« vom Gotthardpaß liegt gerade mal zwei Monate zurück, die »Reise in die Schweiz« wird im Brief ausdrücklich erwähnt), scheint mir

sung des zitierten Briefs, im April 1779, wird Goethe bei der Uraufführung der Prosafassung seiner *Iphigenie auf Tauris* selbst die Rolle des Orest spielen. Daß in diesem Zusammenhang auch der Eumeniden-Stoff nachdrücklich und neu profiliert wird, ist die Ausgangsbeobachtung der folgenden Ausführungen. Es geht um die Signifikanz dieses Mythos in Goethes Werk. Meine These ist, daß die Eumeniden einen Fremdkörper in Goethes eigener Mythologie bilden, ein unheimliches und mit Blick auf den Gesamtduktus seiner Arbeit am Mythos disparates Element, das er dennoch mehrfach aufgegriffen hat. Im Mittelpunkt wird dabei die 1787 erstmals publizierte Verfassung der *Iphigenie* stehen. Zum Ende hin sei die Aufmerksamkeit aber auch noch auf zwei spätere Adaptionen gelenkt. Die hierbei herangezogenen »Kon-texte« zum Eumenidenmythos aus Literatur, Bildkunst und Altertumskunde bieten darüber hinaus eine kurze (und keineswegs auf Vollständigkeit zielende) Skizze zu den Thematisierungs- und Darstellungsoptionen dieses Mythos in den Jahrzehnten vor und nach 1800.

## II

Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* gilt als Paradestück der frühen Weimarer Klassik. Entsprechend große Beachtung hat das Drama im Zuge verschiedener Kanonisierungsbemühungen gefunden. Wohl weil es sich um einen Stoff handelt, der bereits von Euripides in seiner *Iphigenie bei den Taurern* dramatisch gestaltet wurde, greifen die meisten Erörterungen über Goethes Stück auf das Argumentationsschema der *Querelle des Anciens et des Modernes* zurück. In diesem »Streit der Alten mit den Neueren« geht es um die vergleichende Konfrontation zwischen den bereits »klassischen«, kanonisierten Werken der Antike und der jeweils aktuellen, »modernen« Literatur. Es war Schiller, der 1789 in seiner Rezension der *Iphigenie* dieses topische Muster als einer der ersten bemüht hatte und der Rezeption damit eine Wendung gab, die sich bis in die jüngste Deutungs-

aufgrund des düsteren alludierten Mythos und seiner konkreten Ausgestaltung (peitschen, Geißel) nicht plausibel. Eher könnte es sich um ein familiendynamisches *Hysteron proteron* handeln. Der drohende Unmut des Vaters und selbstbewußten Patriziers Johann Caspar Goethe über eine mögliche Übersiedlung seines Sohnes an den Weimarer Fürstenhof wird von diesem antizipiert und gedanklich vauseilend in Kauf genommen, der symbolische Vatermord ist damit antizipativ bereits vollzogen und der Sohn phantasiert sich, nochmals einen Schritt weiter denkend, dafür die göttlichen Rächerinnen der Blutschuld herbei. – Daß »Vaterland« bei Goethe als durchaus übliches Synonym für seine Vaterstadt Frankfurt dient (im Sinne von *patria*), hebt E. Damm hervor (vgl. den Kommentar in: Goethe, Gedenkausgabe, hrsg. v. E. Beutler, Zürich 1951, Bd. XVIII, S. 1032/1003).

geschichte verfolgen läßt.<sup>3</sup> Insbesondere eine monologische Szene des Dramas, der zweite Auftritt aus dem dritten Akt mit der Elysiumsvision des Orest, seiner Unterweltsphantasie von den versöhnten Tantaliden, hebt Schiller paradigmatisch hervor. Es ist zugleich diejenige Szene, in der Orest zum letzten Mal mit einem vom Wahnsinn getrüben Gemüt auftritt. Dazu Schiller:

Ein Selbstgespräch folgt, das einzige in seiner Art auf der tragischen Bühne. Es ist der letzte Wahnsinn Orests, mit welchem auch seine Furien von ihm Abschied nehmen. Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unsrer Zeiten unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewußt und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet.<sup>4</sup>

Der Sieg über die Antike erscheint hier als ein zugleich ästhetischer und moralischer. Daneben aber auch als ein religionsgeschichtlicher. Daß die erwähnten »Furien« nicht allein von Orest Abschied nehmen, sondern als kausal wirksame objektive Mächte aus der ganzen modernen Welt verschwinden, wird zwar nicht explizit gesagt, ist aber durch die Eigenart des rezensierten Dramas, seinen besonderen historischen Index, nahegelegt. Göttliche Mächte reden, und das gilt als Fortschritt und nicht etwa als Verlust, nur noch »durch unser Herz zu uns«, wie es in einem vielzitierten, empfindsam-pietistisch anmutenden Vers aus dem Munde der Iphigenie heißt,<sup>5</sup> keinesfalls aber kommunizieren sie noch auf dem Weg über eine persönliche Epiphanie.

Dieser religiösen Verinnerlichung resp. Subjektivierung entspricht eine dramaturgische im Schauspiel des Aufklärungszeitalters. 1755 hatte Lessing in seiner Besprechung des *Rasenden Herkules* von Seneca vorgeschla-

<sup>3</sup> Vgl. zur Abwägung antiker und moderner Züge der *Iphigenie* in den zeitgenössischen Rezensionen komprimiert den Kommentar von Reinhardt in: Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. K. Richter in Zus.arb. m. H. G. Göpfert, N. Miller u. G. Sauder, München, Wien 1985ff., Bd. III.1, S. 745f. (im folgenden zitiert: MA).

<sup>4</sup> Schiller, Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert, 7. Aufl., München 1984, Bd. V, S. 964f.

<sup>5</sup> Iphigenie auf Tauris, in: Goethe, Hamburger Ausgabe, hrsg. v. E. Trunz, 13. Aufl., München 1982, Bd. V, S. 20, v. 494 (im folgenden zitiert: HA).

gen, bei einer Neubearbeitung des Stoffes den Wahnsinn des Titelhelden als »eine natürliche Folge« seines »Charakters« zu profilieren, nicht aber als Ergebnis eines Einwirkens extramentaler göttlicher Mächte, im Falle des Senecaschen Herkules also der Juno und der ihr assistierenden Furien.<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang schreibt er: »Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. Was also zu tun? Ich wollte raten die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln.«<sup>7</sup> Ganz in dieser Spur bewegt sich mehr als ein halbes Jahrhundert später Hegels *Ästhetik*, in der schließlich Goethes *Iphigenie* als das »vollständige[n] Beispiel der Umwandlung« einer »bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit« bewundert wird.<sup>8</sup> Schillers Lob der genuin modernen Darstellung des Orest in Goethes Drama steht konzeptionell und zeitlich gleichsam in der Mitte zwischen der theaterprogrammatischen Bemerkung des Aufklärungs-Dramaturgen Lessing und der theoretischen Fixierung religiöser Innerlichkeit in der idealistischen Philosophie zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Indes sollte das nicht Schillers letzte Äußerung in dieser Sache gewesen sein. 1802, ein gutes Jahrzehnt nach seiner Rezension, als die *Iphigenie* für eine Aufführung am Weimarer Theater redigiert werden soll, schreibt er an den Autor des Stücks:

Das Historische und Mythische muß unangetastet bleiben, es ist ein unentbehrliches Gegengewicht des Moralischen, und was zur Phantasie spricht, darf am wenigsten vermindert werden. | *Orest* selbst ist das Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustands nicht in die Sinne fällt, da sie bloß im Gemüt ist, so ist sein Zustand eine zu lange und zu einförmige Qual, ohne Gegenstand; hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas einfallen, diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Ökonomie des Stücks kaum möglich scheint; denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Lessing, Seneca-Abhandlung, in: ders., Werke, hrsg. v. H. G. Göpfert, München 1970ff., Bd. IV, S. 87 u. 91. Vgl. hierzu W. Barner, Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973, S. 33f. u. 46.

<sup>7</sup> Ebd., S. 88.

<sup>8</sup> Hegel, *Ästhetik*, in: ders., Werke, hrsg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel, Frankfurt/M. 1970ff., Bd. XIII, S. 297. Dementsprechend ist der prekäre Zustand des Orest vollständig erklärbar durch eine »Qual der inneren Furien« (ebd., S. 299, Hevorhebung von mir; U.P.).

<sup>9</sup> An Goethe am 22. 1. 1802, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt/M. 1977, Bd. II, S. 932f.

Diese Äußerungen sind in zweifacher Hinsicht bedenkenswert. Einmal scheint mit ihnen eine Gegenrechnung zu dem in der Rezension gefeierten »Kunstsieg[e]« der neueren Bühne über die antike aufgemacht zu sein, insofern der moderne Verzicht auf das Götterpersonal in Folge der Verinnerlichung von Konflikt und Handlungsmotivation ein ästhetisch-theatrales Defizit mit sich führt, einen »Mangel«, unter dem die Imagination des Lesers oder Zuschauers zu leiden Gefahr läuft.<sup>10</sup> Zum anderen aber gibt der zweite Satz des Zitats über Orest und die Furien ein Rätsel auf. Auf was bezieht sich Schiller an dieser Stelle konkret? Wieder werden das alte und das neue Trauerspiel einander gegenübergestellt, diesmal in Hinblick auf die Ursache des Orestschen Wahnsinns.

Im antiken Mythos ist dieser Wahnsinn eng verbunden mit den schon mehrfach genannten Furien, die im Griechischen Erinyen oder Eumeniden heißen.<sup>11</sup> Es handelt sich bei ihnen um chthonische, der Erde und der Unterwelt zugeordnete Gottheiten, die genealogisch einer älteren Göttergeneration als die Olympier angehören. Sie erscheinen meist als Töchter der Nacht oder sind aus den Blutstropfen bei der Kastration des Uranos durch Kronos entstanden.<sup>12</sup> Aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Welt des Chthonischen haben sie für die Menschen zwei Seiten, eine schreckliche und eine segensreiche.<sup>13</sup> In ihrer doppelten Fähigkeit, Fruchtbarkeit zu fördern oder zu vernichten, ähneln sie der Göttin Demeter. Als Rachegöttinnen bestrafen sie Frevel gegen ungeschriebene Sittengesetze wie Verletzung der Gastfreundschaft, Meineid oder Mord, insbesondere unter Familienangehörigen. Damit verbunden erfüllen sie Verfluchungen, indem sie bei den Betroffenen Verblendung und Wahnsinn herbeiführen.

Aufgrund ihrer furchterfüllenden Züge war die kultische Verehrung der Erinyen, deren Kultstätten in Athen am Fuß des Areopags und auf dem Kolonos bezeugt sind, von einer deutlichen Scheu und verschiedenen Schutz- und Abwehrgesten begleitet. Einige davon sind in attischen Dra-

<sup>10</sup> Ganz ähnlich in Schillers Brief an Körner vom 21. 1. 1802, Nationalausgabe, hrsg. v. J. Petersen u.a., Weimar 1943ff., Bd. XXXI, S. 89f.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu und zum folgenden E. Wüst, *Erinyes*, in: *Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. VIII, S. 82-166; H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6. erw. u. erg. Aufl., Reinbek 1974, S. 127f.; A. Henrichs, *Namenlosigkeit und Euphemismus. Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama*, in: *Fragmenta Dramatica. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte*, hrsg. v. H. Hofman u. A. Harder, Göttingen 1991, S. 161-201; S. I. Johnston, *Erinyes*, in: *Der neue Pauly*, Bd. IV, S. 71f. Wichtige antike Belegtexte zu den charakteristischen Zügen der Erinyen sind neben der *Orestie* und anderen attischen Dramen die Epen Homers, Apollodoros' *Bibliothek* und Vergils *Aeneis*.

<sup>12</sup> Vgl. Aischylos, *Eumeniden*, v. 69, 322 u. passim; Hesiod, *Theogonie*, v. 185.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu bes. Henrichs, *Namenlosigkeit und Euphemismus* (wie Anm. 11).

men dokumentiert.<sup>14</sup> Man betete lautlos zu ihnen, verließ die Kultstätte, ohne den Blick zurückzuwenden und redete die Gottheiten ungern namentlich an. Wenn man sie nannte, bevorzugte man euphemistische Bezeichnungen, die ihre förderliche Seite akzentuierten wie *σεμναι θεαί* (›verehrte Göttinnen‹).<sup>15</sup> *Ευμενίδες*, ein anderer Kultname und zugleich der Titel des letzten Teils der Aischyleischen *Orestie*, meint ins Deutsche übersetzt so viel wie die ›Wohlmeinenden‹ / ›Wohlgesinnten‹, während es bei der Bezeichnung *Ερινύς* und dem lateinischen *furia* einen etymologischen Zusammenhang mit der furchterregenden Seite, mit Zürnen, Wüten und Rasen, gibt.

Rechtsgeschichtlich sind die Eumeniden Vertreterinnen des älteren Mutterrechts, das in der Abfolge der verschiedenen Göttergenerationen durch das jüngere, patriarchalisch organisierte Recht der Olympier unter Zeus abgelöst wird. In diesem Zusammenhang steht auch die Geschichte des Orest und seiner Familie, die in Aischylos' *Orestie* gestaltet ist, die aber auch den Hintergrund für die Dramenhandlung der Euripideischen wie der Goetheschen *Iphigenie* bildet. Orest erschlägt auf Befehl Apollos seine Mutter Klytaimestra, weil diese ihren Gatten Agamemnon nach dessen Rückkehr aus Troja ermordete. Dieser Mord an der blutsverwandten Mutter wird dann von den Erinyen verfolgt, die Orest mit Wahnsinn schlagen.

Goethes moderne Version des Orest-Mythos, entstanden in einer Zeit, in der es in der Anthropologie und Medizin eine große Neugier für psychosomatische und ›erfahrungsseelenkundliche‹ Zusammenhänge gab, akzentuiert die psychopathologische Dimension seines Zustandes. Das Schauspiel führt Orest als Kranken vor, als einen ›pathisch Schwermütigen‹<sup>16</sup>. Die pathologische Färbung seines Zustandes hebt Orest bei seinem ersten Auftritt selbst hervor:

Das ist das Ängstliche von meinem Schicksal,  
Daß ich wie ein verpesteter Vertriebner  
Geheimen Schmerz und Tod im Busen trage,  
Daß, wo ich den gesundsten Ort betrete,

<sup>14</sup> Vgl. Sophokles, *Ödipus auf Kolonos*, v. 126ff., 156ff., 489f.; Euripides, *Orestes*, v. 37, 408ff.

<sup>15</sup> Signifikant für das Benennungsproblem ist auch die Bezeichnung der Erinyen als ›Namenlose Göttinnen‹ (*ἀνόνημοι θεαί*), zu finden auch in Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* (v. 944). Vgl. hierzu Henrichs, *Namenlosigkeit und Euphemismus* (wie Anm. 11), S. 174ff. »Hier ist das Namenstabu in seiner extremsten Form, der Namenlosigkeit, geradezu zum Eponym geworden« (ebd., S. 174).

<sup>16</sup> T. W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, S. 495-514, hier S. 512.

Gar bald um mich die blühenden Gesichter  
Den Schmerzenszug langsamen Tods verraten.<sup>17</sup>

Der pathologischen Selbsteinschätzung korrespondieren die Fremdwahrnehmungen. Seine Schwester Iphigenie bezeichnet ihn als »Schwererkranken«.<sup>18</sup> Sein Freund Pylades attestiert einen »fiebrhafte[n] Wahnsinn« in Folge einer extremen affektiven Irritabilität, die Orest schließlich – mythologisch formuliert – zum hilflosen Opfer der Rachegöttinnen werden läßt:

[...] es wird gar leicht  
Durch Freud und Schmerz und durch Erinnerung  
Sein Innerstes ergriffen und zerrüttet.  
Ein fiebrhafter Wahnsinn fällt ihn an  
Und seine schöne freie Seele wird  
Den Furien zum Raube hingegeben.<sup>19</sup>

Wenn Schiller nun jedoch bemerkt, die »Ursache« für diesen Wahnsinn falle »jetzt« (sprich in Goethes moderner Version) als eine endogen psychische »nicht in die Sinne« (»da sie bloß im Gemüt ist«), die Figur des Orest müsse daher im Unterschied zum alten Trauerspiel »ohne Furien« auskommen, so scheint diese Kontrastierung auf einem Mißverständnis zu beruhen. Was Goethe in punkto Götterpersonal gegenüber der antiken Vorgabe, der Euripideischen *Iphigenie bei den Taurern*, gestrichen hat, ist die Figur der Athene. Sie tritt im attischen Drama selbst auf und entscheidet am Ende den Streit zwischen Taurern und Griechen um das Kultbild der Artemis zugunsten der letzteren, wohingegen es in Goethes Version dem vom Wahnsinn geheilten Orest gelingt, durch eine ebenso elegante wie prekäre Umdeutung des Delphischen Orakels den Konflikt um das Kultbild zu entschärfen, insofern mit der nach Griechenland zurückzubringenden »Schwester« nicht Apolls göttliche Schwester Artemis, sondern Orests eigene Schwester Iphigenie gemeint sein soll.<sup>20</sup> Die Lösung des Konflikts durch eine *dea ex machina* (eine schon beim durch die sophistische Aufklärung geprägten Euripides brüchig-ironische Lösung) wird dadurch überflüssig.

Was hingegen die Furien anbelangt, um die es in Schillers Bemerkung ja eigentlich geht, so fallen diese in der Tragödie des Euripides ebensowenig »in die Sinne« wie in Goethes Fassung. Sie sind als deliröse Vision des

<sup>17</sup> HA, Bd. V, S. 25, v. 656ff.

<sup>18</sup> Ebd., S. 32, v. 930.

<sup>19</sup> Ebd., S. 30, v. 850ff.

<sup>20</sup> Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, v. 1435ff.; Goethe, HA, Bd. V, S. 66, v. 2107.

wahngeschüttelten Orest in den Botenbericht eines Hirten verbannt, der Iphigenie von zwei Fremden berichtet, die am Strand des Taurerlandes entdeckt worden sind (es sind Orest und Pylades). Die diesbezüglichen Verse lauten bei Euripides in der Übersetzung von Ernst Buschor:

Da sprang der eine von den Fremden auf,  
 Warf hoch und senkte wieder jäh sein Haupt,  
 Bis in die Glieder zitternd, stöhnte laut,  
 Vom Wahn geschüttelt, schrie mit schrillum Ruf:  
 »Siehst du das Weib, mein Pylades? O sieh  
 das Hadesscheusal, das sich auf mich stürzt,  
 Die wilde Schlangenbrut auf mich gezückt!  
 Und die geflammte mit dem Flügelschlag  
 Des Todes, meine Mutter auf dem Arm,  
 Den Steinblock, der mich ganz zermalmen soll?  
 Schon trifft sie, hilf mir!« – Doch wir sahen nichts  
 Von den Gestalten, sondern jener hielt  
 Der Rinder Brüllen und das Hundsgeläuff  
 In seinem Wahn für der Erinyen Schrei.<sup>21</sup>

Ob es sich bei den Erinyen um reale Wesen handelt oder allein um Phantasmen des an der Schuld des Muttermordes irre gewordenen Orest, bleibt hier genauso in der Schwebelage wie in Goethes Schauspiel. Als eigenständig agierende und leibhaft-sinnlich präsente *dramatis personae* treten die Erinyen, entgegen der Supposition Schillers, auf jeden Fall nicht auf. Analoges gilt auch für fast alle anderen attischen Tragödien, in denen das Sujet vom eumenidenverfolgten Orest eine Rolle spielt, in Euripides' Dramen *Orestes* und *Elektra* sowie im ältesten überlieferten Stück mit diesem Motiv, den *Choephoren* von Aischylos, also dem zweiten Teil der *Orestie*. Wenn die Erinyen in diesen Tragödien Thema sind, dann nicht in eigenständiger Rollenrede und Bühnenpräsenz, sondern allein in narrativer Vermittlung, entweder in den Äußerungen des von ihnen Verfolgten oder in den Reden anderer Dramenfiguren.<sup>22</sup> Dazu gibt es nur eine einzige Ausnahme. Die allerdings ist so eklatant und prominent, dass sie wohl als der wichtigste Bezugspunkt für das gelten kann, was im kollektiven Gedächtnis um 1800 unter dem Thema ›Die Erinyen im Trauerspiel der Alten‹ abgespeichert war. Ich meine den schon erwähnten dritten und abschlie-

<sup>21</sup> Euripides, Iphigenie bei den Taurern, v. 281ff., nach: Euripides, Ausgewählte Tragödien, übers. v. E. Buschor, hrsg. v. B. Zimmermann, Zürich 1996, Bd. II, S. 535.

<sup>22</sup> Vgl. Aischylos, Choephoren, v. 1048ff.; Euripides, Elektra, v. 1252ff.; Orestes, v. 38ff., 255ff., 408ff.



ßenden Teil der *Orestie*, die *Eumeniden*, in dem die Unterweltsgöttinnen selbst den Dramentitel liefern und als eigenständige *dramatis personae* auftreten.

Schillers eigenartiger Fehlgriff bei der Bestimmung des Unterschieds zwischen der antiken und modernen Begründung des Orestischen Wahnsinns ist, so vermute ich, Folge einer Überlagerung verschiedener Assoziationen. Der Gegensatz zwischen der Euripideischen Tragödie mit ihrer *dea ex machina* Athene und Goethes Schauspiel mit seiner Konfliktlösung ohne transzendenten Eingriff wird überlagert vom literaturhistorisch und imagologisch wirkungsmächtigen Bild der Aischyleischen Eumeniden – ein Bild, das Schiller fünf Jahre zuvor selbst für ein poetisches Produkt adaptiert hatte, das in enger Zusammenarbeit mit Goethe entstand: für die Ballade von den *Kranichen des Ibykus*, wo der Theaterauftritt eines Eumenidenchors zum ereignisschürzenden Schlüsselmotiv wird, eine *performance*, die in ihrer Ausgestaltung ganz offensichtlich auf die Aischyleische ›Urszene‹ zurückweist. An dieser Stelle seien einmal die entscheidenden Strophen zitiert, zum einen, weil Schillers Ballade komprimiert die wichtigsten Attribute herausstellt, die Aischylos, aber auch andere Text- und Bildzeugnisse der Antike den Eumeniden in ihrem äußeren Erscheinungsbild zuschreiben; zum anderen, weil diese Verse etwas von der suggestiven Wirkung verraten, die das unheimliche Mythologem und seine antike künstlerische Ausprägung auf die Zeit um 1800 ausgeübt hat. Vom Auftritt des Eumeniden-»Chores« heißt es in der Ballade, daß er

[...] streng und ernst, nach alter Sitte,  
 Mit langsam abgemeßnem Schritte,  
 Hervortritt aus dem Hintergrund,  
 Umwandelnd des Theaters Rund.  
 So schreiten keine irdschen Weiber,  
 Die zeugete kein sterblich Haus!  
 Es steigt das Riesenmaß der Leiber  
 Hoch über menschliches hinaus.

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,  
 Sie schwingen in entfleischten Händen  
 Der Fackel düsterrote Glut,  
 In ihren Wangen fließt kein Blut.  
 Und wo die Haare lieblich flattern,  
 Um Menschenstirnen freundlich wehn,  
 Da sieht man Schlangen hier und Nattern  
 Die giftgeschwollenen Bäuche blähn.

Und schauerlich gedreht im Kreise  
 Beginnen sie des Hymnus Weise,  
 Der durch das Herz zerreißend dringt,  
 Die Bande um den Frevler schlingt.  
 Besinnungraubend, herzbetrend  
 Schallt der Erinnyen Gesang,  
 Er schallt, des Hörers Mark verzehrend,  
 Und duldet nicht der Leier Klang:

»Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle  
 Bewahrt die kindlich reine Seele!  
 Ihm dürfen wir nicht rchend nahn,  
 Er wandelt frei des Lebens Bahn.  
 Doch wehe, wehe, wer verstohlen  
 Des Mordes schwere Tat vollbracht,  
 Wir heften uns an seine Sohlen,  
 Das furchtbare Geschlecht der Nacht! [...]«<sup>23</sup>

Schillers Gedicht ist nicht das einzige Zeugnis, das die Faszination des aufgeklärten 18. Jahrhunderts für diese Überlieferung dokumentiert, eine Faszination, die immer einhergeht mit einem Befremden. Die Eumeniden und ihr Auftritt in der Tragödie des Aischylos beschäftigt Theatertheoretiker und -historiker wie Diderot, Dubos, Cahuzac oder Lessing.<sup>24</sup> Wilhelm von Humboldt übersetzt und kommentiert einen der Eumeniden-Chorgesänge.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Schiller, Sämtliche Werke (wie Anm. 4), Bd. I, S. 349f. Vgl. zur antiken Ikonographie der Erinnyen: Wüst, Erinys (wie Anm. 11), S. 124ff.; H. Sarian, Erinys, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Bd. III,1, S. 825-843 u. Bd. III,2, S. 595-606. Für die Überlieferung im 18. Jahrhundert einschlägig: B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig 1770, Sp. 113of. Ein umfassendes Kompendium zur antiken Darstellung bietet 1801 schließlich Goethes und Schillers altertumskundlicher Gewährsmann Karl August Böttiger mit seinem Buch *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung* (Weimar 1801), zur überlieferten Ikonographie bes. S. 13-58 u. S. 69-92. Für den Hinweis auf diesen mit Blick auf die »Arbeit am Eumenidenmythos« um 1800 hochsignifikanten Text danke ich ganz herzlich Herrn Prof. Ernst Osterkamp (Berlin).

<sup>24</sup> Vgl. Diderot/[Lessing], *Das Theater des Herrn Diderot*, aus dem Franz. bers. v. G. E. Lessing, hrsg. v. K.-D. Müller, Stuttgart 1986, S. 120f.; Dubos in seinen Bemerkungen über die »theatralischen Vorstellungen der Alten« (vgl. Lessing, *Werke*, hrsg. v. J. Petersen u. W.v. Olshausen, Berlin, Wien 1925ff., Bd. XIII, S. 355; J.-L. Cahuzac, *La Danse ancienne et moderne*, 1754; bers. i. d. v. Nicolai herausgegebenen *Slg. verm. Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freien Künste I u. II*).

<sup>25</sup> W. v. Humboldt, *Die Eumeniden. Ein Chor aus dem Griechischen des Aeschylos* (v. 299ff.), in: *ders., Werke*, hrsg. v. A. Leitzmann, Berlin 1909, Bd. VIII, S. 237ff. An dieser Übersetzung hat sich Schiller in einigen Strophen seiner Ballade orientiert; vgl. den Kommentar von N. Oellers in Schiller, *Nationalausgabe* (wie Anm. 10) Bd. 2,II,A, S. 634f.

Auch delektiert man sich mit lustvollem Schauder an der Anekdote über eine attische Tragödien-Aufführung, die auf den namentlich nicht bekannten antiken Biographen des Aischylos zurückgeht. Sie sei hier einmal in einer Version von Moses Mendelssohn aus den *Literaturbriefen* von 1760 zitiert:

Die Pantomime der Alten hat ihre Zauberkraft wirklich so weit getrieben, daß sie dem Zuschauer das äusserstwunderbare hat glaublich machen können. Der Tanz der Eumeniden hat unter den ernsthaftesten Atheniensern keinen solchen *incredulum* gefunden. »Der *Areopagus* war für Entsetzen ausser sich. Männer, die in den Waffen alt geworden waren, zitterten. Die Menge floh davon. Schwangere Frauen kamen nieder. Man glaubte diese grausamen Gottheiten, denen die Rache des Himmels aufgetragen war, zu sehen, wie sie die Laster der Erde verfolgten, und bestrafte[n]; man sahe sie wirklich.«<sup>26</sup>

Mit solchen Gruselgeschichten nicht genug. In verschiedenen Dramen des 18. Jahrhunderts betreiben die Eumeniden ihr schreckliches Geschäft, etwa in Christian Felix Weisses *Atreus und Thyestes* von 1766<sup>27</sup> oder auch - dann allerdings zur Metapher geronnen - in Schillers *Räubern* von 1781.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, hrsg. i. Gemeinschaft m. F. Bamberger, H. Borodianski (Bar-Dayan), S. Rawidowicz u.a., Stuttgart 1971ff., Bd. V,1, S. 134f. Zur antiken Vorlage vgl. Vit. Aesch. 9. Mendelssohns »incredulum« ist eine Anspielung auf: Horaz, *Ars poetica*, v. 188. – Im *Neuen Teutschen Merkur* von 1796 verdächtigt Karl August Böttiger die Anekdote, »eine bloße Rhetorikazion« zu sein und vermutet am Ursprung entweder eine »bis ins Kindische gehende[n] Uebertreibung späterer Sofisten« oder »die spätern Epigrammatisten«, die »gerade in den Beschreibungen ausserordentlicher Effekte, die ein gepriesenes Werk der redenden oder bildenden Kunst auf die Zuschauer hervorgebracht habe, wie auf einem Paradepferde, nach Herzenslust herumtummeln« (Waren die Frauen in Athen Zuschauerinnen bey den dramatischen Vorstellungen?, in: *Der Neue Teutsche Merkur* 1796, Bd. I, S. 23-46, hier S. 37f., Zitat 38; vgl. auch *Die Furiemaske* [...], wie Anm. 23, S. 3).

<sup>27</sup> Vgl. Weiße, *Atreus und Thyestes*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, hrsg. v. F. Brüggemann, Leipzig 1938, S. 239, v. 8f.; S. 257, v. 35; S. 288, v. 4ff.; S. 299, v. 32.

<sup>28</sup> In Schillers *Räubern* bemüht Franz Moor einen ganzen »Furientrupp« an »Empfindnissen« oder »Leidenschaft«, um seinen Vater unter die Erde zu bringen (Sämtliche Werke [wie Anm. 4], Bd. I, S. 522f.). Die »Furie« als personifizierende Metapher einer brisanten und/oder extremen seelischen Regung ist in der Literatur verbreitet. Vgl. z.B. Lessing, *Miss Sara Sampson* II,8, Werke [wie Anm. 6], Bd. II, S. 42; bei Goethe selbst etwa *Dichtung und Wahrheit* (HA, Bd. IX, S. 381). In Hegels früher Schrift *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* erscheinen die »Eumeniden« oder »Furien« als Inbegriff für die (selbst)zerstörerischen Mächte eines Bewußtseins (vgl. Werke [wie Anm. 8], Bd. I, S. 389), in der *Phänomenologie* ist die »Erinnye, welche die Rache betreibt«, der integrale, nichttranszendente Teil eines Geistes, der Unrecht erlitten hat (Werke, Bd. III, S. 340). In Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* spricht der »Geist im zornigen Unmaas«, Extremwert einer seeli-

Einige Stücke verweigern sich dabei im Gattungshorizont der Oper und ihres theatralen Illusionsapparates auch dem aufgeklärten Poetikprogramm Lessings, auf leibhaftige Götterfiguren zu verzichten, und präsentieren die Eumeniden wie in der Aischyleischen Tragödie als selbständige Figuren. Auf diese Weise verfahren Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigenie in Tauris* von 1779 und Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Medea in Korinth*, das im gleichen Jahr wie Goethes *Iphigenie* erscheint. An einer visuellen Darstellung der Eumeniden versuchen sich auch diverse bildende Künstler: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethes klassizistischer Malerfreund der Italienreise, mit einem Tafelbild von 1788, das Iphigenie, Orest und die Furien zeigt und auf den ersten Auftritt im dritten Akt von Goethes Drama bezogen zu sein scheint; der Bildhauer und Illustrator John Flaxman 1795 und 1809 mit einer Reihe von Zeichnungen nach Motiven der Aischyleischen *Orestie*; schließlich der für seine Albtraum-Sujets berühmte Johann Heinrich Füssli um das Jahr 1800 mit zwei Zeichnungen, auf denen die bereits zitierte Vision des Orest aus der *Iphigenie* des Euripides illustriert ist.

Parallel zu diesen Darstellungsversuchen verläuft eine antiquarische, zugleich kunsttheoretisch-ästhetische Diskussion. In Lessings *Laokoon*-Abhandlung von 1766 (2. Auflage 1788) firmiert die Furie bei der Behauptung, »daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei«, als Negativexempel schlechthin: »Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.«<sup>29</sup> Die *Briefe, antiquarischen Inhalts* (1768, 2. Aufl. 1778) nehmen das Thema, das offenbar einige (kritische) Beachtung gefunden hatte, als paradigmatischen Grenzfall einer Gestaltung des Häßlichen, Ekel- und Grauerregenden wieder auf.<sup>30</sup> 1801 schließlich widmet Karl August Böttiger dieser Thematik in dezidierter Anknüpfung an Lessing ein ganzes Buch: *Die Furienmaske im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen*. Ausgangs- und permanenter Bezugspunkt für die eingehenden archäologisch-ästhetischen Untersuchungen sind die

schen Erregung, »beinahe nach Furienart, in gewaltsamerem Zusammenhange« (Sämtliche Werke [Große Stuttgarter Ausgabe], hrsg. v. F. Beißner u. A. Beck, Stuttgart 1943ff., Bd. V, S. 198 u. 201; vgl. hierzu Verf., *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte* (1755-1888), München 2005, Kapitel B.II,2). Vgl. auch die Beispiele in Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. IV,1 (4), S. 749f. (Artikel »Furie«).

<sup>29</sup> Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Werke (wie Anm. 6), Bd. VI, S. 20.

<sup>30</sup> »Ich weiß wohl, daß meine Assertion von den Furien mehrere befremdet hat.« (Lessing, *Briefe, antiquarischen Inhalts*, Nr. 7, Werke [wie Anm. 6] Bd. VI, S. 207). Vgl. die Briefe 6-8, in denen Lessing seine These aus dem *Laokoon* insbesondere gegen die Kritik von Christian Adolf Klotz und Friedrich Justus Riedel verteidigt und weiter erläutert (ebd., S. 206-213).

»gräßlichen Scheusale[n] der Aeschyleischen Bühne«,<sup>31</sup> deren Aussehen mit Hilfe von Johann Heinrich Meyer auch in einem kolorierten Kupferstich rekonstruiert wird. Aus diesem archaisch-rohen Furienprototyp entwickelten sich dann, wie Böttiger in Orientierung an Lessings ›Gesetz der Schönheit‹ und Winckelmanns Kunstgeschichte formuliert, »nach und nach die schönsten Jägernymphen«, »idealisierte Eumeniden«. <sup>32</sup> Das literarische Äquivalent zu dieser bildkünstlerischen Idealisierung der Erinyen findet Böttiger indes nicht in der Antike, sondern erst in seiner eigenen Zeit: im »Muster des neuen Sophocles« – Goethes *Iphigenie*.<sup>33</sup>

### III

Die Eumeniden-Darstellung in Goethes *Iphigenie* nun ist vor dieser historischen Folie zu lesen, der besondere Einschlag, den Goethes Schauspiel den Unterweltsgöttinnen verleiht, allein im Zusammenhang der Problem- und Faszinationsgeschichte dieses Mythos um 1800 angemessen bestimmbar. Vor dem Hintergrund des bereits Erörterten sind dabei zwei Aspekte zu unterscheiden: ein mytho-theologischer, bei dem es um den Ort oder den Status geht, den die Eumeniden im Kosmos der dramatischen Handlung einnehmen; und ein mytho-poetischer, der ihre ästhetisch-theatrale Erscheinungsweise im Text resp. auf der Bühne betrifft.

Zunächst ist der Tatbestand festzuhalten, daß Goethes Schauspiel dem Mythos vom wahnsinnigen, eumenidenverfolgten Orest sehr viel mehr Raum einräumt, als es die antike Vorlage des Euripides getan hatte. Im Euripideischen Drama gibt es nur zwei Passagen, die sich diesem Sujet widmen. Die eine ist der bereits zitierte Botenbericht des Hirten über den offenbar wahngeschüttelten Fremden und seine Halluzinationen (relativ zu Anfang des Stücks),<sup>34</sup> die andere besteht aus einer eigenen Erzählung des Orest.<sup>35</sup> Nachdem die Geschwister einander wiedererkannt haben, erzählt er Iphigenie vom seinem Mord an der Mutter, von seiner Verfolgung durch die Erinyen und von der Gerichtsverhandlung auf dem Areopag, die er als freier Mann verlassen konnte und in deren Zusammenhang die Rachegöttinnen beschwichtigt wurden. Im Unterschied zum Ausgang der *Eumeniden*-Tragödie von Aischylos, die eben diese Gerichtsverhandlung zu ihrem

<sup>31</sup> *Die Furienmaske* [...] [wie Anm. 23], S. 72.

<sup>32</sup> Ebd., S. 66f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 93ff., Zitat 95.

<sup>34</sup> Vgl. oben Anm. 21.

<sup>35</sup> Vgl. Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, v. 931-981.

zentralen Gegenstand macht, werden hier jedoch nicht alle Erinyen pazifiziert. Die bei Aischylos vorgeführte Integration der Rachegöttinnen in die wiederhergestellte Rechtsordnung der *dikē* gelingt in Euripides' Drama nicht mehr vollständig. Vielmehr geben sich einige Erinyen mit dem Richtspruch nicht zufrieden und setzen ihre Verfolgung fort. Die einzige Rettung für Orest besteht nach einem Orakelspruch schließlich darin, das taurische Kultbild der Artemis nach Athen zu bringen. Nach diesem gut vierzig Verse langen Bericht, der dramaturgisch die Exposition beendet und Orests Reise nach Tauris erklärt, verläßt Euripides' Tragödie die Geschichte des Verfolgten, und wir hören bis zum Ende nichts mehr von rachedurstigen Erinyen, schrecklichen Heimsuchungen und Wahnsinnsattacken.

Gegenüber dieser recht knappen Behandlung wird bei Goethe die Geschichte des Orest im zweiten und dritten Aufzug zu einem eigenen Drama im Drama der *Iphigenie auf Tauris*. Das Schicksal ihres Bruders wird ausführlich behandelt, und mit ihm die unheimliche Macht der Eumeniden, deren Gewalt er sich nicht entziehen kann. Selbst im Schutz des Tempelhains der Diana, in den sie nicht eindringen dürfen, gewinnt ihre Existenz eine geradezu präsentische Aufdringlichkeit.<sup>36</sup> Fast unbemerkt gleitet Orests Erzählung aus dem Präteritum ins Präsens, wenn er seiner Schwester Iphigenie über den Muttermord und seine Folgen berichtet:

Wie gärend stieg aus der Erschlagenen Blut  
 Der Mutter Geist  
 Und ruft der Nacht uralten Töchtern zu:  
 ›Laßt nicht den Muttermörder entfliehn!  
 Verfolgt den Verbrecher! Euch ist er geweiht!  
 Sie horchen auf, es schaut ihr hohler Blick  
 Mit der Begier des Adlers um sich her.  
 Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen [...].<sup>37</sup>

Ein Bildfeld wird von Orest in besonderer Weise bemüht: dasjenige der Jagd, in der er selbst zur »Beute«<sup>38</sup> wird und die Eumeniden komplementär zu Adlern, Geiern, Hunden oder Wölfen.<sup>39</sup> »Wie losgelaßne Hunde« ›het-

<sup>36</sup> Dies auch gegen Borchmeyer, der in der zweifelsohne verstärkten Psychologisierung des Stoffs bei Goethe zugleich eine Temperierung des Erinyenwahns gegenüber Euripides sehen möchte (vgl. den Kommentar in: Goethe, DKV V, S. 1022).

<sup>37</sup> HA V, S. 35f., v. 1052ff.

<sup>38</sup> Ebd., S. 38, v. 1138.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 36, v. 1058; Prosafassung, Weimarer Ausgabe (im folgenden zitiert: WA), hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff., I.39, S. 361, z. 25; HA V, S. 23, v. 584; S. 38, v. 1132.

zen« sie nach seinem »Blut«.40 Die Bedrohung ist permanent: »Den Flüchtigen verfolgt ihr schneller Fuß; | Sie geben nur um neu zu schrecken Rast.«41 Und sie ist allgegenwärtig, eben selbst noch im Asyl des Tempelhains der Diana greifbar:

Sie dürfen mit den ehrnen frechen Füßen  
Des heiligen Waldes Boden nicht betreten,  
Doch hör ich aus der Ferne hier und da  
Ihr gräßliches Gelächter. Wölfe harren  
So um den Baum, auf den ein Reisender  
Sich rettete. Da draußen ruhen sie  
Gelagert; und verlaß ich diesen Hain,  
Dann steigen sie, die Schlangenhäupter schüttelnd,  
Von allen Seiten Staub erregend auf  
Und treiben ihre Beute vor sich her.<sup>42</sup>

Einige Details dieser eindringlichen Beschreibungen wie die Verbindung der Erinyen mit der Hundsgestalt oder ihre gorgonenartigen »Schlangenhäupter« sind aus der *Orestie* übernommen.<sup>43</sup> Auch das Jagd-Motiv findet sich bereits in Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie, wird dort allerdings aus der Perspektive der Jägerinnen geltend gemacht.<sup>44</sup> In den Erlebnishorizont des Verfolgten transferiert, verliert es nichts von seinen Gewalt-, Blut- und Todeskonnotationen, gewinnt aber einmal mehr die qualvolle Evidenz der Opfer- und Leidensperspektive.

Was aus eben dieser Perspektive auch ins Spiel kommt, ist die Scheu, die Unterweltgottheiten bei ihren Namen zu nennen. Erst recht spät, nämlich im ersten Auftritt des dritten Aktes, spricht Orest wörtlich von »Erinnyen« und »Furien«.45 Davor werden die Göttinnen allein in umschreibenden Wendungen vorgestellt: als »Rachegeister«, als die »Unterirdischen«, die »uralten Töchter der Nacht« oder als die »immer Wachen«.46 Die euphemi-

<sup>40</sup> HA V, S. 23, v. 582ff.

<sup>41</sup> Ebd., S. 36, v. 1069f.

<sup>42</sup> Ebd., S. 37f., v. 1129ff.

<sup>43</sup> Vgl. zum Erstgenannten Aischylos, *Choephoren*, v. 1054; *Eumeniden*, v. 132 u. 246. Zum zweiten *Choephoren*, v. 1050.

<sup>44</sup> Vgl. *Eumeniden*, v. 130ff. u. 244ff. In der bildenden Kunst der Antike (Vasenmalerei und Relief) sind die Erinyen oft mit Jagdstiefeln ausgestattet (vgl. Sarian, *Erinys* [wie Anm. 23], Bd. III,1, S. 841f.; Bd. III,2, S. 596f., Abb. 9-11, 27; S. 604f., Abb. 102, 108, 111). Siehe auch unten Böttigers und Meyers Rekonstruktionsversuche zu Erinyenfiguren auf dem attischen Theater sowie Tischbeins Stich nach einer antiken Vase (Abb. 6, 7, 8).

<sup>45</sup> Vgl. HA Bd. V, S. 38, v. 1149 u. S. 41, v. 1244.

<sup>46</sup> Vgl. ebd., S. 22, v. 564; S. 23, v. 581; S. 35, v. 1054; S. 37, v. 1126.

stische Bezeichnung »Eumeniden« gebraucht er hingegen erst nach seiner Entsöhnung resp. Heilung im letzten Auftritt des dritten Aktes:

Es löset sich der Fluch, mit sagt's das Herz.  
 Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,  
 Zum Tartarus und schlagen hinter sich  
 Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.  
 Die Erde dampft erquickenden Geruch  
 Und ladet mich auf ihren Flächen ein  
 Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.<sup>47</sup>

Mit dieser gezielten Abfolge an Bezeichnungenswesen (eine streng durchkomponierte Reihe übrigens, die sich in der Prosaversion der *Iphigenie* noch nicht findet),<sup>48</sup> das heißt von der Umschreibung über die Bezeichnung »Erinyen« zu derjenigen der »Eumeniden«, scheint mir Goethes zweiaktiges ›Orest- bzw. ›Eumeniden-Drama‹ innerhalb der *Iphigenie* un-

<sup>47</sup> Ebd., S. 44, v. 1358ff.

<sup>48</sup> Dort steht am Ende von Bd. III,3 noch »Erinnen« statt »Eumeniden« (vgl. WA, Bd. I,39, S. 372, z.10). Statt der Periphrase der »immer Wachen« (HA, Bd. V, S. 37, v. 1126) findet sich an der entsprechenden Stelle der Prosafassung bereits die Namensbezeichnung »Furien« (WA, Bd. I,39, S. 364, z.13). – Daß sich mit den verschiedenen Namen eine divergierende Semantik verbindet, war im Bewußtsein des 18. Jahrhunderts mehr oder minder stark präsent. In Hederichs *Gründlichem mythologischen Lexikon* wird die semantische Differenz zwischen Erinyen/Furien und Eumeniden nicht erörtert, entsprechend auch nicht in Zedlers *Großem vollständigen Universal-Lexikon* (Halle, Leipzig 1732ff.), das Hederich mit Beiträgen zur antiken Mythologie versorgt hat (vgl. die Einträge ›Erinnyes‹ [Bd. VIII, S. 1661f.], ›Eumenides‹ [ebd., S. 2141] und ›Furiae‹ [Bd. IX, S. 2329f.]). »[D]aß die Furien mehr als einen Namen haben, ist ja so gar unbekannt nicht«, bemerkt Lessing in seiner archäologischen Diskussion mit Friedrich Justus Riedel, der ihm vorgehalten hatte, in der antiquarischen Literatur nur nach »Furien«, nicht aber nach »Eumenides« gesucht zu haben. Bei den von Riedel in diesem Zusammenhang geltend gemachten Statuen von Skopas und Kalos ist nach Lessing jedoch zu beachten, daß es sich um Tempelstatuen handelte, »die der Verehrung gewidmet waren«. »Es waren Furien, und waren auch keine: sie stellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht so vor, wie wir sie itzt bei dem Namen der Furien denken.« (Lessing, *Werke* [wie Anm. 6] VI, 210ff.) Schillers *Ibykus*-Ballade spricht bei der Darstellung des grauenhaften Chors von »Erinnyen« (Sämtliche Werke [wie Anm. 4], Bd. I, S. 350, v. 118), verwendet aber mit Blick auf den ›wohlmeinenden‹ Beitrag desselben zur Wiederherstellung des Rechts, sprich der Überführung der Ibykus-Mörder, den Kultnamen: »Das ist der Eumeniden Macht!« (Ebd., S. 351, v. 172) Lessings Behauptung eines ›Furientabus‹ in der antiken Bildkunst beipflichtend bemerkt Böttiger 1801, »daß die alte Kunst *nie* Furien, wohl aber idealisirte Eumeniden bildete« (Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 67). Sein Buch endet schließlich mit einem Lob auf das Werk eines antiken Vasenmalers aus Tischbeins Edition von *Hamilton's Vases*: »So vergiebt der verständige Kunstephemismus der furchtbaren Allgewalt seiner Strafgöttinnen nichts durch die ihnen geliehene Schönheit. *Er mahlte Eumeniden, und sie sind Erinnyen!*« (Ebd., S. 145; vgl. auch das Zitat unten Anm. 98)



mittelbar auf Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie als Referenz bezogen zu sein. Deren Schlußwendung besteht nämlich darin, daß Orest die Gerichtsverhandlung aufgrund einer Stimmgleichheit als freier und eben auch nicht mehr von den Erinyen verfolgter Mann verläßt, und diese, von der Göttin Athene beschwichtigt, schließlich als »Eumeniden«, also als wohlgesinnte Segensgottheiten, gleichgeachtet neben der Stadtgöttin über Athen walten sollen.<sup>49</sup>

In dieser ›Umpolung‹ (Albert Henrichs) der Erinyen zu den Eumeniden dominiert ihre segensreiche zivilisatorische Funktion über den Hang zu Rache und Vernichtung,<sup>50</sup> eine Veränderung, die sich am Ende der Aischyleischen Tragödie darin spiegelt, daß die Fluchsprüche der Erinyen, die die Erde und ihre Flur veröden lassen, von Segenssprüchen abgelöst werden, die auf eben dieser Erde dann Blüte und Lebensglück bewirken sollen.<sup>51</sup> Dieser Veränderung folgt Goethes Schauspiel, das in der Rede des vom Fluch befreiten Orest mit dem Wechsel der Götternamen (›Eumeniden‹ statt ›Erinyen‹) zugleich auch die segensbringende Wirkung für Erde und Menschen assoziiert: »Die Erde dampft erquickenden Geruch | Und ladet mich auf ihren Flächen ein | Nach Lebensfreud und großer Tat zu jagen.«

Indes sind bei diesen intertextuellen Bezügen zwischen Goethes Drama und Aischylos' Tragödie in letzter Konsequenz gerade die Abweichungen das Interessante. Der Fruchtbarkeitssegen wird in Orests Rede zwar unmittelbar mit dem Stichwort »Eumeniden« verknüpft, ist aber im Unterschied zur Aischyleischen Vorgabe keineswegs durch dieselben bewirkt. Vielmehr scheinen die »Götter«, denen Orest diese erquickliche Tat zuschreibt, die olympischen zu sein. Unmittelbar vor der Passage über die Eumeniden heißt es in einer Anrede:

Ihr Götter die mit flammender Gewalt  
Ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt  
Und gnädigernst den lang erflehten Regen  
Mit Donnerstimmen und mit Windesbrausen  
In wilden Strömen auf die Erde schüttet;  
Doch bald der Menschen grausendes Erwarten  
In Segen auflöst und das bange Staunen  
In Freudeblick und lauten Dank verwandelt,  
Wenn in den Tropfen frisch erquickter Blätter

<sup>49</sup> Vgl. *Eumeniden*, v. 794-1047. Es stimmt deshalb wohl nicht, daß Goethe den ganzen, theologisch zentralen Schlußteil der *Orestie* übergeht, wie D. Lohmeier in seinem ansonsten vorzüglichen Kommentar zur *Iphigenie* in der HA meint (vgl. HA, Bd. V, S. 425).

<sup>50</sup> Vgl. Henrichs, *Namenlosigkeit und Euphemismus* (wie Anm. 11), S. 167.

<sup>51</sup> Vgl. *Eumeniden*, v. 778ff. u. v. 916ff.; hierzu Henrichs, ebd., S. 163f.

Die neue Sonne tausendfach sich spiegelt  
 Und Iris freundlich bunt mit leichter Hand  
 Den grauen Flor der letzten Wolken trennt.<sup>52</sup>

Die hier angesprochenen Götter besitzen zwar offensichtlich genauso ambivalente Züge wie die Aischyleischen Erinyen/Eumeniden mit ihrer schrecklichen und ihrer segensreichen Seite. Jedoch signalisieren die gemeinhin mit dem Zeus verbundenen Attribute der »Donnerstimmen« und der »flammende[n] Gewalt« wie auch die genannte Götterbotin Iris, daß diese Apostrophe des Orest wohl an die Olympier, nicht aber an die chthonischen Eumeniden adressiert ist. Letztere nämlich, um es noch einmal zu zitieren, ziehen sich zum »Tartarus«, also in die Unterwelt, zurück »und schlagen hinter sich | Die ehrnen Tore [...] zu«.

Auf dem Hintergrund der partiellen Parallelführung des Erinyen/Eumeniden-Motivs zu Aischylos' Tragödie werden die Eigenarten in Goethes Adaption um so deutlicher: Trotz ihres von Orest zitierten sprechenden Namens besitzen die »Eumeniden« hier keine »wohlmeinende«, segensreiche Seite. Goethe verzichtet darauf, die religiös-kultische und von Aischylos dramatisch gestaltete Ambivalenz der Unterweltgottheiten, ihre Zweiwertigkeit von Zorn und Güte, Fluch und Segen, Verderben und Gedeihen<sup>53</sup> zu übernehmen, eine Zurückhaltung, die um so erstaunlicher ist, als sein Polaritätsdenken diese Lesart gerade hätte begünstigen können. Die Eumeniden bleiben bedrohlich-unversöhnbare Fremdkörper in Goethes eigener Mythologie. Sie können zwar, wie die Heilung und Entsühnung des Orest im dritten Akt zeigt, durch die kathartische Therapie seiner Schwester Iphigenie gebannt werden,<sup>54</sup> nicht aber befriedet und zivilisato-

<sup>52</sup> HA, Bd. V, S. 43f., v. 1343ff.

<sup>53</sup> Vgl. zu dieser Ambivalenz bei Aischylos Henrichs, Namenlosigkeit und Euphemismus (wie Anm. 11), S. 166.

<sup>54</sup> Wie die Heilung und/oder Entsühnung des Orest zu deuten ist, ist eine in der Forschung ausgiebig diskutierte Frage. Vgl. die Zusammenfassung der älteren Diskussion bei Boeddinghaus (Orests Tod und Wiedergeburt, in: Acta Germanica, Bd. III, Festgabe f. J. Roosteutscher, hrsg. v. W. Boeddinghaus u.a., Kapstadt 1968, S. 71-97, hier: S. 71ff.), ergänzend den Kommentar von Reinhardt in der MA, Bd. III,1, S. 743f. Siehe auch Verf., Pathosformeln [wie Anm. 28], Kapitel A,IV,4. Der *locus classicus* dieser Diskussion findet sich in Sigmund Freuds *Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus* aus dem Jahr 1930, wo die moralische und die pathologische Deformation des Orest psychoanalytisch zusammengezogen und - ganz goethekonform - in einer innerdramatischen Katharsis aufgehoben werden: »In seiner vielleicht erhabensten Dichtung, der *Iphigenie*, zeigt uns Goethe ein ergreifendes Beispiel einer Entsühnung, einer Befreiung der leidenden Seele von dem Druck der Schuld, und er läßt diese Katharsis sich vollziehen durch einen leidenschaftlichen Gefühlsausbruch unter dem wohl-tätigen Einfluß einer liebevollen Teilnahme.« (Freud, Gesammelte Werke, hrsg. v. A. Freud, London 1941ff., Bd. XIV, S. 548).

risch funktionalisiert wie am Schluß der Aischyleischen *Orestie*. Weder sind sie ›konstruktiv‹ an der Wiederherstellung einer durch die verschiedenen Atriden-Generationen verletzten Weltordnung beteiligt noch läßt sich in der leidvollen Konfrontation mit ihnen etwas festhalten, was dem Aischyleischen Horizont eines *pathei mathos* (›durch Leiden Lernen‹) entsprechen würde.<sup>55</sup>

Die Literatur zur *Iphigenie* hat in den letzten Jahrzehnten mit Nachdruck auf zwei Momente aufmerksam gemacht, die dem durchgängigen Humanisierungsprogramm des Dramas zuwiderlaufen: zum einen auf den – gewissermaßen horizontalen – Antagonismus zwischen Griechen und Skythen, ein interkultureller Konflikt, der am Ende mehr überspielt als versöhnt wird,<sup>56</sup> zum anderen auf einen – vertikalen – Antagonismus zwischen Menschen und olympischen Göttern. Tantalus, der Ahnherr des Atridenhauses, bleibt in Orests Elysiumsvision von der Versöhnung der tödlich verfeindeten Familienmitglieder ausgenommen, bleibt dort wie auch in Iphigenies Parzenlied »der Verbannte, | In nächtlichen Höhlen«. <sup>57</sup> Die chthonische Macht der Eumeniden nun scheint mir in diesem ›Drama der Humanität‹ eine dritte unversöhnte, nicht humanisierbare Dimension anzuzeigen. Es handelt sich dabei um eine über das untragische Dramenende hinausweisende Bedrohung von Autonomie und psychophysischer Gesundheit menschlicher Subjekte. Diese Bedrohung ist zwar, wie der Fall des Orest zeigt, temporär und lokal zu bannen, nicht aber grundsätzlich aufzuheben.

Was wir aus dem Munde Orests erfahren, ist, daß die Eumeniden im Zusammenhang mit seiner Gesundung in die Unterwelt zurückkehren und die ›Tore hinter sich zuschlagen‹, ein Vorgang, der an späterer Stelle noch einmal in ein anderes Bild gefaßt wird. Dort äußert Orest, daß das »Übel«, nachdem es ihn »mit allen seinen Klauen | Zum letztenmal« gefaßt habe, schließlich »entfloh[s] | Wie eine Schlange zu der Höhle«. <sup>58</sup> Die Logik dieser beiden Bilder spricht für sich: Mit keinem der beiden ist aus-

<sup>55</sup> Zum *πάθει μάθος* vgl. Aischylos, Agamemnon, v. 176f. Mit Blick auf letzteres scheint der mythologische Kosmos der Goetheschen *Iphigenie* deutlich näher bei der Krisentheologie des Euripides zu stehen, in der das Walten göttlicher Mächte in einem für die betroffenen Menschen letztlich undurchschaubaren Prozeß selbst hochproblematisch geworden ist.

<sup>56</sup> Darauf hat insbesondere Adorno aufmerksam gemacht. Vgl. Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie* (wie Anm. 16), S. 500f. u. 507ff.

<sup>57</sup> Vgl. HA, Bd. V, S. 42, v. 1301ff. und S. 54f., Zitat v. 1762f.; hierzu Lohmeier, HA, Bd. V, S. 435f.; Borchmeyer, DKV, Bd. V, S. 1320. Zum grundlegenden Antagonismus zwischen (olympischen) Göttern und Menschen ausführlich W. Rasch, Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹ als Drama der Autonomie, München 1979, bes. Kap. II,1 u. 3, III,1 u. 4b.

<sup>58</sup> HA, Bd. V, S. 66, v. 2121ff.

geschlossen, daß die Eumeniden nicht auch wiederkehren könnten. Was sich in einer Höhle verkriecht oder ein Tor hinter sich zuschlägt, vermag dort auch wieder herauszukommen. Genau das aber haben die Göttinnen im mythologischen Kosmos des Stücks schon einmal getan. Im Eumeniden-Mythos der *Iphigenie* gibt es ein konstitutives, bedeutungstragendes Element (in der Terminologie der strukturalistischen Mythentheorie von Claude Lévi-Strauss würde man von einem ›Mythem‹ sprechen), das, soweit ich sehe, keine antike Vorprägung besitzt, sondern Goethes genuine Erfindung ist. In Orests schon zitierter Erzählung von der nach dem Muttermord einsetzenden Verfolgung heißt es über die Erinyen: »Und sie berechtigt zum Verderben treten | Der gottbesäten Erde schönen Boden, | Von dem ein alter Fluch sie längst verbannte.«<sup>59</sup> Daß die Erinyen vor der Verfolgung des Orest durch einen Bannfluch vom Erdboden, damit auch von der Menschenwelt ferngehalten wurden, ist ein Mythem, dem im narrativ-syntagmatischen Zusammenhang des *antiken* Eumeniden-Mythos die Entsprechung fehlt.<sup>60</sup>

Für den Gesamtmythos bedeutet dieses Moment aber, daß es sich bei den Eumeniden um Wiedergänger, um Revenants handelt.<sup>61</sup> Daß sie trotz des alten Bannfluchs im Falle Orests ihre unheimliche Geschäftigkeit hatten wiederaufnehmen können, läßt vermuten, daß sie auch weiterhin in der Lage sein werden, die »ehrnen Tore« der Unterwelt zu öffnen und wiederzukehren. Belegstellen, die zu einer optimistischeren Lesart berechtigten, in dem Sinne, daß mit dem untragischen Ausgang des Dramas, sprich der Heilung des Orest, der Entsagung des Taurerkönigs Thoas und der für

<sup>59</sup> Ebd., S. 36, v. 1066ff. Daß es »ein alter Fluch« ist, durch den die Erinyen gebannt werden, ist zudem eine Verschärfung des Motivs gegenüber der Prosafassung, wo es einfach heißt, sie seien »längst hinweggebannt« vom Boden der Erde (WA, Bd. I, 39, S. 362).

<sup>60</sup> Als isoliertes paradigmatisches Element betrachtet, besitzt es hingegen eine ganze Menge an Äquivalenten, etwa die Verbannung der Titanen, Kyklopen und Hekatoncheiren in den Tartaros. Goethe mag hier als »mythischer Bastler« (Lévi-Strauss) eine Analogie zum Sieg der Olympier über die Titanen konstruiert haben, deren Geschichte, wie es in *Dichtung und Wahrheit* heißt, »im Hintergrunde« der *Iphigenie* ja auch präsent ist – ein Tatbestand, der gleich noch aus einer anderen Perspektive von Interesse sein wird (Zitat HA, Bd. X, S. 50).

<sup>61</sup> Das scheint aus einem anderen Blickwinkel durchaus kompatibel mit bestimmten Überlieferungen, von denen her die Erinyen aitiologisch auch als die zurückkehrenden zornigen Toten verstanden worden sind (vgl. Johnston, Erinys, [wie Anm. 11], S. 72). In Goethes Schauspiel spricht Orest mit Blick auf die Erinyen auch einmal von »Larven« (HA, Bd. V, v. 588). Im Religionskapitel von Hegels *Phänomenologie* findet sich die Wendung von der »Eumenide des abgeschiedenen Geistes«, die die reine Negativität in Form der Einzelheit repräsentiert (*Werke* [wie oben Anm. 8], Bd. III, S. 495).

die Geschwister in Aussicht gestellten Rückkehr nach Griechenland auch die chthonischen Rächerinnen der Blutschuld endgültig gebannt oder gar pazifiziert wären, gibt es in Goethes Schauspiel nicht.

Für den mythologischen Kosmos, den das Drama entwirft, hat das einige Folgen. Im Rückgriff auf eine Passage aus *Dichtung und Wahrheit*, in der Goethe über seine Arbeit am Prometheus-Mythos reflektiert, in der er aber eben auch die *Iphigenie* erwähnt, wurde das mytho-theologische Bezugssystem des Schauspiels des öfteren als ein zweipoliges rekonstruiert. Es gibt das herrschende Göttergeschlecht der Olympier, und es gibt als Gegenpol die »Titanen«, die gegen die Herrschaft der Olympier rebelliert haben, am Ende aber unterlegen waren. Zu diesem Gegen-Geschlecht rechnet Goethe nach Auskunft seiner Autobiographie auch Figuren wie Tantalus, Ixion und Sisyphus, insofern diese sich als »übermütige Gäste« der Olympier ebenfalls »eine traurige Verbannung zugezogen haben«. In der *Iphigenie* kommen diese Dinge in der schon erwähnten Elysiumsvision Orests und im Parzenlied der Titelheldin zur Sprache. Dem entsprechend nennt Goethe die Titanen in *Dichtung und Wahrheit* dann »Glieder einer ungeheuren Opposition im Hintergrunde meiner ›Iphigenie‹«. In ihrer Funktion als Gegenmacht zu den Olympiern bilden sie »die Folie des Polytheismus, so wie man als Folie des Monotheismus den Teufel betrachten kann«. <sup>62</sup>

Mit Blick auf die eigentümliche Akzentuierung des Eumeniden-Mythos nun müßte man dieses Schema erweitern. Was die olympischen Götter, die Titanen und die Menschen, die in *Dichtung und Wahrheit* als »eine dritte Dynastie« <sup>63</sup> erscheinen, für einen Ort in diesem Kosmos einnehmen, läßt sich nur bestimmen, wenn man auch die Eumeniden als eine weitere irreduzible »Folie des Polytheismus« ins Spiel bringt, das heißt als eine mytho-theologische Größe, mit der das polytheistische Götter- und Welt-system erst seine ganze Kontur und Struktur gewinnt. Es handelt sich bei den Eumeniden dabei um eine Macht, die, um es zu wiederholen, aus menschlicher Perspektive weder versöhnt noch kulturell befriedet werden kann. <sup>64</sup> Zugleich damit ist es auch eine solche, die nicht zur Identifikation

<sup>62</sup> Alle Zitate: *Dichtung und Wahrheit*, HA, Bd. X, S. 49f.

<sup>63</sup> Ebd., S. 48.

<sup>64</sup> Noch bei Nietzsche, dem Nachlaßvollstrecker der klassisch-romantischen Mythologie, gehören die Erinyen zu denjenigen Mächten, die den ›dionysischen Pessimismus‹ der Griechen befördert haben und eine ständige Bedrohung der olympischen Ordnung (und Heiterkeit) darstellen. In einer Abhandlung aus dem Umfeld der *Geburt der Tragödie* heißt es 1870: »Die Erkenntniß der Schrecken und Absurditäten des Daseins, der gestörten Ordnung und der unvernünftigen Planmäßigkeit, überhaupt des ungeheuersten *Leidens* in der ganzen Natur hatte die so künstlich verhüllten Gestalten der *Mouça* und der Erinnyen, der Meduse und der Gorgo entschleiert: die olympischen Götter waren in höchster Gefahr.« (Die dionysische

taugt, im Unterschied zu ›titanischen‹ Figuren wie Prometheus oder Tantalus.<sup>65</sup> Eine Macht also offenbar, zu der im Unterschied zum olympischen Pantheon wie zu dessen titanischer »Opposition« auch keine positive Beziehung geknüpft werden kann, etwa in Form von Gebeten, kultischer Verehrung, Verträgen oder anderen sozialen Praktiken. Gerade diese Dysfunktionalität läßt die Eumeniden vollends als Fremdkörper in Goethes

Weltanschauung, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, München 1980, Bd. I, S. 568) Der vehementeste Verteidiger von Nietzsches Tragödienbuch, Erwin Rohde, ist dann der erste gewesen, der die Welt der Chthonioi umfassend erschlossen hat (vgl. *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2. Aufl. Freiburg, Leipzig, Tübingen 1898, Bd. I, S. 146-279). Er war allerdings nicht der erste, der einen Gegensatz von chthonischer und olympischer Religion behauptet hat. Daß und wie sich diese Opposition schon bei Friedrich Creuzer und Karl Otfried Müller formiert, zeigt R. Schlesier (Olympische Religion und chthonische Religion: Creuzer, K.O. Müller und die Folgen, in: Dies., *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt/M. 1994, S. 21-32). Ob die Opposition ›chthonisch-olympisch‹ dabei ein *fundamentum in re* in der griechischen Religionsgeschichte besitzt oder allein ein Konstrukt der Altertumswissenschaft des 19. Jahrhunderts ist, ist eine bis heute kontrovers diskutierte Frage. – Daß der Gegensatz jedoch unabhängig davon seinerseits struktur- und ›weltbild‹-formierend für Werke der Moderne ist, dokumentiert im ausgehenden 18. Jahrhundert ansatzweise eben schon Goethes *Iphigenien*-Drama. Und noch in der Bildkunst und Literatur des 20. Jahrhunderts zeigt sich das mit dem (modernen) Erinyen-Mythos verbundene Bedrohungspotential, die Unversöhn- und Undomestizierbarkeit dieser Gottheiten. Auf Gustav Klimts Entwurf eines Deckengemäldes für die juristische Fakultät der Universität Wien (Jurisprudenz, 1903, 1907) findet man im unteren Teil eine von einem Kraken umschlungene Büsserfigur, die von drei unheimlich-schönen Göttinnen umringt ist. In Jean-Paul Sartres dramatischem Erstling *Les Mouches* von 1943 werden die als leibhaftige *dramatis personae* auftretenden Erinyen wie die titelgebenden Fliegen zu Chiffren einer pathologischen Reue und metaphysischen Qual, die die Menschen davon abhält, ihre eigene Freiheit zu erkennen und zu übernehmen. Hier ist es, gegenläufig zur literarischen Tradition, einzig Orest, dem die Rachegöttinnen nichts anhaben können, weil er die Schuld für seinen Muttermord in freier Verantwortung übernimmt. Sie bleiben allerdings bis zum Ende des Stücks, ja über dasselbe hinaus seine ständigen unheimlichen Begleiterinnen. Fast zeitgleich mit Sartre adaptiert Gerhart Hauptmann den Erinyen-Mythos für seine *Atriden-Tetralogie* (vgl. unten Anm. 70).

<sup>65</sup> Damit auch im Unterschied zu den Moiren/Parzen, die ja von der Überlieferung her einige Nähe zu den Erinyen besitzen: Sie sind weiblichen Geschlechts, werden in der nach-homerischen Mythographie oft auf eine Dreizahl festgeschrieben, sind mit der Sphäre des Chthonischen (allerdings auch mit der des Olympischen) assoziiert und erscheinen den Menschen als Schicksalsgöttinnen ähnlich ambivalent wie die Erinyen. In Hesiods *Theogonie* erscheinen sie an einer Stelle als Schwestern der Erinyen und wie diese als Ausgeburten der Nacht (theog., v. 213ff.), desgleichen bei Aischylos (Eumeniden, v. 959ff.). In Sikyon befand sich der Altar der Moiren im Hain der Erinyen (Paus., II,11,4). Vgl. hierzu A. Henrichs, *Moira*, in: *Der neue Pauly*, Bd. VIII, S. 340-343. Noch in Klingers *Medea*-Tragödie, im gleichen Jahr wie Goethes *Iphigenie* erschienen, sind Erinyen und Parzen in ihren Geschäften schwesterlich verbunden (vgl. unten Anm. 73; vgl. auch ihre Zusammenstellung bei Nietzsche, *Zitat* oben Anm. 64). Demgegenüber sind die Parzen im Kosmos von Goethes Schauspiel eindeutig der

mythologischer Welt<sup>66</sup> erscheinen, auch wenn Pylades, die religiös pragmatischste Figur in der *Iphigenie*, an einer Stelle des Dramas einmal wortwörtlich vom »Amt der Furien« spricht<sup>67</sup> und ihrem undomestizierbaren Bedrohungs- und Zerstörungspotential damit eine funktionale Systemstelle im religiösen Kosmos zuzuweisen scheint.

Zuvorderst wegen dieses schlechthin befremdlichen, inkommensurablen Moments bilden die Eumeniden ein signifikantes Mythologem und Problem in Goethes Werk. Mit ihnen wird eine Macht thematisch, deren poetisches Faszinosum aufs engste an erschreckende, mental desintegrierende und zerstörerische Züge gekoppelt ist. Wenn man die Eumeniden allerdings, wie in der Literatur zur *Iphigenie* öfters der Fall, zu bloßen Projektionen des Schuldbewußtseins erklärt, um sie damit hermeneutisch ad acta zu legen, so verkürzt man das ästhetische Phänomen im Sinne einer rationalisierenden allegorischen Mythenerklärung.<sup>68</sup> Selbstverständlich

Titanen- und der Menschenseite zuzuordnen, wie das nach ihnen benannte Lied *Iphigenies* demonstriert. Sie teilen »Der Titanen, | Der alten Götter tiefe[n] Haß« auf die »Olympier« (HA, Bd. V, S. 54, v. 1713ff.), »litten mit dem edlen Freunde«, dem von den Olympiern bestraften Tantalus (ebd., v. 1722), und eröffnen eben deshalb mit ihrem Lied (»Es fürchte die Götter | Das Menschengeschlecht! [...]«) eine Perspektive, die Iphigenie als eigene übernehmen kann. Keimt doch im »Busen« der Titelheldin der gleiche »Widerwillen«, der sich »grimmig« auch in der »Brust« der Parzen am Werk zeigt (vgl. ebd., v. 1712f. und 1722f.). Eine solche, auf den gleichen solidarischen Regungen beruhende Identifikation mit gegenolympischen Gottheiten ist im Falle der Erinyen bei Goethe schlechterdings unmöglich.

<sup>66</sup> Die Eigentümlichkeit von Goethes mythologischem Kosmos als einem – virtuell und fragil – austarierten Ganzen mit diversen Balancen, Gewaltenteilungen, Korrespondenzen, Polaritäten und Äquivalenten hat Blumenberg im Rekurs auf den »ungeheure[n] Spruch«: »Nemo contra deum nisi deus ipse« aus *Dichtung und Wahrheit* (HA, Bd. X, S. 177) herausgestellt (vgl. Arbeit am Mythos, 4. ern. durchges. Aufl., Frankfurt/M. 1984, 4. Tl., pointiert S. 569, 574f., 584, 591).

<sup>67</sup> HA, Bd. V, S. 27, v. 757 (Hervorhebung von mir; U.P.). Die auffallende Wendung scheint unmittelbar aus Lessings *Laokoon* übernommen zu sein. Die entsprechenden Sätze gelten dort einer »etruskischen« Urne und spiegeln auf markante Weise Lessings klassizistisches »Gesetz der Schönheit« resp. die von ihm favorisierte Darstellungsweise für Furien. Von diesen heißt es: »Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wut, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind« (Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 75, Anm.).

<sup>68</sup> Vgl. z.B. Rasch, Goethes »Iphigenie auf Tauris« als Drama der Autonomie (wie Anm. 57), S. 118 u. 122; ähnlich Borchmeyer, Iphigenie auf Tauris, in: Goethes Dramen. Interpretationen, hrsg. v. W. Hinderer, Stuttgart 1982, S. 149. Mit Blick auf den gesamten Mythos der Erinyen heißt es schon bei Hederich: »Sie sind an sich nichts, als das böse Gewissen.« (Gründliches mythologisches Lexikon [wie Anm. 23], S. 1131) Rasch argumentiert vor allem damit, daß den Eumeniden an einer Stelle des Dramas noch zwei »Gefährten, | Der Zweifel und die

bleibt ihre faktisch-objektive Existenz außerhalb von Orests Wahrnehmung genauso in der Schweben wie im Falle der anderen Götter, die im Drama von den agierenden Personen erwähnt und bemüht werden. Jedoch zeigt die forcierte, rhetorisch formuliert auf *evidentia* (Anschaulichkeit) setzende und Präsenz heischende Darstellung in der Personenrede des Orest, daß hier imagologisch mehr auf dem Spiel steht. Ginge es allein um den Tatbestand der Gewissensqual als solcher, wäre der Aufwand an Ausgestaltung des Mythologems, an Bildern, Szenarien und neuen Elementen, mehr als redundant. Was hier vielmehr nachdrücklich zur Sprache kommt, ist die ›dunkle‹ Seite der Antike. Nicht erst im 19. Jahrhundert, nicht erst beim späten Hölderlin, in den romantischen Mythologien eines Creuzer und Bachofen oder gar erst in Nietzsches Tragödienbuch »öffnet sich uns [...] der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln« aus »Schrecken und Entsetzlichkeiten«. <sup>69</sup> Schon 1787, im Initialstück des Weimarer Klassizismus, zeigt die helle, maßbestimmt-austarierte olympische Ordnung ihre Kehr- resp. Unterseite.<sup>70</sup>

Reue«, also offensichtlich Personifikationen von Bewußtseinszuständen, beigefügt werden (vgl. HA, Bd. V, S. 36, v. 1060f.). Den Eumeniden selbst von dieser Stelle her aber einen äquivalenten Status als »projizierte Inkarnationen« von Reue, Verzweigung und Gewissensqual (Rasch, ebd., S. 122) zuschreiben zu wollen, scheint mir stark reduktionistisch. Angemessener ist es, mit Blick auf diese Stelle die Relation als eine solche von rächenden Göttergestalten und ihren »innerseelischen Korrelaten« zu fassen, wie es Reinhardt tut (vgl. MA, Bd. 3,1, S. 742). Vorbild für dieses poetische Verfahren Goethes sind wohl Ovids *Metamorphosen* (Bd. IV, v. 481-485).

<sup>69</sup> Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Sämtliche Werke [wie Anm. 64], Bd. I, S. 35.

<sup>70</sup> Eine feine Witterung für diesen Zug in Goethes *Iphigenie* hatte Gerhart Hauptmann. In den beiden letzten Teilen seiner *Atriden-Tetralogie*, der *Elektra* und der – einen unausgeführten Plan Goethes zur Ergänzung seiner *Iphigenie auf Tauris* aufgreifenden – *Iphigenie in Delphi* forciert er auf der Linie von Goethes Lesart die Erinyen zum Inbegriff des »gnadenlosen göttlichen«, zum schlechthin Widermenschlichen und Grauenhaften. »Ist ihr Grauen, | das gräßlich-unaussprechliche, doch nicht | im Menschlichen zu finden.« (Zitate aus: *Iphigenie in Delphi*, in: G. Hauptmann, Sämtliche Werke, hrsg. v. H.-E. Hass, Darmstadt 1965, Bd. III, S. 1034 u. 1055). Zu vermerken sind insbesondere eine ganze Reihe von minutiös ausgemalten, rhetorisch-motivisch gesteigerten Schreckensbildern und -effekten, die sich mit den Erinyen verbinden (vgl. ebd., S. 1021, 1043, 1044f., 1060, 1063). Zu Goethes Plan einer sein Schauspiel fortsetzenden »Iphigenia von Delphi« vgl. Italienische Reise, HA, Bd. XI, S. 107f.



## IV

Mit der Frage nach seinen Darstellungsauffälligkeiten sind wir aber auch wieder bei der mytho-poetischen, ästhetisch-theatralen Seite des Sujets angelangt. Dabei sei zunächst noch einmal daran erinnert, daß Goethes Drama wie die Tragödienvorlage des Euripides darauf verzichtet, die Eumeniden als selbständige *dramatis personae* zu präsentieren. Andere Mythen-Adaptionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind da weniger zurückhaltend. In Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigenie in Tauris*, mit Libretto von François Guillard (deutsche Übersetzung von J. B. von Alxinger), treten die Göttinnen in der vierten Szene des zweiten Aktes als eigenständige Akteure auf. Vorbild ist hier offenbar der berühmt-berüchtigte Parodos (Einzug) des Eumeniden-Chores aus Aischylos' Tragödie, der auch in Schillers *Ibykus*-Ballade Pate gestanden und das 18. Jahrhundert hindurch die Theaterliebhaber fasziniert hat. Am Anfang des Auftritts, der mit einer szenischen Anweisung einsetzt, heißt es bei Gluck/Guillard:

*(Orestes schlafend. Die Eumeniden kommen aus dem Hintergrunde und umringen ihn. Die eine umtanzt ihn mit einer entsetzlichen Ballett-Pantomime, die andern sprechen zu ihm. Er bleibt während dieser ganzen Scene ohne Bewußtsein.)*

*Pantomime. (D dur. Grave et marqué.)*

*Chor.* Erbebe uns'rer Rache und der Götter Gericht! Neue Qual sei erdacht dem Mörder seiner Mutter!

*Orestes.* Ach! Ach! Ach!

*Chor.* Ew'ge Qual dem Mörder seiner Mutter! Erbebe uns'rer Rache und der Götter Gericht!

*Orestes.* Ach, welche Qual!

*Chor.* Für dich zu milde nur. Erbebe uns'rer Rache [...] <sup>71</sup>

In Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel *Medea in Korinth* werden die Rachegöttinnen gar zu den eigentlichen Akteuren des Schlußaktes. Das ist recht merkwürdig auch deshalb, weil der Eumeniden-Stoff nicht zu den konstitutiven Elementen des Medea-Mythos gehört und in der Dramen- und Theatergeschichte nur ein einziges Mal und dort ziemlich marginal, nämlich bei Seneca, anzutreffen ist. Bei Klinger jedoch werden die Eumeniden zu Vollzugsorganen der Rache Medeas. Nachdem im vierten Akt bereits eine andere Unterweltsgöttin, Medeas Mutter Hekate, die Szene als

<sup>71</sup> Gluck, *Iphigenie in Tauris*, Leipzig [ca. 1885], S. 16.

Stimme aus dem Off beherrscht und Medea, durch sie angestachelt, ihre eigenen Kinder umgebracht hat, rächen die Eumeniden im fünften Akt die Mutter an ihrem untreu gewordenen Gatten Jason und am Korinthischen König Kreon, der ihr gegenüber das heilige Gastrecht gebrochen hatte.<sup>72</sup>

Die ganze Anlage dieses outrierten Finales besitzt das Gepräge eines strengen Rituals, wobei Klinger den Rollentext der Eumeniden stark an Abschreckungs- und Grausamkeitstragödien in der Tradition Senecas orientiert, die szenischen Effekte komplementär am multimedialen Spektakel der Oper. Als selbständige *dramatis personae* treten die Göttinnen hier auch mit ihren aus der Antike bekannten Eigennamen auf: Tisiphone, die ›Mordrächerin‹, Megaira, die ›Beneiderin‹, und Allekto, die ›Unversöhnliche‹. An dieser Stelle eine Kostprobe aus dem Text der Tisiphone, deren Aufreizungstirade am Ende in ein sadistisches Folterszenario umschlägt:

Schwinget, Schwestern, die Fackeln des schwarzen Erebos! Ihr düstrer Schimmer erleuchte den begangenen Frevel! [...] Uns rief herauf die furchtbare Mörderin der Kinder! [...] An den Sterblichen rächt das Schicksal den Frevel, durch uns! durch uns, die Töchter der Nacht! An dem Vater das Blut der Kinder durch uns! An dem strengen Greise das Blut der ermordeten Kinder durch uns! Horch auf, Megära! Horch auf, Alekto! Euch ruft Tisiphone, die rächende, der Eumeniden schrecklichste. | [...] | Alekto, ergreife den strengen Greis, der die Mutter vertrieb! das heilige Gastrecht brach [...]. Doch ergreife nicht zu mächtig den Greis. Locker hängt das Leben an seinem Herzen. Saug langsam daran! Laß ab und falle wieder ihn an! Mühsam arbeite das Leben, sich anzuknüpfen. Dann fahre hindurch mit der glühenden Sichel der Rache und schneide langsam in den morschen Faden des Lebens! er röchle und flehe [...], des Lebens Faden zu zerschneiden. Zieh ihn länger, Klotho, du Tochter der Nacht, wir weben hinein die Qual.<sup>73</sup>

Im Unterschied zur *Iphigenie*, wo, mit den Worten Schillers, die Ursache für den qualvollen Zustand des Orest für das Publikum »nicht in die Sinne fällt«,<sup>74</sup> wird der Schrecken im Tragödienfinale der *Medea* konsequent theatralisiert, in ein visuell und akustisch eigenständiges Geschehen überführt. Ein Auszug aus den Szenenanweisungen:

<sup>72</sup> Vgl. ausführlich Verf., Pathosformeln [wie Anm. 28], Kapitel A,IV,5.

<sup>73</sup> Klinger, *Medea in Korinth*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Stuttgart 1878, Bd. II, S. 130f. Die Eumeniden scheinen hier in effektiver Abstimmung und Arbeitsteilung mit den Parzen tätig zu sein.

<sup>74</sup> Vgl. oben Anm. 9.

Die Musik dauert. Dann tritt der Zug aus dem Tempel, mit Fackeln und Gesang. Jason, Kreusa, Kreon folgen. [...] Die Eumeniden ziehen den Teppich von den Leichen der Knaben weg und stehen zu ihrem Haupte. Ein Schrei des Entsetzens Aller. Alles flieht, außer den Dreien, die die Gewalt der Eumeniden fesselt. Kreusa sinkt leblos auf die Stufen des Tempels nieder. Die Scene wird von dem düstern Scheine der Fackeln der Eumeniden erleuchtet.<sup>75</sup>

Weitere Fallbeispiele für eine leibhaftige Darstellung der Eumeniden um 1800 finden sich in der bildenden Kunst. Tischbeins 1788 in Neapel gemaltes Ölbild, das Goethe im Bericht über seinen *Zweiten Römischen Aufenthalt* erwähnt und dessen Sujet er von einer »Zeichnung und Skizze« her kannte,<sup>76</sup> bildet die Erinyen in einem Augenblick ab, in dem Iphigenie sich ihrem schwermütigen Bruder vertraut nähert [siehe unten Abb. 1]. Wahrscheinlich handelt es sich um den dramaturgisch zentralen Moment der Anagnorisis, des Wiedererkennens.<sup>77</sup> Über den Titel dieses Bildes herrscht in der Literatur keine Einhelligkeit, mal heißt es *Orest und Iphigenie/Iphigenie und Orest*, mal *Die Erkennung des Orestes durch Iphigenie*, aber auch *Orest und die Furien*.<sup>78</sup> Letztere sind hier in die hintere Bildebene verbannt, werden durch die schutzspendende Umarmungsgeste Iphigenies von ihrem Opfer getrennt und zum linken Rand hin fast aus dem Bild hinausgedrängt. Durch die Anwesenheit der »reinen Schwester«<sup>79</sup> scheinen

<sup>75</sup> Klinger, *Medea in Korinth* (wie Anm. 73), S. 133.

<sup>76</sup> Vgl. HA, Bd. XI, S. 381.

<sup>77</sup> Vgl. Goethe, *Iphigenie III.1*, HA, Bd. V, S. 36ff., v. 1081ff.; Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, v. 769ff. In Tischbeins eigener Autobiographie wird Goethes Drama als Sujetvorgabe nicht explizit genannt. Die kurze Beschreibung des Gemäldes verweist allerdings eindeutig auf Goethes Text, zieht jedoch die Anagnorisis-Szene in III.1 mit dem folgenden Auftritt, der Unterweltsvision des Orest in III.2, simultan zusammen. »Das Bild stellte den Orest dar, der am Opferaltare steht. Seine Sinne sind verwirrt; er sieht nichts mehr auf dieser Welt; in sich gekehrt, denkt er sich seine Ankunft in der Unterwelt, wo ihm seine Bekannten entgegenkommen. Er grüßt seinen Vater *Agamemnon* und seine Mutter. Die Priesterin *Iphigenia* erkennt in ihm den Bruder; sie fliegt zu ihm, umarmt ihn, den Gefundenen, lange Ersehnten« (J.H.W. Tischbein, *Aus meinem Leben*, hrsg. v. L. Brieger, Berlin 1922, S. 245).

<sup>78</sup> Vgl. Wilhelm-Tischbein-Gedenkausstellung, Oldenburg 1930, Kat.-Nr. 220, Abb. 19; Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethes Maler und Freund*, hrsg. v. H. Mildenerger, Neumünster 1986, Bd. I, S. 219f. (Abb. 64, 157); R. Daube-Schackat, in: *Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf*, hrsg. v. J. Göres, Mainz 1986, S. 244 (Abb. 141, 236), wohl in Orientierung an Goethes Sujetbeschreibung aus dem *Zweiten Römischen Aufenthalt* (vgl. HA, Bd. XI, S. 381); H. v. Einem in: HA, Bd. XI, S. 669. Bei Tischbein selbst heißt es im Rückblick: »Das Bild von *Orest und Iphigenia* malte ich für den Prinzen *Christian von Waldeck*.« (Aus meinem Leben [wie Anm. 77], S. 246)

<sup>79</sup> Vgl. *Iphigenie auf Tauris*, HA, Bd. V, S. 38, v. 1166.

sie in ihren Peinigungsaktivitäten empfindlich gestört zu sein und von Orest ablassen zu müssen.<sup>80</sup>

Abgesehen von einer Fackel und einer Schlange im Haar haben diese Erinyen nicht viel gemein mit den Schreckensgestalten der von Aischylos initiierten Darstellungstradition. Sie sind in einer Weise klassizistisch veredelt, daß man die mythographischen Vorgaben kaum noch ausmachen kann. Allein das wie ein Sturm- oder Gewässerwirbel sogartig über Orest aufgeblähte Gewand und der zornige Blick der rechten Erinye signalisieren noch so etwas wie Furor und Bedrohung, wohingegen die linke in ihrer Physiognomie seltsamerweise der Figur der Iphigenie gleicht.<sup>81</sup> Den Grund dafür kann man in Goethes römischem Bericht nachlesen. Er liegt im gemeinsamen Modell beider Figuren. Tischbein hatte für beide, dem klassischen Schönheitsideal entsprechenden Frauengestalten Maß genommen an einer der ob ihrer Schönheit meistbewundertsten Frauen seiner Zeit, Lady Emma Hamilton, berühmt geworden durch ihre sog. »Attitudes«, Auftritten in der Form lebender Bilder nach antiken Statuen. Zitat Goethe:

Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Auch eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinnen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte.<sup>82</sup>

Stärker auf dramatische Effekte hin konzipiert als Tischbeins Gemälde sind die Szenarien, die John Flaxman 1795 in einer Illustrationsfolge mit dem Titel *Compositions from the Tragedies of Aeschylus* sowie 1809 in einer weiteren Arbeit zu Papier gebracht hat. Den erstgenannten Bildzyklus hat Goethe gekannt. Zu einem Nachlaßkonvolut aus dem Jahre 1799 mit Texten über Flaxman, den Goethe den »Abgott aller Dilletanten«

<sup>80</sup> Allerdings wirkt das Bild von seiner Komposition her auch wie die Illustration einer – durchaus skeptischen – Bemerkung Orests gegenüber Iphigenie: »Und deine Gegenwart, du Himmlische, | Drängt sie nur seitwärts und verschleicht sie nicht« (ebd., S. 37, v. 1127f.).

<sup>81</sup> Der Maler des Bildes beschreibt die Erinyen im Rückblick folgendermaßen: »Hinter ihm [Orest] zu beiden Seiten sind Furien. Die eine fliegt um ihn herum, man sieht die Wendung ihres Fluges am rollenden Gewande; die andere hebt das lang herunterhangende Haar über das bedeckte Gesicht empor und schauet aus düsterem Nachtgrauen ihn mit hohlen Augen gräßlich an« (Tischbein, *Aus meinem Leben* [wie Anm. 77], S. 245). Die Charakterisierung der zweitgenannten Furie ist mit dem Ausdrucksgehalt auf dem Gemälde schwerlich in Übereinstimmung zu bringen. Sie scheint eher der *gothic novel* und den narrativen Anforderungen an einen spannenden Lebensbericht geschuldet zu sein.

<sup>82</sup> Zweiter Römischer Aufenthalt, HA, Bd. XI, S. 381. Tischbein selbst behauptet in seiner Autobiographie, er habe das Porträt der Lady Hamilton für alle Figuren des Gemäldes, »[s]elbst beim *Orest*«, verwandt (vgl. *Aus meinem Leben* [wie Anm. 77], S. 245).



Abb. 1: *Orest und Iphigenie / Iphigenie und Orest*, 1788

von J.H.W. Tischbein

[Die Erkennung Orestes durch Iphigenie | Orest und die Furien]

(aus: Goethe in Italien. Eine Ausstellung des Goethe-Museums Düsseldorf, hrsg.  
v. J. Göres, Mainz 1986, S. 236, Abb. 141)

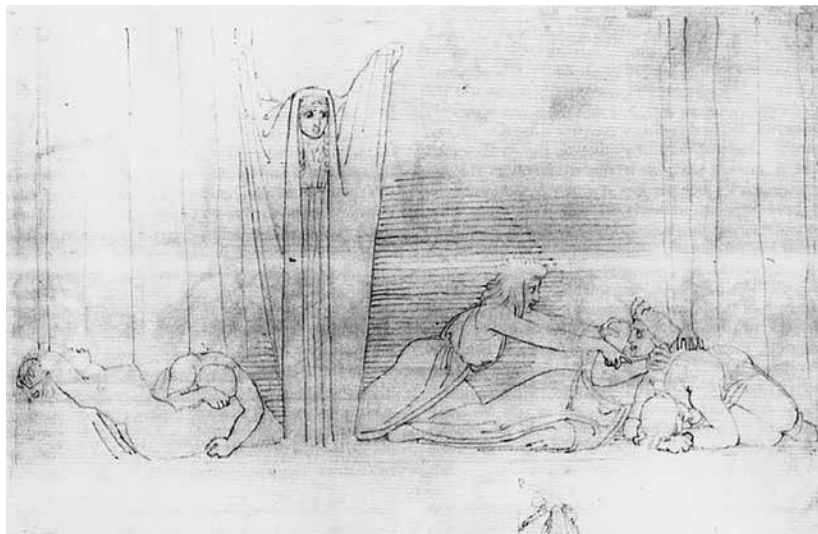


Abb. 2: *Der Geist Klytämestras*, 1795  
 von J. Flaxman  
 (aus: D. Irwin, John Flaxman 1755-1826. Sculptor. Illustrator.  
 Designer, London 1979, S. 89, Abb. 112)

nennt,<sup>83</sup> gehört eine Aufzählung und kurze Beurteilung der Zeichnungen zu Aischylos. Darin heißt es über die Darstellung der Rachgöttinnen aus den *Eumeniden*: »[Abbildung Nr.] 24.) Die Eumeniden und Klytämestras Geist, gut und abenteuerlich gedacht. 25.) Eumeniden den Verbrecher verfolgend, gewaltsam.«<sup>84</sup> Das erstgenannte Bild stellt dabei eine Szene zu Beginn des dritten Teils der *Orestie* dar (Abb. 2).<sup>85</sup> Der Geist Klytaimestras, deren hoch emporgarige Erscheinung wie eine historisch zu früh gekommene Jugendstil-Karyatide anmutet, weckt die schlafenden Erinyen auf und stachelt sie zu ihrer Verfolgungsjagd an. Typisch für Flaxman ist

<sup>83</sup> Über die Flaxmanischen Werke, WA, Bd. I,47, S. 245; vgl. hierzu P.-K. Schuster, »Flaxman, der Abgott der Dilettanten«, in: John Flaxman. Mythologie und Industrie [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1979, S. 32-35.

<sup>84</sup> [Über Flaxmans Compositionen] Gegenstände aus Äschylos, ebd., S. 342.

<sup>85</sup> Vgl. Aischylos, *Eumeniden*, v. 94ff. Die Zeichnung ist abgebildet bei: D. Irwin, John Flaxman 1755-1826. Sculptor. Illustrator. Designer, London 1979, 89, Abb. 112. Für die Zeichnungen, die die Erinyen bereits bei der Verfolgung des Orest zeigen, vgl. John Flaxman. Mythologie und Industrie (wie Anm. 83), S. 199, Abb. 93 u. 94. Dieses Motiv ist in Anlehnung an Flaxman noch einmal von Christian Gottlieb Kratzenstein um 1818 in einer Federzeichnung aufgegriffen worden (vgl. ebd., S. 199, Abb. 251).



Abb. 3: *Orest von den Erinyen verfolgt*, 1795/1809

von J. Flaxman

(aus: John Flaxman. *Mythologie und Industrie* [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1979, S. 152, Abb. 167)

die Entwicklung der Figuren aus einer an der griechischen Vasenmalerei geschulten Umrißzeichnung,<sup>86</sup> ein Verfahren, das er auch in verschiedenen anderen Illustrationsfolgen zu Werken der Weltliteratur verwandt hat (zu Homers Epen, Hesiod sowie Dantes *Divina Commedia*).

Die spätere großformatige Federzeichnung, wahrscheinlich der Entwurf eines Friesreliefs für das Londoner Covent-Garden-Theater, hat Flaxman, der auch einer der findigsten Designer für die Steingutfabrik Wedgwood war, deutlich plastischer angelegt (Abb. 3).<sup>87</sup> Die Darstellung scheint sich hier auf die letzten Geschehnisse in Aischylos' Tragödie zu beziehen, insofern nicht allein Apollon, sondern auch bereits Athene zu sehen ist, deren Votum die abschließende Gerichtsverhandlung zugunsten Orests entscheiden wird. Orest, in der antiken Pathosformel eines besiegt, vom Tode bedrohten Kriegers dargestellt, sucht hier bei den beiden olympischen Gottheiten Schutz vor einer ganzen Meute heranschwebender, peitschen- und schlangenbewaffneter Furien, die, hierin Tischbeins Gestaltung ähnlich, durchaus einem klassi(zisti)schen Schönheitsideal entsprechen.

Als letztes Beispiel aus der Bildkunst zwei Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli. Sie übersteigen als einzige Fälle den Rahmen klassizistischer Ästhetik und referieren in ihrem Sujet auf den bereits zitierten Botenbericht über das Delirium des Orest aus Euripides' *Iphigenie* (Abb. 4 u. 5).<sup>88</sup> Füssli

<sup>86</sup> Das bemerkt bereits Goethe in seinem Aufsatz *Über die Flaxmanischen Werke* (vgl. WA, Bd. I, 47, S. 246).

<sup>87</sup> Vgl. hierzu D. Bindman, *Vermischte Zeichnungen 1792-1826*, in: John Flaxman. *Mythologie und Industrie* (wie Anm. 83), S. 152, Abb. 167.

<sup>88</sup> Euripides, *Iphigenie bei den Taurern*, v. 285-291, vgl. oben Anm. 21. Zur Identifikation des Sujets bei Füssli vgl. G. Schiff, *Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli (1741-1825)*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1959 (Kleine Schriften 2), Nr. 1425f.



Abb. 4: *Die Vision des Orest*, um 1800

von J. H. Füssli

(aus: G. Schiff, Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli [1741-1825],  
Zürich 1959 [Kleine Schriften 2], Nr. 1424)

übersetzt dieses Szenario in eine exaltierte Abwehrgebärde des Orest, der von seinem Freund Pylades gestützt wird, während von rechts die Rache-göttinnen heranfliegen, deren Gesichter etwas von grotesk stilisierten antiken Theatermasken haben. Was die vordere Eumenide mit ihren emporgehobenen Armen veranstaltet, wird vom oberen Bildrand abgeschnitten. Um was es da geht und auf was für einen Moment sich das Dargestellte exakt bezieht, macht die zweite Zeichnung deutlicher. Eine der Eumeniden hebt drohend den Steinblock über ihren Kopf, in den sich nach der Vision Orests die Leiche seiner Mutter Klytimestra verwandelt hat, um ihn zu

Vgl. auch G. Schiff in: Johann Heinrich Füssli 1741-1825 [Kunst um 1800], hrsg. v. W. Hofmann, München u. Hamburg 1974, 178f., Abb. 133. Füssli hat das Erinnyen-Mythologem 1821 noch einmal im Zusammenhang eines anderen Sujets aufgegriffen: *Die Erinnyen vertreiben Alkmaion von der Leiche seiner von ihm getöteten Mutter Eriphyle* (wahrscheinlich in Orientierung an Hyginus und Statius). Auf einer Zeichnung ist dabei die kurz vor ihrer Ermordung an Orest gerichtete Drohung Klytimestras mit den »wütigen Hunden der Mutter« aus Aischylos' *Choephoron* (v. 924) notiert (»φυλάττει μητρος εγκοτους κυνας«); vgl. hierzu G. Schiff in: Johann Heinrich Füssli 1741-1825 (ebd.), S. 202f., Abb. 174f.





Abb. 5: *Die Vision des Orest*, um 1800  
von J. H. Füssli  
(aus: G. Schiff, *Zeichnungen von Johann Heinrich Füssli [1741-1825]*,  
Zürich 1959 [Kleine Schriften 2], Nr. 1425)

erschlagen. Bei einer zweiten Eumenide ist ein Flügel und als weiteres Charakteristikum ein Hundskopf zu erkennen.

Mit solchen sinnlich wahrnehmbaren Schreckensbildern hält sich Goethes *Iphigenien*-Drama zurück. Als selbständige Figuren, damit als potentiell sinnlich-theatrale Körper auf der Bühne treten die Rachegöttinnen nicht auf. Was mögen die Gründe für diese ästhetische Zurückhaltung sein? Als Grund auszuschließen ist wohl, daß Goethe auf der Argumentationslinie von Lessing leibhaftige Götterfiguren im zeitgenössischen Drama und Theater überhaupt für anachronistische Gegenstände hielt. Goethes dramatisches Œuvre ist voll mit Göttern, angefangen vom Frühwerk (*Prometheus*; *Proserpina*) über die *Pandora* und den ersten Teil des *Faust* bis zum späten zweiten Teil der Tragödie. Der naheliegendste und sicher wichtigste Grund besteht wohl darin, daß seine Fassung der *Iphigenie* in Folge ihrer Konzentration auf verinnerlichte Konflikte und dialogische Lösungsversuche beim Dramenpersonal insgesamt auf die Sphäre der Götter verzichtet. Nicht bloß die Eumeniden, auch die Vertreter des Olympos, Diana, Apollon u.a., werden allein in den Äußerungen der agierenden Menschen greifbar. Daß mit diesem theatralen Minimalismus völlig in der Schwebelage bleibt, ob die göttlichen Mächte jenseits der menschlichen Imagination und Rede überhaupt existieren, macht aus der Beobachterposition des Lesers oder Zuschauers gerade einen besonderen Reiz an diesem Schauspiel aus.

Im Falle der Eumeniden scheint mir aber noch ein weiterer Aspekt von Bedeutung zu sein. Es geht dabei um eine Darstellungseigentümlichkeit, aufgrund derer Goethes Schauspiel in Böttigers Buch über die *Furienmaske* als vorbildliches Exempel einer »Mäßigung des gebildeten Kunstsinns« erscheint und als »Muster des neuen Sophocles« zu einem dramatischen Gegenbild zu Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie in ihrer »rohen Größe« stilisiert wird.<sup>89</sup> An dieser ästhetischen Nahtstelle sei deshalb ein kurzer Exkurs zu Böttigers Abhandlung eingeschoben.

<sup>89</sup> Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 95 und 93. Böttigers Argumentation konfundiert hier gleichsam drei prominente Konzepte ästhetischer Beurteilung, ohne den Spannungen zwischen ihnen eigens Beachtung zu schenken: Lessings *Grenzen der Malerei und Poesie* und die damit verbundenen Darstellungsgesetze der verschiedenen Künste werden überblendet mit dem historischen Makroschema der *Querelle des Anciens et des Modernes*, das etwa auch Schiller in seinem Lob der Goetheschen *Iphigenie* benutzt (vgl. oben Anm. 4), zudem aber auch noch mit einem stilgeschichtlichen Gegensatz, wie ihn Winckelmann für die Binnengeschichte der griechischen Bildkunst und der Tragödie durch die Abgrenzung des »älteren« vom »hohen« Stil entwickelt hat (vgl. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1993, S. 216 u. S. 307f.; in nuce schon in den *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, in: *Kleine Schriften*. Vorreden. Entwürfe, hrsg. v. W. Rehm, Berlin 1968, S. 44). Dadurch gelingt es Böttiger, bei seinen Erörterungen zwei

In Böttigers Buch erscheint Aischylos einerseits als Autorität und ständig bemühte Referenz, als »ehrwürdige[r] Vater des alten Trauerspiels«<sup>90</sup> und als Begründer einer wirkungsmächtigen ikonographischen Tradition der Erinyendarstellung. Zum anderen aber handelt es sich bei den »gräßlichen Scheusale[n] der Aeschyleischen Bühne«<sup>91</sup> um die Urszene, den »Keim« für alle folgenden monströsen »Uebertreibungen und Zerrbilder« in Theater und Bildkunst.<sup>92</sup> Gegenüber dieser degenerativen Spur favorisiert Böttiger dann deutlich »eine zweite Abweichung von der Linie, die Aeschylus gezogen hatte, und diese führt uns grades Wegs auf das höchste Gesetz aller bildenden Künste bei den Griechen zu, den Zeiten, wo diese ihre wahre Bestimmung erhalten hatte, auf die Schönheit.«<sup>93</sup> Im unmittelbaren Anschluß an diese Beobachtung zitiert er ausführlich aus Lessings *Laokoon* und stimmt dessen Behauptung zu, daß die alten Künstler »nie eine Furie gebildet haben« – wohl aber »idealisierte Eumeniden«.<sup>94</sup> Diese werden schließlich in einer umfangreichen »Galerie alter Kunstwerke« präsentiert.<sup>95</sup>

schen den Epochen und innerhalb derselben, aber auch zwischen den verschiedenen Künsten und Medien hin- und herzuschalten.

<sup>90</sup> Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 4.

<sup>91</sup> Ebd., S. 72.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 59-63, Zitate S. 61f. An den Beginn seiner Abhandlung stellt Böttiger, gleichsam als Prolog, die »alte Ueberlieferung«, daß das »souveraine Volk von Athen« Aischylos' »ungeheure Schreckensschöpfung etwas zu stark für seine Nerven gefunden« und die Größe des Tragödienchors deshalb per Gesetz von 50 auf 15 »Chorfiguranten« reduziert habe (ebd., S. 2). In direktem Anschluß daran wird die Theatralität der *Eumeniden*-Tragödie auch noch im Rückgriff auf die Aristotelische Kritik an einem Vorherrschen des Schau- und Dekorationselementes bei der tragischen Schreckensdarstellung problematisiert (ebd., S. 4; vgl. Poetik, 1453b). Zur gerechten Beurteilung der Aeschyleischen Kunst verweist Böttiger allerdings historisierend auf den »Geschmack seines Zeitalters« (ebd., S. 5) und zudem auf eine besondere »Milderung« der »so mächtig aufgethürmten Schrecknisse« (ebd.) durch die kultisch-politische Zivilisierung der Erinyen, der schließlich ein eigener Exkurs gewidmet ist (»Politische Tendenz der Eumeniden«, ebd., S. 100f.). Dort heißt es: »Nun hatten aber die Eumeniden gleichsam die Garantie des Areopagus übernommen, der an die Stelle dieser Rache-göttinnen trat und über vergossenes Menschenblut erkannte. Sie hatten neben dem Areopagus ihre heilige Grotte und Kapelle, wohin sie am Ende des Trauerspiels in einer feierlichen Procession gleichsam eingewiesen werden.« (Ebd., S. 101)

<sup>93</sup> Ebd., S. 64.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 64 u. 66f. Lessings Satz aus dem *Laokoon* siehe oben Anm. 29 (vgl. weiter auch Lessing, Briefe, antiquarischen Inhalts, Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 207 u. 212).

<sup>95</sup> Vgl. Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 69-92 u. 143ff. Böttigers »Galerie« besteht aus Trinkgefäßen, Vasen, Urnen, Marmorreliefs und Sarkophagen. Dabei greift er auch auf die berühmte (zweite) Vasensammlung Sir William Hamiltons (Gatte von Tischbeins Iphigenien- und Furienmodell Emma) zurück, die Tischbein 1791-95 (deutsche Ausgabe 1797) in einer mehrbändigen Kupferstichausgabe unter dem Titel *Collection of Engravings of ancient Vases* (kurz: *Hamilton's Vases*) ediert hatte (vgl. Böttiger, ebd., S. 85 u. 143f.).

Analog zu Lessings *paragone* der Künste gilt bei Böttiger das normative ›Gesetz der Schönheit‹ systematisch nur mit Einschränkung für Theater und Schauspielkunst, insofern die dramatische Handlung die »widrige Wirkung« des Häßlich-Gräßlichen durch ihr transitorisches Moment abschwächt und nicht durch Fixierung verstärkt wie Malerei oder Plastik.<sup>96</sup> Unter der Hand bedingt jedoch ihre Verwandtschaft mit der Bildkunst, daß die zwar mit transitorischen, aber ebenfalls ikonischen Zeichen operierende Schauspielerei sehr wohl den klassizistischen Normen von Schönheit und Mäßigung unterworfen wird. Das zeigt sich am prägnantesten bei Böttigers Versuch, die Erinyenkostüme des attischen Theaters mit Hilfe von Goethes Kunstfreund Johann Heinrich Meyer visuell zu rekonstruieren. Auf einem kolorierten Kupferstich hat Meyer nach Böttigers »Angaben« eine Furie entworfen, »wie sie Aeschylus wirklich in seinen Eumeniden aufs Theater brachte« (Abb. 6).<sup>97</sup> Ein zweiter zeigt in Orientierung an einer Vasenmalerei eine Eumenide des späteren – ästhetisch temperierten – Theaters aus der Zeit der Hochklassik (Abb. 7). An Böttigers kontrastreicher Gegenüberstellung wird deutlich, daß sein Buch keineswegs nur eine antiquarisch-gelehrte Sammlung von ›Furienmasken‹ im Sinne hat, sondern zugleich damit die Favorisierung einer klassizistischen Darstellungsoption. Die an dieser Stelle einmal ausführlicher zitierte Passage setzt ein mit dem Ende derjenigen Beschreibung, die dem rekonstruierten Aischyleischen Erinyenkostüm gilt:

In diesem Aufzug ließ Aeschylus die zürnenden Gestalten der Erinnyen erscheinen. Man denke sich *funfzig* dergleichen Unholdinnen einen Kettentanz um den gängsteten Muttermörder knüpfend mit den erschütternden Drohungen, die ihnen Aeschylus während dieses Reigen [sic!] in den Mund legte, und man wird wenigstens durch eine leise Anwendung des Schreckens sich berührt fühlen, der einst das ganze athenische Volk bei der ersten Aufführung dieses Stücks ergriffen haben soll.

Doch nicht immer betreten so gestaltete Erinnyen die Bühne des athenischen Theaters. Nach dem Zeitalter des Pericles und Phidias mußten auch hierüber andere Vorstellungsarten in Umlauf kommen. Der verfeinerte Geschmack verwarf die gräßlichen Verbildungen selbst auf der tragischen Szene. [...] Da ist die Furie mit allem Prunke des tragischen Costums, ohne alle Beimischung körperlicher Häßlichkeit, herr-

<sup>96</sup> Vgl. Böttiger, ebd., S. 65. Lessing selbst hat die Mittelstellung der Schauspielerei zwischen Poesie und Bildkunst in der *Hamburgischen Dramaturgie* (5. Stück) ausführlicher erläutert als im *Laokoon* (vgl. Werke [wie Anm. 6], Bd. IV, S. 256f.).

<sup>97</sup> Die Furienmaske [...], wie Anm. 23, S. 133. Die folgenden Seiten bieten eine minutiöse Beschreibung der einzelnen Details von Kostüm und Maske (vgl. S. 133-137).



Abb. 6: *Furie aus den Eumeniden des Aischylos, um 1801*  
von J. H. Meyer nach Vorgaben von K.A. Böttiger  
(aus: K. A. Böttiger, *Die Furiemaske im Trauerspiele und auf*  
*den Bildwerken der alten Griechen, Weimar 1801, Tafel I*)

lich aufgeschmückt [...], zeigt sie ihre Schrecknisse mehr durch die Handlung, als durch körperliche Mißgestalt. Nach einem [...] Vasengemälde hat Hr. Prof. Meyer die schöne Furie – oder sollten wir sie nicht gleich mit dem ihr nun allein gebührenden Namen *Eumenide* nennen! – auf der *zweiten* colorirten Kupfertafel entworfen.<sup>98</sup>

Böttigers Gegenüberstellung von Aischylos' *Eumeniden*-Tragödie und Goethes *Iphigenien*-Drama bietet nun eine Art Anciens-et-Modernes-Äquivalent zum gerade zitierten epochalen Stilkontrast aus der Geschichte des attischen Theaters. An ihr wird einmal mehr deutlich, daß »die *dichtersische* Lizenz des Aeschylus« aufgrund seiner »rohen Größe [...] nie für die spätere Tragödie Muster und Richtschnur werden [durfte]«, wohingegen die Erinendarstellung »des neuen Sophokles« als vorbildliches »Muster« erscheint.<sup>99</sup> Die Mustergültigkeit von Goethes poetischer Arbeit am Mythos, zu deren Demonstration Böttiger einige Passagen aus der Rollenrede des Orest zitiert,<sup>100</sup> soll nun darin bestehen, daß der Autor zwar einerseits motivisch fast das gesamte Gruselarsenal der Aischyleischen Erinyen übernimmt, ja durch ein neu geschaffenes Motiv wie das »schreckliche Gelächter« sogar noch steigert. Die Pointe klassizistischer Dezenz folgt jedoch auf dem Fuße: »Allein das Scheußliche jenes Anblicks wird fern vor unserm Blick verhüllt gehalten, und auch die Wirkung spricht nur zum minder ekeln Sinn, dem Gehör.«<sup>101</sup> Durch diese Beschränkung von Grauen und Ekel auf die Figurenrede Orests kongruiert der poetische Effekt präzise mit einem von Böttiger (und Lessing) gerühmten Kunstgriff der ›Alten‹ auf dem Feld der visuellen Bilder. Bei seinem Gang durch die Galerie idealisierter Eumeniden bemerkt Böttiger an einer Stelle: »Der geängstete Orest ist es überall, wo sich noch bildliche Vorstellungen erhalten haben, in dessen Schrecken und Entsetzen wir die furchtbare Gewalt der Rächerinnen erkennen, deren stille Macht wir nun nicht hassen, sondern mit ehrerbietiger Scheu anerkennen.«<sup>102</sup>

Mag es, wie oben dargelegt, mit der ›ehrerbietigen Anerkennung‹ der Eumeniden in Goethes Drama auch nicht so weit her sein wie mit der ›Scheu‹ vor ihnen, so werfen Böttigers Beobachtungen zu den verschiede-

<sup>98</sup> Ebd., S. 137f.

<sup>99</sup> Ebd., S. 93 u. 95.

<sup>100</sup> Ebd., S. 93f. Es handelt sich um die Verse 1057-70 und 1129-38 aus dem ersten Auftritt im III. Akt (vgl. entsprechend oben Anm. 37-42).

<sup>101</sup> Ebd., S. 94f. Anm.

<sup>102</sup> Ebd., S. 66. Ganz analog argumentiert Lessing im *Laokoon* an der Stelle, wo vom »Amt der Furien« die Rede ist (vgl. oben Anm. 67): »Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen.«



Abb. 7: *Furie im späteren attischen Theater, um 1801*  
Nach einem antiken Vasengemälde  
der Sammlung Parois von J.H. Meyer  
(aus: K. A. Böttiger, *Die Furiemaske im Trauerspiele und auf  
den Bildwerken der alten Griechen*, Weimar 1801, Tafel II)

nen Darstellungsoptionen der Rachegöttinnen doch ein erhellendes Licht auf die ästhetisch-theatrale Faktur dieses Schauspiels. Um es in einem Paradox zu formulieren: Gerade weil er den Mythos in seinen unheimlichen und unversöhnbaren Komponenten gegenüber der Tradition noch verschärft, vermeidet es Goethe, ihn durch eine sinnlich-körperliche Bühnenpräsenz seiner Figuren abermals zu forcieren. In der Poesie ist eine Darstellung solchen Grauens legitim, weil im Medium der Sprache die unmittelbar sinnliche Wirkung gebrochen ist, weshalb etwa Schillers Darstellung des Erinyenchors in der *Ibykus*-Ballade Goethes ausdrückliches Lob finden kann<sup>103</sup> und weshalb seine eigene Version des Mythos dann auf die eindrückliche Rollenrede des Orest beschränkt bleiben muß. So lange ihre Abbildung im Medium der Sprache verbleibt, gibt es für die Erinyen in ihrem gesteigerten Grauen kein Bilderverbot. Wohl aber scheint es ein solches in den mit ikonischen Zeichen operierenden Künsten zu geben,<sup>104</sup> eben auch ein Auftrittsverbot auf dem Theater.

## V

Es gibt nun einen einzigen Fall, in dem Goethe dieses Auftrittsverbot aufgehoben hat.<sup>105</sup> Im zweiten Teil des *Faust* treten die Göttinnen unter ihrer lateinischen Bezeichnung »Furien« auf. Allerdings nicht da, wo man es mit

<sup>103</sup> Vgl. den Brief an Schiller vom 22. 8. 1797; Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (wie Anm. 9), Bd. I, S. 446. Auch Böttiger lobt Schillers »glückliche Einführung des grausen Eumenidenchores, und des nach Aeschylus nachgeahmten, mit Aeschyleischer Sublimität einerschreitenden Rache gesangs« (Brief an Schiller vom 8. 9. 1797, Nationalausgabe [wie Anm. 10], Bd. XXXVII,1, S. 129).

<sup>104</sup> Daß Goethe dem Alptraummalter Füssli in einer Kritik vorgehalten hat, viele seiner Sujets seien »abenteuerlich« und »tragisch« und wirkten auf »Einbildungskraft und Gefühl«, obwohl die »sinnliche Darstellung« der Malerei das eigentlich nicht dürfe, diese Aufgabe vielmehr allein der Poesie vorbehalten sei, korrespondiert mit diesem Deutungsversuch. Die entscheidenden argumentativen Vorgaben sind wie bei Böttiger in Lessings Grenzziehung zwischen den Künsten zu suchen. Vgl. Über Heinrich Füesli's Arbeiten, WA, Bd. I,47, S. 347 (entstanden wahrscheinlich 1797). Die phantastisch-poetischen Sujets des Dilettanten-Abgotts Flaxman werden aufgrund einer Korrektivqualität etwas wohlwollender beurteilt, zeigt sich in ihnen doch zugleich »ein geistreiches, heiteres und zugleich gelassenes Wesen, mit welchem das Abenteuerliche und Forcirte, wo es vorkommt, contrastirt« (Über die Flaxmanischen Werke, ebd., S. 245).

<sup>105</sup> Streng genommen gibt es zwei Fälle. Im Prolog zur *Eröffnung des Berliner Theaters* im Mai 1821, der von der »Muse des Dramas« gesprochen wird, findet sich im zweiten Auftritt eine Passage, in der die Sprecherin eine Veränderung der Szenerie beobachtet und vor dem Anblick einer Furie erschreckt: »Schon hüben und drüben sind Berge versunken, | Schon gähnet der Abgrund, schon sprühen die Funken. | Was ist mir? was leuchtet ein wunderlich



einem Blick auf die Szenentitel der Tragödie vielleicht vermuten könnte, nämlich in der »Klassischen Walpurgisnacht« aus dem zweiten Akt. In diese Szene, die als pagan-antikes Gegenstück zur nordeuropäischen »Walpurgisnacht« auf dem Brocken im *Faust I* konzipiert ist, hätten die »Unterirdischen«, »der Nacht uralte[n] Töchter[n]«, wie die Eumeniden von Orest genannt werden,<sup>106</sup> eigentlich hervorragend gepaßt. Treten dort in der Revue von unheimlichen, obskuren und hybriden Wesen aus der antiken Mythologie doch auch einige nicht-olympische Gottheiten auf wie Proteus, Nereus, die Phorkyaden oder die Kabiren.<sup>107</sup> Die Eumeniden hingegen sucht man dort vergebens.<sup>108</sup>

Licht? | So leuchtet der Furie Feuergesicht. | Und, unter dem Kopfschmuck phosphorischer Schlangen, | Weiß glühen die Augen und rothbraun die Wangen. | Der Schrecken ergreift mich, wo rett ich mich hin!« (WA, Bd. I,13,1, S. 121) Ein Schema zu diesem Theater-Prolog, das die Kulissen- und Figurenwechsel skizziert, macht deutlich, daß Goethe dabei auch einen leibhaftigen »Auftritt der Furien« geplant hatte, eine chthonische *performance*, die allerdings rasch wieder von einem idyllisch-halkyonischen Szenario abgelöst wird: »Eine höhere Region schließt sich auf. Nun greift die Musik ein. Eröffnet dem Außerordentlichen die Pforte und ruft die sämtlichen Naturerscheinungen zu Hülfe. Donner und Blitz; Erdschlünde öffnen sich; Feuer und Flammen brechen aus; Gnomon deuten auf unterirdische Wirkungen; Feindselige Geister haben sich der Unterwelt bemächtigt. Auftritt der Furien. Bersten der Erdrinde; Erscheinung des Plutonischen Reiches. – Schnelle Umwendung ins Liebliche. Iris theilt das Gewölk [...]« (WA, Bd. I,13,2, S. 201) Das erste gespielte Stück auf dem neuen Theater war übrigens die *Iphigenie* in der Version Goethes (vgl. ebd., S. 178).

<sup>106</sup> Vgl. oben Anm. 46 u. 37.

<sup>107</sup> Vgl. *Faust II*, v. 7971ff., 8178, 8216ff., 8225ff., 8347ff. (HA, Bd. III, S. 242, 248ff., 252ff.).

<sup>108</sup> Sie gehören offenbar nicht in das »alte[s] Buch«, in dem Mephisto trotz einiger Irritationen »vom Harz bis Hellas« dann doch immer nur »Vettern« (und Basen) entdeckt (vgl. *Faust II*, v. 7742f., HA, Bd. III, S. 235; zu Irritation und Erschrecken Mephistos vor dem paganen Gruselkabinett der Klassischen Walpurgisnacht vgl. v. 7086ff., 7676f., 7791ff., 7969ff., ebd., S. 217, 234, 237, 242). 1825/26, nur kurze Zeit vor der Ausarbeitung der Kaiserhofszenen und der Klassischen Walpurgisnacht (1827ff.), hatte Goethe einen anonymen Text aus der Pariser Zeitschrift *Le Globe* übersetzt und kommentiert, in dem »Mythologie, Hexerei, Feerei« unter dem Begriff des »Wunderbaren« als Äquivalente behauptet werden. Die Hexerei erscheint dort ausdrücklich als »die Mythologie des Mittelalters« (zitiert nach Goethes Übersetzung, WA, Bd. I,41,2, S. 228f.). In diesem weltumspannenden Panorama des unheimlich Phantastischen haben - im Unterschied zu Mephistos »alte[m] Buch« - auch die Eumeniden ihren Platz: »So haben die Griechen ihre Hölle gehabt, ihren Olymp, ihre Eumeniden und die Verwandlungen ihrer Götter; die Orientalen hatten ihre Genien und Talismane; die Deutschen ihre Bezauberungen und Hexenmeister« (ebd., S. 228). In einer anschließenden »Bemerkung des Übersetzers« widerspricht Goethe diesem historisch-interkulturellen Homogenisierungsversuch. Das an dieser Stelle seltsam klassizistische Bild der paganen Mythologie (1826!) macht einmal mehr deutlich, warum die Erinyen im mythologischen Kosmos seines eigenen *Ceuvres* letztlich Fremdkörper bleiben müssen. Gegen die aus dem *Globe* »mitgetheilte Stelle« wird geltend gemacht, »daß die griechische Mythologie als höchst gestaltet, als Verkörperung der tüchtigsten reinsten Menschheit mehr empfohlen zu werden verdiene

Goethe hat sie in ein anderes Szenario verbannt, in die Szene »Weitläufiger Saal« aus dem ersten, am Kaiserhof spielenden Akt. Dabei handelt es sich strukturell betrachtet um ein Spiel im Spiel, genauer gesagt um einen »Mummenschanz«,<sup>109</sup> den einige verkleidete Figuren des Dramas aufführen und in dem am Ende der Kaiser selbst als Pan auftritt. Imagologisch und theatergeschichtlich hat sich Goethe hier an den sog. *Trionfi* (Triumphzügen) der Renaissance orientiert, prunkvoll ausgestatteten Umzügen mit Wagen, Kostümen und ganzen Tableaus, in denen, von Gelehrten und Künstlern entworfen, Elemente der Volkskultur, Figuren aus der antiken Mythologie und allegorische Sujets einander abwechselten. In einem von Goethe benutzten Sammelwerk über die Florentiner *Trionfi* zu Zeiten von Lorenzo de Medici ist ein heterogenes Sammelsurium von Gestalten dokumentiert, auf das die *Faust*-Szene zurückgreift: Vertreter beruflicher Stände wie Gärtner und Gärtnerinnen, Fischer oder Vogelsteller, Typen wie der Parasit oder der Betrunkene, allegorische Figuren wie die Klugheit und mythologisches Personal wie die Parzen, aber eben auch die Furien, die als Rachegöttinnen Verbrecher in die Unterwelt schleppen.<sup>110</sup>

Im *Faust II* treten sie als Trio unter ihren bekannten Eigennamen auf. Gegenüber der aischyleischen Tradition, der Maskeradenvorlage aus der Renaissance und Goethes eigenem *Iphigenien*-Drama haben sie sich stark verändert. Aus den furchtbaren Rachegottheiten sind attraktive junge Frauen geworden, deren maliziöses Treiben nur noch auf ein allzu freizügiges Sexualverhalten zwischen den Geschlechtern bezogen ist, eine Metamorphose übrigens, der in ihrer heiter-komischen Note einige Verse aus

als das häßliche Teufels- und Hexenwesen, das nur in düstern ängstlichen Zeitläufen aus verworrener Einbildungskraft sich entwickeln und in der Hefe menschlicher Natur seine Nahrung finden konnte« (ebd., S. 233). Wo bei dieser strikten Opposition dann Figuren wie die Erinyen zu verordnen wären, bleibt unausgemacht.

<sup>109</sup> Vgl. die Szenenanweisung HA, Bd. III, S. 158. Aus der Perspektive Mephistos erscheint allerdings auch das Personal der »Klassischen Walpurgisnacht« als »eine Mummenschanz« (vgl. ebd., S. 237, v. 7795).

<sup>110</sup> Tutti i Trionfi, carri, mascherate o Canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici fino all'anno 1559, die »Trionfi delle furie« in Bd. I, S. 254. Vgl. *Faust II*, HA, Bd. III, S. 159–168. Ausführliche Zusammenstellungen der Szenenbezüge in Goethe, *Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe*, Stuttgart, Berlin 1906, Bd. XIV, S. 307ff. (E. Schmidt); HA, Bd. III, S. 591ff. (E. Trunz); DKV, Bd. VII, 2, S. 426ff. (A. Schöne). Seit den Forschungen Aby Warburgs ist bekannt, welche Bedeutung die *trionfi* und *intermezzi* der Renaissance für das Nachleben und die Transformation der Antike im Europa der Neuzeit besitzen (vgl. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* [Gesammelte Schriften I], Reprint der v. G. Bing u. F. Rougemont hrsg. Ausg. v. 1932, neu hrsg. v. H. Bredekamp u. M. Diers, Berlin 1998, bes. Bd. I, 1, S. 259–300).

den *Römischen Elegien* präludieren.<sup>111</sup> Der Herold, der alle auftretenden Figuren dieser Szene ankündigt, führt die Göttinnen wie folgt ein:

Die jetzo kommen, werdet ihr nicht kennen,  
Wärt ihr noch so gelehrt in alten Schriften;  
Sie anzusehn, die so viel Übel stiften,  
Ihr würdet sie willkommne Gäste nennen.

Die *Furien* sind es, niemand wird uns glauben,  
Hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren;  
Laßt euch mit ihnen ein, ihr sollt erfahren,  
Wie schlangenhaft verletzen solche Tauben.

Zwar sind sie tückisch, doch am heutigen Tage,  
Wo jeder Narr sich rühmet seiner Mängel,  
Auch sie verlangen nicht den Ruhm als Engel,  
Bekennen sich als Stadt- und Landesplage.<sup>112</sup>

Daraufhin treten die Furien dann vor und erläutern nacheinander in je drei Strophen die mit ihren sprechenden Namen verbundenen Machenschaften. Sie bezeichnen sich dabei selbst als »Schmeichelkätzchen«,<sup>113</sup> die ihren Opfern so lange betörend zusetzen, bis diese schließlich zu allem bereit sind, was die drei Göttinnen mit ihnen vorhaben. Alekto, die »Unversöhnliche«, hintertreibt die Zuneigung zwischen Liebenden durch das Ausstreuen von Gerüchten: »So wissen wir die Braut auch zu bedrängen: | Es hat sogar der Freund, vor wenig Wochen, | Verächtliches von ihr zu *der* gesprochen! – | Versöhnt man sich, so bleibt doch etwas hängen.«<sup>114</sup> Megära, die »Beneiderin«, versucht, solide Ehebündnisse durch den Anreiz außerehelicher Sexualerfüllung zu verderben: »Und niemand hat Erwünschtes fest in Armen, | Der sich nicht nach Erwünschterem törig sehnte, | Vom

<sup>111</sup> In der IV. Elegie (»Fromm sind wir Liebende [...]«) ist der (erotische) »Dienst« an der Göttin »Gelegenheit« Thema, die sich dem männlichen lyrischen Ich in Gestalt eines brünetten Mädchens offenbart. Die Erinyen erscheinen hier gemeinsam mit Zeus in einer ironischen Wendung als strafende Mächte für das frivole, sittlich unschickliche Verhalten – ein selbstverschuldetes Leiden, das angesichts der lockenden Freuden bedenkenlos in Kauf genommen wird: »Schalkhaft, munter und ernst begehen wir heimliche Feste, | Und das Schweigen geziemt allen Geweihten genau. | Eh' an die Ferse lockten wir selbst durch gräßliche Taten | Uns die Erinnyen her, wagten es eher, des Zeus | Hartes Gericht am rollenden Rad und am Felsen zu dulden, | Als dem reizenden Dienst unser Gemüt zu entziehn.« (HA, Bd. I, S. 159, v. 11ff.)

<sup>112</sup> HA, Bd. III, S. 167, v. 5345ff.

<sup>113</sup> Ebd., v. 5358.

<sup>114</sup> Ebd., v. 5365ff.

höchsten Glück, woran er sich gewöhnte; | Die Sonne flieht er, will den Frost erwärmen.«<sup>115</sup> Tisiphone schließlich, in Klingers *Medea-Tragödie* »der Eumeniden schrecklichste«,<sup>116</sup> ist hier nicht nur »Mordrächerin«, sondern auch -anstifterin: »Gift und Dolch statt böser Zungen | Misch' ich, schärf' ich dem Verräter; | Liebst du andre, früher, später | Hat Verderben dich durchdrungen.«<sup>117</sup>

Bei diesem einzigen selbständigen Auftritt der Eumeniden in Goethes dramatischem Werk ist der Schrecken, der sich mit ihnen verbindet, gleich dreifach gebrochen: zum ersten phänomenal, indem sie von häßlichen Gestalten mit verzerrten und blutunterlaufenen Gesichtszügen, schlangenbedeckten Häuptern, Hundsköpfen und anderen Gruselementen zu Frauen mutieren, die, wie der Herold ausführt, »hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren« sind, also eher Tischbeins *Lady-Hamilton-Eumenidentyp* oder Böttigers klassischen Exempeln entsprechen;<sup>118</sup> zum zweiten strukturell-tektonisch durch die Konstruktion der Szene als Spiel im Spiel (als »Mummenschanz«), wodurch die theatrale Realität der Göttinnen reflektiert und depotenziert wird; und zum dritten gattungspoetisch – das verbindet sich ebenfalls mit dem »Mummenschanz« –, indem die mythologische Rolle der Erinyen burleskisiert oder karnevalisiert wird, insofern die Rächerinnen von gebrochenen Sittengesetzen nunmehr nur noch für die Sphäre von Liebeshändeln und Ehebrüchen zuständig sind. Aus einem

<sup>115</sup> Ebd., S. 168, v. 5373ff.

<sup>116</sup> Vgl. oben Anm. 73.

<sup>117</sup> HA, Bd. III, S. 168, v. 5381ff.

<sup>118</sup> Zu Tischbein vgl. oben Anm. 82. In der Bildkunst der Antike sind die Erinyen ursprünglich auch als idealschöne Frauengestalten dargestellt worden (vgl. Wüst, *Erinys* [wie Anm. 11], S. 124; Sarian, *Erinys* [wie Anm. 23], Bd. III,1, S. 841; vgl. als Bild z.B. Bd. III,2, S. 595, Abb. 1 u. 8; S. 600, Abb. 68). Nach dem Bericht des Pausanias (Paus., I, 28, 6) waren wohl auch die Semnaistatuen auf dem Areopag in dieser Weise gestaltet (vgl. Wüst, ebd.). Auf Pausanias beruft sich Hederichs *Gründliches mythologisches Lexicon* bei seiner Feststellung: »In den ältern Zeiten hatten ihre Bildnisse noch nichts schreckliches, sondern waren wie der andern Göttinnen ihre« (Hederich [wie Anm. 23], Sp. 1131). Lessing passen die von Pausanias beschriebenen »unschrecklichen Furien zu Athen« recht gut ins ästhetische Konzept (vgl. Briefe, antiquarischen Inhalts, Nr. 8, Werke [wie Anm. 6], Bd. VI, S. 212f., Zitat 213). Böttiger, ästhetisch an Lessings Vorgaben, aber auch an Winckelmanns Stilgeschichte orientiert, hebt schließlich die Schönheit der klassischen, nach-aischyleischen Furien hervor (vgl. *Die Furienmaske* [...], wie Anm. 23, S. 66, 72f., 78f., 85; zu Pausanias 73 Anm.). Über eine Erinyengruppe auf einem Relief im Palazzo Barberini heißt es: »Es sind lauter schöne, mehr jugendliche, als alte Figuren, ohne den geringsten Zusatz von Häßlichkeit oder schreckbarer Heftigkeit« (ebd., S. 78). – Im 20. Jahrhundert wird auch diese Überlieferung weitergeführt. Vgl. etwa die Gestaltung der drei Göttinnen auf Klimts *Jurisprudenz*-Bild (oben Anm. 64). Ironisch konnotiert erscheinen die Erinyen auch in Sartres *Les Mouches* als »mes jolies« und »ces belles fillettes« (vgl. *Les Mouches*, III,5, in: J.-P. Sartre, *Théâtre*, Paris 1947, S. 118).



Abb. 8: *Orest und die Furien*

Nach einem antiken Vasengemälde der Sammlung Hamilton, 1791-95  
 von J.H.W. Tischbein  
 (aus: K. A. Böttiger, *Die Furienmaske im Trauerspiele*  
 und auf den Bildwerken der alten Griechen, Weimar 1801, Tafel III)

tragischen Stoff ist hier, sieht man von den düsteren letzten Versen der Tisiphone ab,<sup>119</sup> fast ein Komödienmotiv geworden, das dem gattungs- und formästhetisch offen strukturierten zweiten *Faust*-Teil implementiert wird. Nachdem am Anfang der Dramen- und Theatergeschichte bei Aischylos die kultisch-sakrale Umpolung der Erinyen in die ›wohlmeinenden‹ Eumeniden gestanden hatte, versucht Goethe in seinem letzten Drama auf eine andere Art, der unheimlichen Macht dieser Gottheiten mit einem Euphemismus zu begegnen.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> »Singe keiner vom Vergeben! | Felsen klag' ich meine Sache, | Echo! horch! erwidert: Rache! | Und wer wechselt, soll nicht leben.« (HA, Bd. III, S. 168, v. 5389ff.)

<sup>120</sup> Im Horizont einer von Aby Warburg inaugurierten Kulturanthropologie, die Bilder und Texte auf in ihnen codierte Erregungen, Wünsche und Ängste hin befragt, ist das Tertium Comparationis beider mythopoetischen Fälle ein elementarer apotropäischer Akt: ein Versuch, Bedrohliches zu bannen resp. ihm gegenüber mit den Mitteln der Kunst Distanz zu gewinnen.

In dieser literarischen Transformation wie auch in derjenigen der *Iphigenie* steckt vielleicht noch etwas von einer archaischen Angst vor den (chthonischen) Mächten, die im Eumeniden-Mythos ihren Niederschlag gefunden haben. In Goethes später Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren* gibt es einen eigentümlichen und für den Leser überraschenden Reflex auf diesen Mythos. Flavio, eine der Hauptfiguren der Erzählung, taucht an einer Stelle plötzlich geistesverwirrt und »in schauerhafter Gestalt« bei seiner Tante und deren Tochter auf. Der Erzähler beschreibt und kommentiert die Szene folgendermaßen: »Mutter und Tochter standen erstarrt, sie hatten Orest gesehen, von Furien verfolgt, nicht durch Kunst veredelt, in greulicher, widerwärtiger Wirklichkeit«. <sup>121</sup> Dieser kurze Einschub demonstriert einmal mehr den – gelinde gesagt – Respekt, mit dem sich Goethe dem ihm wohl nicht geheuren Potential der antiken Überlieferung genähert hat. Im Medium der Kunst versucht er auf eine mit dem Mythos verknüpfte vorästhetische Erfahrung des Grauens aufmerksam zu machen, eine Erfahrung, die durch Kunst zwar sublimiert oder gefiltert, nicht aber aufgehoben werden kann. <sup>122</sup>

<sup>121</sup> HA, Bd. VIII, S. 203f. Mit dem Orest/Furien-Stoff wartet die Novelle erst 1829 in der zweiten Fassung der *Wanderjahre* auf. Die knapp gehaltene Mythen-Montage verleiht der im Ganzen heiteren Erzählung eine eigentümlich düstere Grundierung. Vgl. hierzu auch C. Sommerhage, der zeigt, daß durch diese und andere Mythen-Montagen in der Novelle eine Art von negativer »Unter-Welt« zur (in diesem Text ausgesprochen seren formulierten) Entsagungsbotschaft konstituiert wird (Familie Tantalos. Über Mythos und Psychologie in Goethes Novelle »Der Mann von fünfzig Jahren«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103, 1984, S. 78-105, bes. S. 102 u. 104).

<sup>122</sup> Die letzten Sätze aus Böttigers Abhandlung über die Furienmaske, gewidmet einem Bildbeispiel aus Tischbeins Edition von *Hamilton's Vases* [Abb. 8], geben genau dies zu Protokoll: Die Leistung der Kunst ist und bleibt hier ein »Kunsteuphemismus«, der die »furchtbare[n] Allgewalt seiner Strafgöttinnen« durch die »ihnen geliebene Schönheit« selbst nicht ungeschehen macht. Der Künstler gestaltet »Eumeniden, und sie sind Erinnyen« (vgl. das ganze Zitat oben Anm. 48).