

Universität Athen
Philosophische Fakultät
Fachbereich für deutsche Sprache und Literatur
Masterarbeit
Sommersemester: 2021
Leitung: Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou

„Die Transformationen des Iphigenie-Mythos in den Werken *Iphigenie auf Tauris* von Goethe und *Iphigenie in Delphi* von Gerhart Hauptmann“

Prüfer:

Prof. Dr. Anastasia Antonopoulou
Prof. Dr. Evi Petropoulou
Prof. Dr. Stefan Lindinger

Alkisti Peleki
M/N: 201616
E-Mail: alkistipel@hotmail.com
[Tel: 6985692114](tel:6985692114)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung...S. 4
2. Die Stoffgeschichte des Tantalidenmythos und die Darstellung der Gestalt Iphigenies...S. 7
3. Die Iphigenie des Euripides...S. 9
4. „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe (1786/87)...S. 12
 - 4.1. Handlungsverlauf der goetheschen im Vergleich zu euripideischen Iphigenie...S. 13
 - 4.2. Die Ästhetische Dimension der „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe...S. 15
5. Die Ästhetische Theorie von Johann -Joachim Winckelmann und ihr Beitrag zur Schaffung der goetheschen Iphigenie...S. 19
 - 5.1 Johann- Joachim Winckelmanns als Begründer des deutschen Klassizismus...S. 19
 - 5.2 Die idealische Schönheit der Kunst nach Winckelmann...S. 20
 - 5.3 Die „Edle Einfalt und stille Größe“ der griechischen Kunst...S. 21
 - 5.4. Johann Joachim Winckelmann als der Wegbereiter für Goethes klassizistische Ästhetik...S. 22
6. Goethes Reaktion auf die Tragödie von Euripides: Eine kritische Darstellung der unterschiedlichen Elemente in den beiden Werken...S. 25
7. Gerhart Hauptmanns Konzeption des Dramas „*Iphigenie in Delphi*“...S. 29
 - 7.1. Gerhart Hauptmann als Vertreter des Naturalismus...S. 29
 - 7.2. Die Entstehungsgeschichte des Werkes „*Iphigenie in Delphi*“...S. 31
 - 7.3. Gerhart Hauptmann in der Nachfolge Goethes...S. 32

- 7.4. Die Grundsituation in Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Delphi“...S. 34
8. Kommentare zur Handlung der hauptmannischen *Iphigenie*: Eine anti-humane Iphigenie...S. 38
9. Hauptmanns Definition der Tragödie...S. 41
10. Nietzsches Theorie des Dionysischen aus dem Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“...S. 43
11. Hauptmann und Goethe als literarische Gegenspieler...S. 45
12. Iphigenie als Priesterin der Todesgöttin Hekate und ihre Doppelnatur...S. 47
13. Das Verhältnis zwischen den Menschen und Götter bei Hauptman: Der Mensch als Werkzeug der Götter...S. 49
14. Der Kontrast zwischen Hauptmann und Goethe in Bezug auf das Motiv des Zusammenwirkens zwischen Menschen und Göttern...S. 51
15. Der Sturz in die Phäriadenschlucht und Selbstmord Iphigenies...S. 52
16. Die Antinomie zwischen matriarchalen (chthonischen, lunarischen) und patriarchalen (solarischen) Gottheiten...S. 56
17. Die politische Haltung Hauptmanns- Hauptmanns Anpassung...S. 59
18. Hauptmanns ‚goetheferne‘ Iphigenie... S. 63
19. Schlusswort...S. 67
20. Literaturverzeichnis...S. 70

1. Einleitung

In der vorliegenden Masterarbeit mit dem Titel „Die Transformationen des Iphigenie-Mythos in den Werken *Iphigenie auf Tauris* von Goethe und *Iphigenie in Delphi* von Gerhart Hauptmann“ beschäftige ich mich hauptsächlich mit der Rezeption der antiken Figur von Iphigenie und der literarischen Bearbeitung ihres Mythos in der deutschen Literatur. Den Hauptteil der Arbeit bildet die Annäherung des klassizistischen Werkes „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe (1786/87)¹, als auch des Werkes „*Iphigenie in Delphi*“ (1941) aus Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie, die in Hitlers Weltkrieg entstanden wurde. Als Winkelmaß für meine Forschung dient auch das Werk „*Iphigenie bei den Taurern*“ (480-406 v. Chr.), das von dem Vorläufer und Klassiker Euripides geschrieben wurde. Diese Werke sind wegen der Bearbeitung des gleichen Mythos in bestimmten Punkten vergleichbar, aber sie bearbeiten den Stoff auf unterschiedliche Weise untereinander, deswegen wird der Schwerpunkt dieser Arbeit daraufgelegt, wie jeder Schriftsteller in seiner Epoche den Mythos rezipiert. Die Fragestellung meiner Arbeit könnte die Rezeption des Iphigenie-Mythos im Klassizismus und im modernen Drama der NS- Epoche sein. Auf diese Weise stellt diese Arbeit die Figur der Iphigenie ins Zentrum, die sich und ihr Schicksal untersuchen lassen.

Zunächst beziehe ich mich auf die Stoffgeschichte des Tantalidenmythos, die die Basis des Iphigenie-Mythos bildet, als auch auf die Darstellung der antiken Gestalt Iphigenies. Danach folgt eine kurze Interpretation der Handlung und des Inhaltes der Tragödie *Iphigenie bei den Taurern* von Euripides, wobei die Neuerungen des klassischen griechischen Dichters auch behandelt werden. Im Anschluss beschäftige ich mich mit der Interpretation des Werkes „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe. Eine wichtige Frage in Bezug auf das Thema dieser Arbeit könnte sein, wie Goethe auf die

¹ Vgl. Glaser- Hermann, Lehmann- Jakob, Lubos- Arno (Hrsg): Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Berlin: Deutsche Buch- Gemeinschaft Berlin- Darmstadt – Wien 1962, S.172

Tragödie von Euripides reagiert. Aus diesem Grund beziehe ich mich zuerst auf die Entstehungsgeschichte des Werkes und dann wird der Handlungsverlauf der goetheschen im Vergleich zu euripideischen Iphigenie interpretiert. Danach folgt die Darstellung der ästhetischen Dimension der „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe. Daher wird klar das Streben des Dichters, um eine neue Dimension auf die inhaltlichen Ebenen der attischen Tragödie zu schaffen.

Hinzufügend hielt ich es für wichtig in diesem Punkt, die Inspirationsquelle für das goethesche Werk zu erwähnen, deswegen beziehe ich mich auf Johann- Joachim Winckelmann und seinen Beitrag für die literarische Epoche des deutschen Klassizismus und im Weiteren für die Schaffung der goetheschen Iphigenie. Winckelmann wird als Begründer des deutschen Klassizismus dargestellt und seine Thesen der ästhetischen Theorie über die idealisierte Schönheit der Kunst, die sich in seinen Schriften befinden, werden ausführlich betrachtet und präsentiert. Wie definiert Winckelmann die Schönheit und die Schönheitsideale der Kunst als Begriffe? Und welche Rolle spielt seine Formel „Edle Einfalt und stille Größe“ der griechischen Kunst der Antike in Bezug auf seine Ansprüche, die an die moderne Kunst stellt? Diese Fragen werden auch in dieser Arbeit beantwortet. Im Anschluss daran wird Winckelmann als Wegbereiter für Goethes klassizistische Ästhetik betrachtet und es wird auch untersucht, welchen Einfluss seine Ästhetische Theorie auf das goethesche Werk der „Iphigenie auf Tauris“ ausübt. Danach folgt Goethes Reaktion auf die Tragödie von Euripides und eine kritische Darstellung der unterschiedlichen Elemente in den beiden Werken.

Weiterhin komme ich zur Gerhart Hauptmanns Konzeption des Dramas „Iphigenie in Delphi“. Wichtige Fragen in Bezug auf diesen Teil der Arbeit sind, wie der Dichter seine Iphigenie rezipiert, warum er für seine Figur den Selbstmord wählen lässt und welche Bedeutung der Selbstmord für die Interpretation der Tetralogie hat. Seine Abweichungen werden näher betrachtet und dargestellt.

Steht die Bearbeitung des Mythos und die Gestaltung der Iphigenie- Figur bei Hauptmann in einem Zusammenhang mit der Zeit ihrer Entstehung bzw. Zeit des Nationalsozialismus? Zuerst wird Gerhart Hauptmann als Schriftsteller und Vertreter des Naturalismus dargestellt und danach folgt die Entstehungsgeschichte seiner Iphigenie. Von großer Wichtigkeit schien es mir in diesem Punkt, dass

Gerhart Hauptmann auch als Nachfolger Goethes dargestellt werden sollte. Im Anschluss wird die Grundsituation in Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Delphi“ präsentiert und dann folgen Kommentare zur Handlung der Hauptmannischen *Iphigenie*, die sich in der Analyse als anti-humane Iphigenie bezeichnet. Danach wird der Schwerpunkt der Untersuchung auf der Definition der Tragödie von Hauptmann gelegen, um im Anschluss Hauptmanns Inspirationsquelle Nietzsches Theorie des Dionysischen aus dem Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ untersucht werden kann. Daher ergibt sich und wird analysiert, dass Hauptmann und Goethe schließlich als literarische Gegenspieler bezeichnen könnten und ihre *Iphigenien* im Konflikt stehen. Im Folgenden komme ich zur Iphigenies Darstellung als Priesterin der Todesgöttin Hekate und ihre Doppelnatur. Von großer Bedeutung ist auch das Verhältnis zwischen Menschen und Götter bei Hauptmann zu untersuchen und die Rolle, die sei im Text spielt. Weiterhin vergleiche ich das Motiv des Zusammenwirkens zwischen Menschen und Göttern bei Hauptmann und Goethe.

Man musste auch in dieser Arbeit berücksichtigen, warum Hauptmann ein tragisches Ende für seine Tragödie wählt. Welche ist die Bedeutung des Selbstmordes Iphigenies und warum stürzt sie am Ende in die Phäriadenschlucht? Im folgenden Teil wird also der Hauptmannschen Selbstmord Iphigenies in Delphi interpretiert. Im Anschluss wird auch die Antinomie zwischen matriarchalen (chthonischen, lunarischen) und patriarchalen (solarischen) Gottheiten im Werk Hauptmanns geforscht.

Im letzten Teil der Arbeit beschäftige ich mich mit der politischen Haltung Hauptmanns in Hitlers Weltkrieg, in dem auch sein Stück „*Iphigenie in Delphi*“ entstanden wurde. Hängen die Darstellung und Bearbeitung des Iphigenies- Mythos jeweils von der politischen Situation ab? Zentral ist auch die Beantwortung der Frage, wodurch die Hauptmannsche Iphigenie sich von der goetheschen Fassung so stark unterscheidet, sodass sie als eine, goetheferne Iphigenie bezeichnet wird. Die Gegenfiguren der reinen Iphigenie und der archaischen Iphigenie stehen sich in diesem Teil gegenüber.

In meinem Schlusswort fasse ich alle meine Schlussfolgerungen zusammen.

2. Die Stoffgeschichte des Tantalidenmythos und die Darstellung der Gestalt Iphigenies

458 vor Christus bringt Aischylos, der erste der griechischen Klassiker, seine Trilogie *Orestie* auf die Bühne, die mit der Stoffgeschichte des Tantalidenmythos und die Figur der Iphigenie miteinander verknüpft ist: Der König und Feldherr Agamemnon hat seine Tochter Iphigenie als Menschenopfer der Göttin Artemis dargebracht, weil die Göttin das Auslaufen der griechischen Kriegsflotte zum trojanischen Krieg verhinderte.²

Der Tantalidenmythos fängt aber bei Zeus' Sohn Tantalos an, als er an die Tafel der Götter eingeladen wurde und den Göttern seinen gekochten Sohn Pelops als Abendmahl servierte, um diese nach ihrer Allwissenheit zu proben. Als die Götter den Plan durchschauten, strafte sie ihn nach absolutem Maß und verfluchten Tantalos und somit die Tantaliden.³ Der Fluch besagt, dass jeder der Nachfahren von Tantalos ein Familienmitglied töten soll, und er ging über die Familie fort, bis Agamemnon die eigene Tochter Iphigenie in Aulis opfern musste, um als Heerführer nach Troja segeln zu können und die Gattin des Bruders zurückzuholen, weil diese durch Paris geraubt wurde. Der Grund für die Opferung Iphigenies liegt laut der Verkündigung des Sehers Kalchas darin, dass dies eine Vergeltung der Göttin Artemis sei, weil Agamemnon die Göttin beleidigt bzw. eine Pflicht an ihr versäumt hatte. Im Augenblick der Opferung wurde Iphigenie von der Göttin Artemis gerettet, indem die Göttin eine Hirschkuh anstelle von Iphigenie opfern ließ. Daraufhin wurde Iphigenie in das Land der Taurier als Priesterin im Amte der Göttin geschickt. Die Mutter der Iphigenie, Klytämnestra, verzieh nie dem König, weil sie die Auffassung hatte, dass König Agamemnon die eigene gemeinsame Tochter geopfert hatte. Demzufolge ermordete sie den Gatten mithilfe des Liebhabers Aigisthos, der ebenfalls den Vater von Agamemnon, also König Atreus getötet hatte, als er dem Bad entstieg. Schließlich kam der Fluch bei Orest an,

² Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier (Hrsg.): Goethe- Jahrbuch 2009. Band 126. In: Gerhart Kaiser (Freiburg i.Br.) Kann Klassik widerrufen werden? Gerhart Hauptmanns Iphigenie in Hitlers Weltkrieg. Wallstein. Göttingen 2009, S.185

³ Vgl. Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. KulturKompakt. 3. Auflage. Paderborn 2005, S.89

der sich nach ungefähr acht Jahren bei der eigenen Mutter rächte, weil sie den Vater ermordet hatte.⁴ Es gab einen Gattenmord für Kindesmord und einen Muttermord für Gattenmord. Aus dem grässlichen Geschehen erwächst ein Götterkonflikt, denn der Lichtgott Apoll hat den Agamemnon-Sohn zum Rächer des Vatermords ausgesandt und entsühnt ihn vom Muttermord, aber die Erinnyen, uralte unterweltlich-erdhafte Rachegöttinnen, verfolgen den Muttermörder unerbittlich weiter.⁵ Bei Aischylos wird der Streitfall vorm athenischen Gerichtshof, dem Areopag verhandelt und durch das Eingreifen der Stadtgöttin Athene entschieden. Sie stiftet eine Götterversöhnung zugunsten Orests und zum Ruhm der Athener, die mit Göttern über Götter zu Rat sitzen dürfen. Die Rachegöttinnen dulden Orests Entsühnung und erhalten als versöhnte Eumeniden einen ewigen Kult direkt beim Areopag. Damit ist der Götterfluch über die Atriden durch Versöhnung gelöst.⁶

Den Stoff des Tantalidenmythos bearbeiteten auch die Autoren Goethe und Hauptmann, aber jeder anhand seiner Ansichten. Der Schwerpunkt der Arbeit wird daraufgelegt, wie jeder Schriftsteller in seiner Epoche den Mythos rezipiert.

3. Die Iphigenie des Euripides

Den gleichen mythologischen Stoff des Tantalidenmythos bearbeitet Euripides im Vergleich zu Aischylos mit seinen Abweichungen und schafft die zwei Dramen, die inhaltlich aneinander anschließen: „*Iphigenie in Aulis*“ und „*Iphigenie bei den Taurern*“ (480-406 v. Chr.). Bei Euripides’ „*Iphigenie bei den Taurern*“ wurde Orest auch von den Erinnyen verfolgt, bis er- laut dem Wortlaut Apollos die im Heiligtum Widerwillen lebende Schwester, Iphigenie, zurück nach Griechenland bringen musste, was auch wirklich passierte und damit von ihnen befreit wurde.⁷ Im euripidischen Werk wird sich in der „aulischen Iphigenie“ die frühere, auch in den Kyprien bereits

⁴ Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. KulturKompakt. 3. Auflage. Paderborn 2005, S. 129ff

⁵ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.185

⁶ Ebd., S.185

⁷ Vgl. Abenstein, Reiner, S. 130

dichterisch dargestellte Episode des Mythos behandelt, nämlich die auf Artemis' Befehl zur Erlangung eines für die Abfahrt der Griechenflotte günstigen Windes vorgenommene und durch ihr Eingreifen verhinderte Opferung der Iphigenie in Aulis.⁸ Als sehr interessant gilt es in diesem Punkt, dass Euripides als Erster in seiner „taurischen Iphigenie“ entschieden hat, Iphigenie zum Hauptthema der dramatischen Darstellung zu machen und damit schaffte er mit „*Iphigenie bei den Taurern*“ eine neue Fassung zu entwickeln, die als Inspiration jahrhundertlang für zahlreiche Künstler funktionierte. Im Werk verknüpft Euripides Iphigenie mit der Sage des Orest und nahm die alte schon in den Kyprien dargestellte Legende von Iphigenies wunderbarer Versetzung nach Taurien wieder auf, unterzog sie aber einer durchgreifenden Neubearbeitung. Iphigenie ist ihrer Apotheose entkleidet und ist endlich die Hauptperson des Dramas. Sie ist Priesterin von der Göttin Artemis im taurischen Land und mit Orestes' und Pylades' Hilfe entführt sie das Kultbild ihrer Göttin nach Brauron in Attika. Euripides bedient sich also des Mythos und schafft seine eigene neue Fassung.⁹

Eine Tatsache ist, dass das Geschehen in der Tragödie von Euripides beruht auf dem Zusammenwirken von Göttern und Menschen. Die Götter greifen gleichzeitig als Freunde und Feinde des Menschen in das dramatische Geschehen ein.¹⁰ Daraus ergibt sich, dass Euripides im Gegensatz zu den anderen attischen Tragödiendichtern schon früh die Kritik am Walten der Götter einsetzt, deswegen hat man ihn den Aufklärer, den reinen Rationalisten, den Raisonneur genannt. Bei Aischylos und Sophokles galt in bedingungsloser Frömmigkeit jedes skeptische Befragen des Göttlichen und des Schicksals für unangebracht.¹¹

Nach Edgar Lohner scheint die „aulische Iphigenie“ von Euripides sehr verschieden in Bezug auf die „taurische“ zu sein. Er erwähnt, dass Iphigenie in Aulis ohne List handelt, sondern sie wächst durch den Willen, sich freiwillig zu opfern, über jede andere Gestalt des Dramas hinaus, rettet damit den Achill und rettet den von Liebe zu seiner

⁸ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann: Iphigenie. Iphigenie in Aulis: Euripides, Racine, Gluck, Hauptmann. Iphigenie auf Tauris: Euripides, Gluck, Goethe. Iphigenie in Delphi: Hauptmann. Vollständige Dramentexte. Langen-Müller Verlag. München-Wien 1966

⁹ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S.9f

¹⁰ Vgl. Ebd, S.10

¹¹ Vgl. Ebd, 10

Tochter und von der Eigensucht hin- und hergerissenen Agamemnon. Ihr Handeln steht im Gegensatz zur taurischen Iphigenie, die mit List vom taurischen Land zu fliehen schafft, weil sie selbst ihre Flucht mit Orest und Pylades plant und den König Thoas anlügt. Die aulische Iphigenie vollbringt durch den Willen zur Selbstaufopferung nicht nur eine patriotische Tat, gibt nicht nur ein rührendes Zeugnis kindlicher Pietät und ihrer Liebe zu Achill, sondern sie schafft damit, wenn auch keine heile Welt, wie im folgenden Teil der Arbeit bei Goethe, so doch eine neue Welt. Ihre Tat ist vielleicht der Beginn einer neuen Ordnung, die nicht mehr ausschließlich auf die Götter gerichtet ist, die aber im Verzicht auf Eigensucht, Selbstbehauptung, List und Betrug die weltumwandelte Macht des Menschen begründen könnte. Es wäre die Verwandlung der Welt durch die innere Umwandlung und Opferbereitschaft des einzelnen Menschen. Die Kräfte, die das Geschehen, besonders in der „aulischen Iphigenie“, lenken, liegen in der menschlichen Natur. Damit hat das Göttliche seine Größe, die es als Menschen wirkende Leidenschaft hatte, eingebüßt. Euripides habe, so meint August Wilhelm Schlegel, nicht nur die äußere Gesetzmäßigkeit der Tragödie zerstört, sondern auch ihren Sinn verfehlt. Bei ihm sei die Idee des Schicksals verlorengegangen, die menschliche Freiheit wisse er nicht im Gegensatz mit der Notwendigkeit in Erscheinung zu bringen¹² Es scheint, dass Euripides in seinen Werken die Partei des durch die Unsicherheit des Daseins bedrohten Menschen ergreift und bringt diesen in seinem Elend, Leid und seiner Unsicherheit auf die Bühne. Euripides' Frage ist, wie der in der Unsicherheit des Daseins lebende Mensch gerettet werden könne. So tritt in der „taurischen Iphigenie“ die Vernunft, die triumphierende Macht der menschlichen Ratio oder, wie in der „aulischen Iphigenie“, das elementare Gefühl an die Stelle des Glaubens. Der Glaube an ein unbegreifliches Geschick wird ersetzt durch den Glauben an den Menschen.¹³

¹² Vgl. Ebd, S. 16

¹³ Ebd, S. 10f

4. „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe (1786/87)

Das Werk „Iphigenie auf Tauris“(1786/87)¹⁴ ist das Drama von Goethe. Die erste Nachricht von Goethes Arbeit an der „Iphigenie“ findet sich im Brief vom 14. Februar 1779 an Frau von Stein. Goethe nahm dieses Stück, von dem zwei Prosafassungen (1779 und 1781) und eine Fassung in freien Jamben (1780) existieren, mit nach Italien und stellte es dort fertig.¹⁵ In seinem Werk wird auch wie bei den attischen Tragödien die Vorgeschichte von Tantalosgeschlechtfluch thematisiert. Die Handlung spielt sich von Iphigenies Entführung von Götting Diana auf die Insel Tauris bis ihre Rückkehr nach Griechenland ab. Von großer Wichtigkeit ist aber, dass Goethe den Mythos neu zu erklären wählt. Im Drama scheint das klassisch-humanitäres Schaffen des Dichters und wird, wie im Folgenden beschrieben wird, seine klassizistische Ästhetik dargestellt.¹⁶ Die Protagonistin schafft mit ihrer Wahrheit und schönen Seele, den barbarischen König zu verfeinern und in die Heimat zurückzukehren.¹⁷ Nach Edgar Lohner schaffte Goethe mit seiner Iphigenie als erster nach Racine ein Drama, das wegen seines fast völligen Mangels an äußerer Handlung, mit der Verlegung der Handlung ins Innere des Menschen, ein modernes Seelendrama darzustellen.¹⁸ Eine Tatsache ist, dass die goethesche Iphigenie als Höhepunkt der deutschen Klassik bezeichnet wird¹⁹ und gibt dem Publikum die Möglichkeit, die klassizistischen Ideale zu rezipieren.²⁰

¹⁴ Vgl. Glaser- Hermann, Lehmann- Jakob, Lubos- Arno, S.172

¹⁵ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 21f

¹⁶ Goethe, Johann Wolfgang: Iphigenie auf Tauris. Durchgesetzt von Lieselotte Blummenthel und kommentiert von Dieter Lohnmeier. München: dtv Weltliteratur 1984, S.113

¹⁷ Vgl. Jeßing, Benedikt: Johann Wolfgang Goethe. Stuttgart; Weimar: J.B Metzler Verlag 1995, S.69

¹⁸ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 21

¹⁹ Vgl. Erika und Ernst von Borries: Deutsche Literaturgeschichte Band 3. Die Weimarer Klassik, Goethes Spätwerk. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008, S. 19

²⁰ Ebd, S.64

4.1. Handlungsverlauf der goetheschen im Vergleich zu euripideischen Iphigenie

Im ersten Aufzug des goetheschen Werkes hat Iphigenie die Göttin Diana bzw. Athene Iphigenie gerettet und die Heldin dient ihr als Priesterin auf der Insel Tauris unter der Herrschaft des Königs Thoas. Das Drama fängt mit dem Monolog von Iphigenie an, in dem sie ihre Sehnsucht nach der Heimat und der Familie ausdrückt. Sie bittet wieder Diana an, sie „vom zweiten Tod“ zu retten: „Und rette mich, die du vom Tod erretet,/Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode.“(V.52f)²¹ Ebenso drückt die Heldin in ihrem Gespräch mit Arkas, einen Vertrauten des Königs ihre Gefühle aus: „Ein unnütz Leben ist ein früher Tod;/ Dies Frauenschicksal ist vor allen meins.“ (V.115f.)²² In diesem Punkt könnte man erwähnen, dass Euripides in sein Werk „Iphigenie bei den Tauern“ mit der Erzählung der Vorgeschichte in Aulis beginnt. Iphigenie berichtet bei Euripides im ersten Teil des Prologs von ihrer Herkunft, der Opferung in Aulis und der Entrückung zu den Barbaren, wo sie nun als Priesterin Menschenopfer vollziehen muss. Deutlich wird, dass die Eingangspartien der beiden Dramen unterschiedlich eingeleitet werden. Einerseits herrscht bei Goethe die Sehnsucht der Protagonistin nach ihrer Heimat vor, andererseits erzählt Euripides im Prolog der attischen Tragödie nur die Geschichte in Aulis.

Im zweiten Aufzug werden die zwei Gefangenen dargestellt, die Iphigenies Bruder Orest und sein enger Freund Pylades sind. Sie befinden sich in Tauris dem Auftrag des Gottes Apollo folgend, die Schwester nach Griechenland zu bringen. Pylades erwähnt den Inhalt des Orakelspruchs: „ Tu, was sie dir gebieten, und erwarte./Bringst du die Schwester zu Apollen hin,/Und wohnen beide dann vereint zu Delphi,“(V.721ff)²³ Als sehr interessant gilt, dass Goethe den Orakelspruch von Apollo im Gegensatz zu Euripides zweideutig lässt. Die Doppelsinnigkeit des Wortes Schwester kann sich auf das Standbild der Göttin Diana, die die Schwester von Apollo ist, als auch auf Iphigenie als Schwester des Orest beziehen. Euripides verbindet den Orakelspruch nur mit dem Dianastandbild im Tempel der Göttin in Tauris.

²¹ Goethe, Johann- Wolfgang von: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 1990, S.6

²² Goethe, 1990, S.8

²³ Ebd., S.23

Im dritten Aufzug spielt sich die Anagnorisis-Szene ab. Pylades und Orest sind bei Goethe getrennt und in der Erkennungsszene befinden sich nur die Geschwister Apoll und Iphigenie. Orest enthüllt seine Identität, indem er sagt: „Ich bin Orest! [...]“ (V.1082)²⁴ und Iphigenie antwortet: „Orest, ich bin's! Sieh Iphigenien! Ich lebe!“ / Orest: „Du!“ / Iphigenie: „Mein Bruder!“ (V.1172ff.)²⁵ Nach der Anerkennung der Geschwister folgt ein Monolog von Orest, wo er an den Fluch des Tantalusgeschlechtes denkt und danach wird die Planung ihrer gemeinsamen Flucht nach Griechenland thematisiert. Man könnte in diesem Aufzug kommentieren, dass die beiden Griechen im Gegensatz zu Euripides getrennt mit der Priesterin konfrontiert werden. Dadurch hat Goethe die Möglichkeit, die Erkennung zwischen den Geschwistern allein zu vermitteln. Da Iphigenie während Orestes Bericht ihre Teilnahme am Schicksal des Muttermörders ausspricht, gibt Orest sich zu erkennen. Bei Goethe ist also Iphigenie die erste, die den Bruder erkennt, während bei Euripides umgekehrt.

Im vierten Aufzug der goetheschen Iphigenie informiert Pylades die Protagonistin, dass sie fertig für die Flucht sind und dass Orest nur die Statue der Göttin Diana mitzunehmen braucht. In diesem Punkt wird das humanitäre Schaffen des Dichters enthüllt. Bei Goethe fühlt sich Iphigenie schuldig und unrein, während etwas sie warnt, den König Thoas nicht anzulügen. Die Heldin kann den „zweiten Vater“ nicht betrügen. Das wird klar in der folgenden Stichomythie:

Iphigenie: „ Die Sorge nenn ich edel, die mich warnt,/Den König, der mein zweiter Vater ward,/Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben.

Pylades: Der deinen Bruder schlachtet, dem entziehst du.

*Iphigenie: Er ist derselbe, der mir Gutes tat. (V.1640ff)*²⁶

Goethes Iphigenie wird auf diese Weise als idealer Mensch dargestellt, sie überwindet ihre Barbarei und entscheidet sich ihre moralische Integrität unter allen Umständen zu bewahren. Der Widerspruch mit der euripideischen Heldin scheint abgrundtief zu sein, weil sie selbst die Flucht plant und charakterisiert die Fremdlinge unrein.

²⁴ Goethe, 1990, S.33

²⁵ Ebd., S.35

²⁶ Ebd., S.48

Im fünften Aufzug fühlt sich König Thoas betrogen und befiehlt Arkas, ihm die Iphigenie und die Gefangenen zu bringen. Iphigenie deckt den Betrug auf und informiert Thoas über ihren Bruder und den Plan. Auf diese Weise opfert Iphigenie selbst und wird als höchst edle Gestalt dargestellt. Gleichzeitig löscht Orest das Rätsel des Orakelspruchs und versteht, er solle seine Schwester zurückbringen. Zum Schluss bittet die Heldin den König um Freiheit und wegen ihrer Reinheit wünscht der König ihnen Lebewohl. (V.2174)²⁷ Unbemerkt könnte auch nicht sein, dass Iphigenie ohne den Segen des Königs nicht gehen kann: „Nicht so, mein König! Ohne Segen,/ In Widerwillen, scheid ich nicht von dir.“ (V.2151ff)²⁸

Die euripideische Iphigenie hat im Gegensatz zu Goethes Iphigenie keine Gewissenbisse, plant selbst die Flucht und lügt den König Thoas an. Zum Schluss informiert ein Bote den König über die Flucht. Ebenfalls charakterisiert sie die Fremdlinge unrein. In der griechischen Version sieht das Ende sehr unterschiedlich aus, denn hier kommen auch die griechischen Götter zu Hilfe. Als deus ex Machina tritt die Göttin Athene auf, gewährt die Rückfahrt und ordnet König Thoas, diese gehen zu lassen. Im Widerspruch wird Iphigenie bei Goethe die List an den „edlen Mann“ und „zweiten Vater“ verhasst, sie hat Schuldgefühle und fühlt sich unrein. Die Protagonistin sagt über ihre Flucht und Pylades Plan selbst und deckt den Betrug auf. Durch die Magie ihrer Reinheit ist sie frei auf ihre Heimat zurückzukehren.

4.2. Die Ästhetische Dimension der „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe

Im Werk „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe wird das Streben des Dichters nach der „reinen Form“ wie nach „schöner Humanität“ gezeigt und es wurde dargestellt, dass es nicht um eine Nachahmung der griechischen Tragödie geht. Der Dichter wählt die Ersetzung der Intrige der attischen Tragödie mit der Wahrheit und das versöhnliche Ende. Darin liegt die größte Differenzierung Goethes von Euripides.. Goethe hat den antiken Mythos nicht einfach übernommen und abgewandelt, sondern es ergibt sich in aller Klarheit das klassisch-humanitäre Schaffen des Dichters und seine

²⁷ Ebd., S.62

²⁸ Ebd.

klassizistische Ästhetik. Die goethesche Iphigenie rückt also die antike Mythologie in ein anderes Licht und das Werk wurde zurecht als Höhepunkt der deutschen Klassik bezeichnet.²⁹ Tatsächlich idealisierte Goethe seine Hauptfigur. Die Anwesenheit der Iphigenie auf Tauris hinterlässt anhand Lieselotte Blumenthal eine sehr positive Auswirkung, weil ihre heilige Gegenwart nicht nur die Menschenopfer der Taurier verhindert hat, sondern auch dem fremden Volk reichen Segen gebracht und seine Erziehung von der rohen Natur zur „gebildeten Nation“ eingeleitet. Allerdings bemerkt Iphigenie diese Wirkung kaum, denn sie reflektiert nicht über ihr Sein. Sie fühlt nur den Zwiespalt zwischen Fremde und Heimat, Abneigung und Liebe, Untätigkeit und Handeln.³⁰ Iphigenie wählt anhand des Textes jahrelang über ihre Herkunft zu schweigen, in der Absicht die Kluft zwischen ihr und Thoas nicht durch Vertrauen zu überbrücken, aber auch in der Furcht, der König werde ihr bei Kenntnis ihrer verruchten Zugehörigkeit jede Hilfe zur Rückkehr versagen. Trotzdem funktioniert Iphigenies Gestalt wegen ihres Handelns die Wahrheit zu bewahren, als die lebende Verkörperung des Heils, der Kraft der Wiedergeburt und der Hoffnung.³¹ Nach Lieselotte Blumenthal ist die Protagonistin das Schwerste zugemutet und es gelingt ihr, in sich alles Widerstreitende für immer zu bändigen. Durch ihre unbedingte Wahrheit wagt sie alles das Ganze zu gewinnen: ihre Freiheit, Versöhnung, Heimkehr und Entsöhnung, denn durch ihre „unerhörte Tat kann endlich die Tat des schuldigen Tantalos balanciert werden.“³² Sie charakterisiert Iphigenie als eine „reine“, „schöne“, „große Seele“.³³

Man könnte in diesem Punkt vermuten, dass es um ein programmatisches Stück geht, das die Merkmale für die Zeit des Klassizismus, die weiterhin analysiert werden, paradigmatisch reflektiert.³⁴ Tatsächlich gibt es drei Fassungen des Werkes, weil Goethe sich seine Einstellung grundlegend änderte, bis er zur Schlussredaktion seiner *Iphigenie* angekommen ist. Die Endfassung, die nach dem fünftaktigen Schema des

²⁹ Vgl. Erika und Ernst von Borries, S. 19

³⁰ Vgl. Goethe Johann Wolfgang: Egmont, Iphigenie auf Tauris, Torquato Tasso. Mit einem Nachwort von Lieselotte Blumenthal 1963, S.236

³¹ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 23

³² Vgl. Goethe 1963, S.237

³³ Ebd., S.235

³⁴ Vgl. Jeßing, S.57

Dramas der Antike gebaut ist³⁵, orientiert sich nicht mehr an Sophokles wie die erste Fassung, sondern an Euripides.³⁶ Das Werk ist berühmt für seine Doppelbödigkeit und seine Ausstrahlung der klassizistischen Humanität, während die Durchsetzung des Begriffs der Humanität gegen die archaisch-mythische Befangenheit wahrnehmbar macht.³⁷ Das Stück gibt dem Publikum die Möglichkeit, die klassizistisch geglättete Humanität der Hauptfigur als Schleier von Schönheit über der verderbten Welt zu rezipieren.³⁸ In der goetheschen Handlung geht es im Grunde überall nur um das eine: das Unmenschliche durch „reine Menschlichkeit“ zu überwinden.³⁹

Nach Edgar Lohner stellt Goethe auch die Frage wie Euripides und Racine nach dem Verhältnis von irdischer und ewiger Ordnung. Auch er fasst die Bedrohung, die Unsicherheit des Menschen und die Möglichkeiten seiner Rettung ins Auge. Im Unterschied zu Euripides jedoch geht es bei ihm nicht mehr um Erkennen oder Nichterkennen dunkler, dem Menschen im Grunde unverständlicher Mächte, noch ist die vordergründige Gegenständlichkeit der Ereignisse, ihre intellektuelle Überwindung von entscheidender Bedeutung. Das Drama ist arm an äußeren Vorgängen. Der Prozess der Vermenschlichung und Individualisierung, der sich bei Euripides bereits anbahnte, das Gesetz der «humanité», der «bien-séance» und des «bon goût», das sich bei Racine zeigte, scheint hier weitergeführt, dass das gesamte Geschehen gleichsam im Innenraum des menschlichen Herzes zentriert und von dort als selbstlose Güte, als reine Wahrhaftigkeit und Adel der Gesinnung gleichnishaft ausstrahlt. Bei Goethe geht es um die Darstellung einer in der Wahrhaftigkeit begründeten reinen, aber auch immer wieder stark gefährdeten Menschlichkeit. Doch ist die Größe reiner Menschlichkeit, wie sie Goethe in der Gestalt der «Iphigenie» darstellt.⁴⁰ Der, klassische' Goethe hat in seiner „Iphigenie“ das „Ideal veredelter Menschheit“ umgesetzt und schafft auf dieser Weise seine Abkehr von der attischen Tragödie von Euripides.

³⁵ Ebd., S.65

³⁶ Vgl. Petersen, Uwe: Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides- Rezeption in der Goethezeit. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag 1974, S.48

³⁷ Vgl. Jeßing, S.71

³⁸ Ebd., S.64

³⁹ Goethe 1963, S.236

⁴⁰ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 22

5. Die Ästhetische Theorie von Johann -Joachim Winckelmann und ihr Beitrag zur Schaffung der goetheschen Iphigenie

5.1 Johann- Joachim Winckelmanns als Begründer des deutschen Klassizismus

Johann -Joachim Winckelmann gilt als der geistige Begründer des deutschen Klassizismus als auch der modernen Archäologie und Kunstgeschichte. Er ist 1717 als Untertan von Friedrich Wilhelm I. in der deutschen Provinz geboren und in Triest 1768 ungeklärt gemordet.⁴¹ Seine Karriere und Studien waren ungewöhnlich anhand seiner ärmlichen Familie, trotzdem wurde er bekannt durch seine Hauptwerke *"Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst"* (1755) und *"Geschichte der Kunst des Altertums"* (1764).⁴² Winckelmann galt bei seinem Tod als der bedeutendste Kenner der antiken Kunst in Europa und entwickelte seine Ästhetische Theorie der griechischen Skulptur und einen normativen Begriff der Schönheit in der Kunst, während die Überlegenheit der antiken Kunst unterstützte. Seine kunstästhetische Betrachtungsweise war zugleich richtungweisend für die Ausbildung der neueren Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin. Goethe, Herder, Schiller, Hölderlin und andere haben durch seine Gedanken inspiriert und weitergemacht. Schließlich legte er mit seiner Ästhetik der griechischen Skulptur gleichsam das wissenschaftliche Fundament für den humanen Griechentraum der deutschen Klassik.⁴³ Der Ausgangspunkt von Winckelmanns Überlegungen ist seine Überzeugung, dass die antike griechische Kunst den Höhepunkt menschlicher Kunst überhaupt dargestellt habe.

In seinen 1755 veröffentlichten *„Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“* fanden sich die Thesen und

⁴¹ <http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1754&context=etd> (28.07.21)

⁴² <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien/rom-aesthetik/die-statuen-im-belvedere-mit-den-beschreibungen-winckelmanns.html> (28.07.21)

⁴³ <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/goethe-italien/rom-aesthetik/die-statuen-im-belvedere-mit-den-beschreibungen-winckelmanns.html> (28.07.21)

programmatische Feststellungen von Winckelmann über das klassische Kunstideal⁴⁴ und seine Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke.⁴⁵ Von seinen Schriften wird sich herausgestellt, dass die höchste Schönheit, die mit dem menschlichen Körper zu tun hat, verbindet sich mit dem Göttlichen und der Überhöhung Natur.⁴⁶

5.2 Die idealische Schönheit der Kunst nach Winckelmann

Winckelmanns Aufforderung zur Nachahmung der alten Griechen begründete er mit dem Argument, dass die Werke der griechischen Kunst idealisch schön seien und ein idealisch stilisiertes Naturbild abbildeten.⁴⁷ Die Darstellung der Schönheit wurde bei Winckelmann idealisiert. Was versteht aber man unter Winckelmanns Begriff der idealischen Schönheit? In seinen Schriften erläutert er eine Schönheit, die über die Nachahmung der Natur hinaus eine Überhöhung ins Ideale erreicht soll. Die griechischen Kunstwerke seien als Ideal, weil sie nach Ideen gestaltet worden seien, die nicht nach der realen Natur, sondern nach einer „geistigen Natur“⁴⁸ gebildet wurden.⁴⁹ Aus diesem Grund fordert Winckelmann die Nachahmung der griechischen Kunstwerke statt der traditionellen Naturnachahmung.

Das Urbild der Künstler war, wie er wörtlich formuliert:

„eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur [...] Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen [...] Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die ideale

⁴⁴ Vgl. Angst, Joachim und Hacket, Fritz: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co Verlag 1999, S.82

⁴⁵ Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen- Werk-Wirkung. München: C.H.Beck München Verlag 1999, S.241

⁴⁶ Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Mit einer Einführung von Wilhelm Waetzoldt. Absätze eingefügt. – Kritische Edition der Apollo-Beschreibungen Winckelmanns: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Hrsg. von Helmut. Berlin: Safari 1942, S. 300f

⁴⁷ Vgl. Angst, Joachim und Hacket, Fritz, S.83

⁴⁸ Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969 und 1995, S. 20

⁴⁹ Vgl. Schmidt, Jochen, S.241ff

Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er [der Künstler] das Menschliche, von dieser das Göttliche.“⁵⁰

Winckelmann unterstützt also, dass das „Sinnliche“ nur bei der plastischen Kunst der Griechen in der naturhaften Erscheinung des menschlichen Körpers existiert. Das Menschliche ist die sinnlich erfahrbare schöne Natur, das Göttliche jene idealische Dimension.⁵¹ In anderen Wörtern wird die höchste Schönheit bei Winckelmann moralisch gefärbt und die Entsinnlich des Körpers zeigt den moralischen Anspruch, den die Kunst unbedingt erfüllen hat. Davon ergibt sich der Begriff der idealischen Schönheit der Kunst. Zusammenfassend sind die Prinzipien des Klassizismus, wie durch Winckelmann geprägt, die Forderung nach idealischer Schönheit, die der Naturschönheit überlegen ist und schließlich auch die starke Betonung der moralischen Verpflichtung der Kunst.

5.3 Die „Edle Einfalt und stille Größe“ der griechischen Kunst

Als bedeutsame Grundlage der Ästhetischen Theorie Johann -Joachim Winckelmanns und der höchste Ausdruck der Kunst war die griechische Antike in ihrer „*edlen Einfalt und stillen Größe*“⁵² Winckelmann vergleicht die griechischen Werke, um diese Schönheitsformel zu erläutern, mit dem Meer:

*„ Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“*⁵³

Eine Tatsache ist, dass die vielzitierte Formel als Fundament für die Epoche der Weimarer Klassik funktioniert. Winckelmann stellt diese Formel in Gegensatz zu der Verspieltheit des Barock, die in seiner Zeit herrschte und fordert somit eine Rückkehr zu einfacheren und klaren strukturierten Formen der Kunst am Beispiel der griechischen Antike. Die edle Freiheit und die sanfte Harmonie sollten sich nicht beeinflusst werden, während die völlige Natur von dem Überflüssigen geschieden

⁵⁰ Winckelmann, 1969 und 1995, S.20

⁵¹ Vgl. Schmidt, Jochen, S.241ff

⁵² Winckelmann, 1969 und 1995, S. 20

⁵³ Ebd., S. 20

werden sollte.⁵⁴ Damit leitet Winckelmann inhaltlich die Forderungen an die Kunst ab, sodass die Kunst von „edle Einfach“ und „stille Größe“ zu schaffen. Die „gesetzte Seele“⁵⁵ der Figuren der Griechen, darauf sich Winckelmann in seiner Schrift bezieht, erläutert die Wörter „Edle“ und „Größe“, und dadurch wird die seelische Größe gemeint, über das bloß Naturhafte hinaus.⁵⁶ Die übermenschliche Schönheit der griechischen Bildwerke wird durch den Ausdruck der seelischen Schönheit erhöht. Wie das Beispiel des wütenden Meers sollen die Leidenschaften der Figuren künstlerisch gedämpft werden, um am dargestellten Kunstwerk die Möglichkeit des Überwindens der Leidenschaften darzustellen. Die schöne und sanfte Seele der menschlichen Gestalt soll nach Winckelmann widergespiegelt werden, während die Leidenschaftlichkeit aufgegeben werden. Die griechischen Statuen schaffen dem Zuschauer eine Harmonie. Auf dieser Weise wird die seelische Größe dargestellt und die Botschaft des Erhebens über das Leiden wirkt für den Betrachter vorbildlich.

5.4. Johann Joachim Winckelmann als der Wegbereiter für Goethes klassizistische Ästhetik

Am 18. November 1755 ist Winckelmann, am 30. Oktober 1786 Goethe durch die Porta del Popolo in Rom eingezogen;⁵⁷ Eine Generation liegt zwischen diesen beiden Männern, aber ihr Ziel ist vergleichbar. Johann Joachim Winckelmann wird als der Wegbereiter für Goethes Klassizismus charakterisiert⁵⁸ und sein Einfluss lässt sich nicht nur in den Aufsätzen und autobiographischen Schriften von Goethe reflektieren, sondern auch in Goethes frühes klassizistisches literarisches Werk. Winckelmann propagierte, wie schon erwähnt wurde, die Überlegenheit der antiken griechischen Kunst und prägte die Schönheitsformel der „edlen Einfach und stillen Größe“, die Goethe offensichtlich sehr stark beeinflusste. Dementsprechend hat auch Goethe die Schönheit in der griechischen Welt gefunden und hat diese als den neuen Maßstab für die Kunst festgesetzt. Die Italienische Reise war entscheidend für seine Verwandlung,

⁵⁴ Vgl. Angst, Joachim und Hackett, Fritz S.85

⁵⁵ Winckelmann, 1969 und 1995, S. 20

⁵⁶ Vgl. Schmidt, Jochen, S.241ff

⁵⁷ Koch, Herbert: Winckelmann und Goethe in Rome. Tübingen: Neomarius Verlag 1950, S.7

⁵⁸ http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/373/1/Borg_allegorie_der_kunst_1999.pdf (28.07.21)

an deren Ende der, klassische' Goethe stand. Seitdem erfolgte die Sensibilisierung für die Welt der wissenschaftlichen-tugendhaften Antike von Griechenland.⁵⁹ Seine Begeisterung könnte durch seine Wörter ausgedrückt werden: „ *Unter allen Völkerschaften haben die Griechen den Traum des Lebens am schönsten geträumt.*“⁶⁰ Folglich ist laut Hans Robert Jauss die erste Aufnahme des Werkes „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe eine Konkretisation des Winckelmannschen Antikebilds und das Werk dient der berühmten Formel der edlen Einfalt und stillen Größe.⁶¹ Daher wird sich herausgestellt, dass Goethes literarisches Werk der „Iphigenie“ im Rückgriff auf die vorbildhafte griechische Antike konstruiert wurde und nach Winckelmanns Meinung ihre Ideale durch die Kunst interpretiert. Der klassische Goethe versucht durch das griechische Vorbild einen neuen Menschen zu formen. Man könnte in diesem Punkt erwähnen, dass das gemeinsame Ziel von Winckelmann und Goethe die Erziehung der Menschheit durch das Vorbild der antiken Kunst hieß und dass die Kunst für die beiden Persönlichkeiten einen erziehenden Charakter hatte.⁶²

Wie bei Winckelmann steht auch für Goethe das Individuum als eine vollkommene menschliche Gestalt immer angelehnt auf die Ideale der griechischen Antike.⁶³ Goethe idealisiert seine Gestalt der Iphigenie und die ästhetische Dimension des goetheschen Werkes ist der Mensch unter dem Anspruch von Humanität in seiner Gottähnlichkeit, als „schöne Seele“. Im Mittelpunkt steht die Protagonistin als ein harmonisch ausgebildetes Individuum, das die Triebe seines Willens kontrollieren kann und alle seine Sinne und Tugenden in Harmonie vereint sind. Im Werk ergibt sich, dass ihre übermenschliche Schönheit in ihrer seelischen Schönheit existiert. Daher wird sich festgestellt, dass Iphigenie als die sinnliche schöne Natur in Bezug auf die Ästhetische Theorie von Winckelmann identifiziert wird.

Goethe schreibt am 13. Januar 1787 an Herder: „ *Hier, lieber Bruder, die Iphigenia[...]* Möge es [das Stück] Dir nun harmonischer entgegenkommen.“⁶⁴ Als Kriterium der

⁵⁹ Vgl. Glaser- Hermann, Lehmann- Jakob, Lubos- Arno, S.171

⁶⁰ Heinrich, Schmith: Goethe-Lexikon. 1. Auflage. Paderborn: Salzwasser Verlag 2015, S.93

⁶¹ M. Fontius: Winckelmann und die französische Aufklärung (Akademie Verlag) Berlin 1968
Zitiert nach Angst, Joachim und Hackett, Fritz, S.5

⁶² Vgl. Koch, S.7

⁶³ Vgl. Schmidt, Jochen, S.241ff

⁶⁴ Jeßing, S.66

Entstehung des Stückes und Schlüsselbegriff beruft Goethe den Begriff der Harmonie. Auch das versöhnliche Ende, das der Dichter gewählt hat, und die symmetrische Versform des Textes, tragen zum Eindruck der Harmonie bei. Aus diesen Gründen könnte man schließlich behaupten, dass das Drama offensichtlich durch die Ideen Winckelmanns geprägt ist und dass Goethes „Iphigenie auf Tauris“ von der Struktur bis zu den inhaltlichen Ebenen harmonisch wie ein Kunstwerk der griechischen Bildhauerei behaut hat. Durch seine „Iphigenie“ schafft Goethe seine klassizistische Ästhetik zu bestimmen.

6. Goethes Reaktion auf die Tragödie von Euripides: Eine kritische Darstellung der unterschiedlichen Elemente in den beiden Werken

Tatsächlich orientiert sich Goethe mit seinem Drama „Iphigenie auf Tauris“ an dem Werk von Euripides.⁶⁵ Laut Wieland wählt Goethe den mythologischen Stoff, der aus von dem großen attischen Dramatiker vorgeformt war.⁶⁶ Von Euripides übernimmt er die Grundkonstellation als auch die Vorgeschichte seines modernen Dramas. Wie bei der attischen Tragödie wird auch bei Goethe die Vorgeschichte von Tantalosgeschlechtfluch thematisiert, in der jeder der Nachfahren von Tantalos ein Familienmitglied töten soll, als auch die Opferung der Iphigenie von ihrem Vater Agamemnon in Aulis und ihre Entführung von der Göttin Diana auf die Insel Tauris. Aus diesem Grund gibt es auf der einen Seite bedeutsame Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Werken in Bezug auf den Aufbau der Handlung. Von großer Wichtigkeit sind aber auf der anderen Seite die dazwischen befindlichen Unterschiede, weil Goethe seine Iphigenie schreibt, die auch sehr von der euripideischen Iphigenie unterscheidet. Goethe wählt den Mythos neu zu erklären und stellt dadurch seine klassizistische Ästhetik dar. Den Rückzug aus der zeitgenössischen Wirklichkeit in die reinere Welt

⁶⁵ Vgl. Petersen, S.48

⁶⁶ Ebd., S.69f

der Antike hatte Goethe zum ersten Mal und exemplarisch mit diesem Werk angetreten.⁶⁷

Der erste große Unterschied zwischen den zwei Werken befindet sich auf dem Umschlag. Schon am Anfang kann man eine große Abweichung vom Titel Euripides' „*Ιφιγένεια ἐν Ταύροις*“⁶⁸ verstehen. Goethe nennt sein Werk „Iphigenie auf Tauris“ statt „*Iphigenie bei den Taurern*“ und bezieht sich auf diese Weise auf die Landschaft von Tauris. Der griechische Originaltitel bezieht sich aber auf das mythische barbarische Volk der Taurer statt des Ortes namens Tauris. Seine Iphigenie schreibt Goethe in der geschlossenen dramatischen Form, die auf die französische klassizistische Tragödie zurückweist. Nicht nur die geschlossene dramatische Form und der Inhalt des Werkes, sondern auch die Änderung des Titels verbinden sich mit der französischen Tragödie. Auf dieser Weise begrenzt sich Goethe in seiner Bearbeitung, nicht nur auf den mythischen Stoff von Euripides. Er versucht sie in einer neuen strengen gebundenen Form zu gestalten⁶⁹ und nicht nur den Tantalidenmythos wiederzugeben. Bei „*Iphigenie auf Tauris*“ dient die „reine Form“, dem Stoff eine zeitlose Klassizität zu verleihen.⁷⁰ Der Dichter verfasst seine „*Iphigenie*“ in Jamben und wandelt seinen ursprünglichen Prosatext auch in die Form der Stichomythie.⁷¹ Daher wird sich festgestellt, dass Goethe auf der Ebene der sprachlichen Form nach der Harmonisierung strebt und das erweist unter die Regel der Form.⁷² Hinzufügend wird sich das Werk in genau fünf Aufritte bzw. Aufzüge geteilt und hält sich an die aristotelischen Einheiten, des Ortes, der Zeit und der Handlung. Goethe verhält zur Forderung nach der Einhaltung der drei Einheiten, sich mit gewisser Zurückhaltung in Bezug auf die attische Tragödie.⁷³ Trotzdem könnte nicht die Abwesenheit des Chors unbemerkbar sein.⁷⁴ Bei Goethe gibt es keinen Chor im Gegensatz zu dem

⁶⁷ Goethe, 1984, S.113

⁶⁸ Ευριπίδης: *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*. Μετάφραση, Εισαγωγή, Σχόλια Κώστας Τοπούζης. Αθήνα: Επικαιρότητα 1997

⁶⁹ Jeßing, S.72

⁷⁰ Beutin, Wolfgang [u.a]: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Sechste und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Stuttgart, Weimer: J.B. Metzler Verlag 2001, S.194

⁷¹ Ebd., S.192

⁷² Vgl. Jeßing, S.72

⁷³ Petersen, S.67

⁷⁴ Ebd., S.209

griechischen Werk. Der Dichter scheint einen großen Wert auf die Mitwirkung der Musik zu legen und daher könnte man vermuten, dass Goethe bei der Verwendung von Musik und bei der Besinnung auf die antike Tragödie den Chor wieder einführt.⁷⁵ Außer der Abwesenheit des Chors macht Goethe auch weitere Veränderungen bei den Strukturelementen der attischen Tragödie. Wie es bewiesen wurde, gibt es Unterschiede beim Prolog als auch bei den unterschiedlichen Enden der beiden Werke.

Während sich die Szenenfolge symmetrisch in den einzelnen Akten gestaltet und streng an die klassische griechische Tragödie angelehnt ist, gibt es auch eine bedeutsame Abkehr. Die Form der klassischen griechischen Tragödie basiert auf das Motiv „Exposition- Erregender Moment- Anagnoresis - Intrige- Katastrophe“. Allerdings löst Goethe den Konflikt auf, warum er das Stück nicht, Tragödie', sondern schlicht, Schauspiel' nennt. ⁷⁶ Er wählt zum Schluss des Stückes keine Katastrophe, sondern ein versöhnliches Ende. Aus der attischen Tragödie schafft er ein Seelendrama zu machen. ⁷⁷

Im Anschluss könnte man erwähnen, dass auch die Personenkonstellation von Goethes Dramas symmetrisch angelegt ist. Während in Euripides Tragödie acht Figuren vorkommen, gibt es bei Goethe fünf Figuren. Um die Zentralfigur Iphigenie bei Goethe, sind auf der einen Seite die beiden Griechen Orest und Pylades, auf der anderen Seite die beiden Barbaren, Thoas und Arkas, angeordnet. ⁷⁸ Die goethesche symmetrische Form, zwei Griechen, die Heldin und zwei Barbaren stehen im Widerspruch mit der asymmetrischen Konstellation von Euripides. Die Griechen des Stückes stehen für eine vergleichsweise moderne geistesgeschichtliche Position, die Skythen für die Barbaren. Das verdeutlicht die Anerkennung der humanisierenden Iphigenie. ⁷⁹

Der größte Unterschied zwischen den beiden Werken ergibt sich aber hauptsächlich von der Gestaltung der Iphigenie und das versöhnliche Ende, wie es zuvor erwähnt wurde. Die moderne Iphigenie scheint eine große Abweichung von der attischen

⁷⁵ Vgl. ebd., S.66

⁷⁶ Vgl. Jeßing, S.67

⁷⁷ Vgl. Goethe,1984, S.96

⁷⁸ Vgl. Jeßing, S.67

⁷⁹ Vgl. ebd., S.69

Tragödie zu haben. Am 19. Januar 1802 schickt Goethe an Schiller ein Exemplar der „Iphigenie“ mit den Worten: „ Hiermit kommt die Abschrift des gräzisierungsschauspiels.“⁸⁰ Wenige Tage später schreibt Schiller an Körner über dasselbe Drama: „ Sie ist aber so erstaunlich modern und ungrüchisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen“.⁸¹

Eine Tatsache ist, dass die List in zahlreichen anderen Tragödien wie auch bei Euripides eine große Rolle spielt.⁸² Beispielweise bringt Odysseus die Protagonistin mit List nach Aulis in der Tragödie „Iphigenie in Aulis“ von Euripides. Mit einer Täuschung schafft Artemis Iphigenie vom Opferaltar fort nach Taurien zu einem Opferdienst. Ebenso wollen Orest und Pylades mit List das Götterbild von Thoas stehlen und Iphigenie plant bei Euripides den Betrug der Flucht. Im Vergleich zwischen Euripides und Goethe sind die Intrige, die List und der Betrug gegen die Wahrheit und Reinheit kontrapunktisch zugeordnet. Während bei Euripides die Lüge und die Intrige die Lösung sind, werden sie im Gegensatz bei Goethe durch die Wahrheit und Reinheit der Iphigenie ersetzt, die zur Überzeugung des Königs Thoas führen. Der neue „klassische Goethe“ als Anhänger der klassischen Ideale stellte die Gestalt der Protagonistin ganz anders als die von Euripides dar. Iphigenie wird völlig neu konzipiert und als Vertreterin der reinen Menschlichkeit, zu deren Werk die Überwindung der Barbarei gehört, stilisiert.⁸³ Goethes Voraussetzung ist die „schöne Seele“ des Menschen darzustellen und das Ideal der Harmonie zu vermitteln, wie die ästhetische Theorie von Winckelmann fordert. Iphigenies Handeln verbindet sich nicht mehr mit der Rache einer Barbarin. Ihr Werk ist die Abschaffung des Menschenopfers auf Tauris, die Bewahrung ihrer Wahrhaftigkeit und Reinheit als auch die Überwindung der Barbarei nicht nur für diejenige, sondern auch für den Skythenkönig.⁸⁴ Thoas wird durch Iphigenies „schöne Seele“ verfeinert und am Ende ist er nicht mehr der aufbrausende Barbar.

Der Dichter fühlt sich verpflichtet das Ideal der Humanität zu vermitteln, deswegen übernimmt seine Protagonistin die Rolle der Trägerin des Humanitätsbegriffs. Goethe versucht den Mythos mit der Überwindung der Barbarei und die Ausstrahlung der

⁸⁰ Brief. 2,388 Goethe an Schiller. Zitiert nach Petersen, S.58

⁸¹ Brief 6,335 Schiller an Kröner. Zitiert nach Petersen, S.58

⁸² Vgl. Petersen, S.55

⁸³ Vgl. Beutin, S.193

⁸⁴ Vgl. Jeßing, S.69

Humanität zu bändigen⁸⁵ und wie die Epoche der Klassik fordert „die schöne Seele“ zu thematisieren. Das unterschiedliche Ende und der humane Anstrich der goetheschen Heldin sind für Differenzierung der beiden Werke entscheidend. Schließlich könnte man behaupten, dass die Figur der goetheschen Iphigenie als eine der wichtigsten Vertreterinnen des Humanismus gilt.

7. Gerhart Hauptmanns Konzeption des Dramas „Iphigenie in Delphi“

7.1 Gerhart Hauptmann als Vertreter des Naturalismus

Gerhart Hauptmann ist 1862 in Ober-Salzbrunn geboren⁸⁶ und im Jahr 1946 wurde er in einem Kloster auf Hiddensee beigesetzt.⁸⁷ Er bezeichnet sich als wichtiger deutscher Vertreter des Naturalismus und seine breite Öffentlichkeit begann, wenn nicht schon seit der Uraufführung von „*Vor Sonnenaufgang*“, so spätestens nach der Premiere der „*Weber*“.⁸⁸ Sein Erfolg war so groß, dass er zum Problem wurde, für diese, die dadurch in den Hintergrund gedrängt wurden und für andere war der Dichter ein Vorbild zur Nachahmung. Er war der Vertreter der erfolgreichsten von mehreren konkurrierenden ästhetischen Varianten des Naturalismus.⁸⁹ Weniger Beachtung findet hingegen sein Alterswerk, zu dem sein Werk der *Atriden-Tetralogie* zählt.

Der Naturalismus ist die erste literarische Strömung, die von etwa 1880 beginnt und bis ins 20. Jahrhundert existiert und darin liegt seine Bedeutung als Beginn der Moderne, die die Herausforderung durch das naturwissenschaftliche Weltbild der Gegenwart annimmt. Diese literarische Strömung konzentriert sich auf die Gesellschafts- und Naturbeobachtung und beruht die Darstellung aktueller Probleme der Zeit. Der rapide Fortschritt einer neuen positivistischen Natur- und von dieser inspirierten Gesellschaftswissenschaft hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts die philosophischen Grundlagen der klassisch-romantischen Dichtungstradition

⁸⁵ Beutin, S.192

⁸⁶ Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann: Epoche- Werk- Wirkung von Peter Sprengel. München: C.H. Beck 1984, S.264

⁸⁷ Ebd., S.281

⁸⁸ Ebd., S.54

⁸⁹ Vgl. Sprengel 1984, S.56

umgestoßen: Der Mensch erscheint nicht mehr als autonomes moralisches Ich, sondern als vielfach determiniertes Produkt biologischer (Vererbung) und sozialer (Milieu) Faktoren. Damit ist nicht nur einem ganzen Spektrum überlieferter Kunstformen vom psychologischen Roman alten Musters bis zum idealistischen Drama- der Boden entzogen. Die Kunst selbst gerät im Zeitalter der positivistischen Tatsachengläubigkeit in eine tiefe Legitimationskrise. Die Naturalisten reagieren auf sie mit dem Ruf nach Verwissenschaftlichung der Kunst.⁹⁰ Es scheint mir äußerst wichtig in diesem Punkt zu erwähnen, dass die politische Zensur der Zeit von der Herrschaft Hitlers deutlich ein Hindernis der neuen Richtung war.⁹¹

Durch die *Atriden-Tetralogie* könnte Hauptmann einen Hinterausgang in der finstersten Zeit Deutschlands in die griechische Mythologie gefunden haben. Der Dramatiker, der selber mit mehreren mythologischen Stücken hervorgetreten ist, beabsichtigt nach Sprengel wohl kaum eine Neuauflage der verbreiteten Abwertung des ‚mythologischen‘ gegenüber dem ‚naturalistischen‘ Hauptmann, sondern eher eine Rechtfertigung. z.B. hätte die Atriden- Tetralogie als politisch erzwungener Sklavensprache benutzt werden können.⁹²

Hauptmann wäre jedoch sehr zu Unrecht vom Nimbus des „letzten Klassikers“ umgeben, begrenzte sich die Fruchtbarkeit des beschriebenen Deutungsmuster nicht immer wieder durch entgegenstehende Tendenzen der Objektivierung. Das Bemühen des Autors um Abbau des Persönlich- Zufälligen und Politisch- Programmatischen ist Grundzug der Entstehungsgeschichte Hauptmannscher Werke. Hauptmanns Entscheidung für seine Thematik ist allein schon Entscheidung für das Überindividuelle und Überzeitliche.⁹³ In der Tat lassen sich wesentliche Stationen seines weiteren Schaffens- das ja noch fast fünfzig Jahre umfasst- als Versuche zur Gestaltung mythischer Grundsituationen verstehen. Dabei sind, grob gesprochen, zwei Haupttendenzen oder Phasen zu erkennen. Die spätere hat schon seit langem das Interesse der Forschung gefunden. Nämlich die dem „*Griechischen Frühling*“ wie der *Atriden- Tetralogie* zugrunde liegende Aneignung der griechischen Mythologie,

⁹⁰ Ebd., S.39

⁹¹ Ebd., S.50

⁹² Vgl. Sprengel, Peter: Die Wirklichkeit der Mythen: Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses. Berlin: Erich Schmidt 1982, S.12

⁹³ Vgl. Sprengel, 1982, S.11

insbesondere des Dionysos- und Totenkultes.⁹⁴ Die Ausrichtung auf mythologische Vorbilder bildet das mythologische Spätwerk Hauptmanns ab und wie es im Folgenden analysiert wird, wird die Untersuchung zu einem weiteren und neuen Mythos-Begriff von Hauptmann geführt und das sogenannte naturalistische Schaffen des Autors wird auch betrachtet.⁹⁵

Der Anwesenheit naturalistischer Elemente im hauptmannischen Werk noch in den späten mythologischen Dichtungen (*Till Eulenspiegel*, *Atriden-Tetralogie*) korrespondiert das Vorhandensein einer mythischen Unterschicht im naturalistischen Frühwerk. Hauptmann scheint ein vielgestaltiges Œuvre zu besitzen und darauf beruht sein dichterischer Rang durch eine einheitliche Sehweise: durch die Doppelsicht auf Mythos und Realität geprägt.⁹⁶ Eine Tatsache ist, dass Hauptmanns Auffassung entscheidend der griechischen Mythologie geprägt hat.⁹⁷

7.2. Die Entstehungsgeschichte des Werkes „Iphigenie in Delphi“

Die Arbeit des Dramas „*Iphigenie in Delphi*“ von Gerhart Hauptmann hat im Jahr 1940 auf Hiddensee begonnen und das Werk ist 1941 entstanden und bildet den Schlussteil der *Atriden-Tetralogie*.⁹⁸ Die *Atriden-Tetralogie* besteht aus den folgenden vier Einzeldramen: „*Iphigenie in Aulis*“, „*Agamemnons Tod*“, „*Elektra*“ und „*Iphigenie in Delphi*“. Trotzdem ist eine Tatsache, dass das Werk „*Iphigenie in Delphi*“ als erstes verfasst wurde und entstehungsgeschichtlich ist das erste Stück, aber von der Abfolge der Handlung das letzte.⁹⁹ Nach dem Abschluss der „*Iphigenie in Delphi*“ begann der Dichter die „*Iphigenie in Aulis*“ zu schreiben, die sich an der euripideischen Tragödie orientiert, aber sie enthält auch ganz verschiedene mythische Elemente und dadurch das notwendige Fundament für die eigenwillige Interpretation der Sage im

⁹⁴ Sprengel, 1984, S.57f

⁹⁵ Vgl. Sprengel, 1982, S.11

⁹⁶ Vgl. Sprengel, 1984, S.58f

⁹⁷ Ebd., S.250

⁹⁸Ebd., S.280

⁹⁹ Vgl. Ebd., S.249

delphischen Drama bereitet.¹⁰⁰ In der Tetralogie lässt sich auch Hauptmann, wie die oben genannte Tragiker Aischylos, Euripides und der Dichter Goethe, vom Tantalidenmythos beeinflussen, aber der Autor scheint neue Perspektiven einzuführen. Hauptmann versucht das Geschehen des Mythos anders zu gestalten als die griechischen Tragiker und Goethe. Wie es in den folgenden Teilen der Arbeit erwähnt wird, hat Hauptmann sich den Ausgang des Mythos neu zu formen entschieden. Am 15. November 1941, dem 79. Geburtstag Gerhart Hauptmanns, wurde das Stück „*Iphigenie in Delphi*“ am Berliner staatlichen Schauspielhaus uraufgeführt.¹⁰¹ Europas Festland war zu dieser Zeit weithin von Hitlers Armeen besetzt.

7.3. Gerhart Hauptmann in der Nachfolge Goethes

Nach Peter Sprengel sind vor allem unter den **zahlreichen Vorbildern und Einflüssen**, die beim Zustandekommen der *Atriden-Tetralogie* mitgewirkt haben, drei zu nennen: die „*Orestie*“ des Aischylos, die *Iphigenie*- Dramen des Euripides und Goethes „*Iphigenie auf Tauris*“.¹⁰² Allerdings führt die Auseinandersetzung mit Goethe schließlich direkt in die Interpretation der „*Iphigenie in Delphi*“ hinein.

Peter Sprengel unterstützt, dass die unmittelbare Anregung für Hauptmanns bedeutendes Alterswerk „*Iphigenie in Delphi*“ die Lektüre eines Auszugs aus Goethes *Italienischer Reise* in der Zeitschrift des Deutschen Theaters in Prag war. Goethe entwickelte dort unter dem Datum des 19.10.1786 den Plan zu einer *Iphigenie in Delphi* im Anschluss an das bei Hygin (Fabulae 122) überlieferte Handlungsgerüst einer verlorengegangenen griechischen Tragödie. Während Goethe den Plan zu einer delphischen *Iphigenie* nicht weiterverfolgt hat, wäre sie Fortsetzung zur *Iphigenie auf Tauris* geworden, deren Übertragung in Verse ihn damals gerade beschäftigte. Edgar Lohner unterstützt auch, dass Hauptmann von der ursprünglichen Idee von einer

¹⁰⁰ Vgl. Vgl. Alt, Karin: Die Erneuerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns *Iphigenie*- Dramen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft., S.341

¹⁰¹ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.182

¹⁰² Sprengel, 1984, S.249

delphischen Iphigenie Goethes inspiriert wurde, wo Goethe bei seiner Arbeit an der „Iphigenie“ die Inhaltsangabe einer „Iphigenie auf Delphos“ gibt.¹⁰³ Hauptmann nahm die schon „entwickelte Idee“ Goethes und hat sie gefangen gehalten. Er verfasste anregend durch Goethe eine *Iphigenie in Delphi*, in einer ersten und sogleich danach in der zweiten endgültigen Fassung binnen zweier Monate im Jahre 1940 nieder¹⁰⁴, die sich bis auf geringe Änderungen und den neuen Schluss treu an den alten Plan hält, und entwirft im Verlauf der nächsten Jahre in immer freierem Umgang mit der Tradition einen dreifach gestaffelten Vorbau- die fünftaktige *Iphigenie in Aulis* und die Einakter *Agamemnons Tod und Elektra*, der sich mit dem ersten Stück zur insgesamt zehntaktigen *Atriden- Tetralogie* zusammenschließt.¹⁰⁵ Hauptmann berichtet anhand von seiner Tetralogie die Geschichte von jungen Iphigenie in Aulis bis zu ihrem Tod als hekatische Priesterin in Delphi.

In diesem Punkt scheint es mir wichtig zu erwähnen, dass Goethe generell eine große Inspirationsquelle für Hauptmann war. Für zahlreiche spätere Werke Hauptmanns lässt sich geradezu ein bestimmtes Werk Goethes namhaft machen, auf das sie als Pendant oder Antithese ausgerichtet sind: Das Abenteuer meiner Jugend (1937)-Dichtung und Wahrheit; Im Wirbel der Berufung (1936), Mignon (beendet 1944)-Wilhelm Meisters theatralische Sendung bzw. Lehrjahre; Das Märchen (1941)-Märchen; Daher ergibt sich, dass Goethes Plan zu einer *Iphigenie in Delphi* und seine „Iphigenie auf Tauris“ zusätzlich Hauptmann getrieben haben, seine *Iphigenie in Delphi* (1941) zu schreiben. Es gibt eine solche Anknüpfung an Goethe, die sich bis zum Akt der dichterischen Identifikation steigern konnte.¹⁰⁶

7.4. Die Grundsituation in Gerhart Hauptmanns „Iphigenie in Delphi“

Das Werk „Iphigenie in Delphi“ von Hauptmann besteht aus drei Akten. Der erste Akt enthält sechs Auftritte, der zweite fünf Auftritte und der dritte Akt acht Auftritte. Die

¹⁰³ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 24

¹⁰⁴ Vgl. W. A. Reichart, The Genesis of Hauptmann's Iphigenia Cycle, In: Modern Language Quarterlines 9 1948, S.139ff

¹⁰⁵ Vgl. Sprengel, 1984, S.248f

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S.229

Figuren des Dramas sind: Iphigenie, Elektra, Orestes, Geist der Klytämnestra, Pylades, Pylkon, Proros, Atakos, drei Greise, die Tempeldiener und die Tempeldienerinnen des Apollon-Tempels, die Tempeldienerinnen der taurischen Artemis, die Delphi-Pilger und allerlei Volk. Die Hauptfigur Iphigenie, wie im Titel enthält wird, macht ihren Auftritt im zweiten Akt als Oberpriesterin des Tempels. Der Schauplatz ist in allen drei Akten der gleiche: der Apollon-Tempel in Delphi. Zeitlich berichtet Hauptmann von der Rückkehr Iphigenies in Griechenland bis zu ihrem Tod als hekatische Priesterin in Delphi. Im ersten Akt beobachten die Tempelpriester von Apoll Pylkon, Proros und Aiakos besorgt das Volk, das nach Sühne im Tempel sucht.¹⁰⁷ Die erste Szene wird durch eine magische Morgendämmerung eröffnet.¹⁰⁸ Ein argolisches Schiff ist im Hafen angekommen, in dem sich der „Rächer seines Vaters“¹⁰⁹, Orest befindet. Aiakos und Proros sprechen aus, dass der „herrliche Orest“¹¹⁰ den Auftrag des Gottes Apoll erfüllt hat und nach dem Mord seiner Mutter Klytämnestra das Bild der Artemis aus dem Tempel der Göttin Hekate im Land von Tauris unter der Herrschaft von dem barbarischen König Thoas geraubt hat. Auf diese Weise versöhnen die entzweite Geschwistergötter Apoll und Artemis. Die Entzweiung der Götter ist ein Ereignis, auf dem das delphische Drama entworfen ist. Weiterhin erscheint Elektra unter den Pilgern mit dem Opferbeil, mit dem Orest ihre Mutter gemordet hatte, in der Hand, legt das auf den Altar des Tempels mit der Absicht Ablass für ihren Bruder Orest zu verlangen. Von dem Gehen über das steinige Gebirge bis zum Tempel sind ihre Füße „zwei Klumpen Blut und Eiter“¹¹¹ geworden. Orest kommt auch im Apolls Tempel an, der als Steuermann Theron präsentiert wird, aber seine Schwester Elektra kann ihn nicht erkennen.¹¹² Dann erscheint ihnen „der durchsichtige Schatten Klytämnestras“¹¹³, der mit Blut bedeckt ist. Orest legt auch sein Ruder neben den Opferbeil auf den Apolls Altar. Elektra nimmt wieder das Beil tobend vom Altar und gibt an, dass Orest zum Opfer der Todesgöttin Hekate wie ihre Schwester Iphigenie

¹⁰⁷ Hauptmann, Gerhart: Dramen. Berlin- Darmstadt- Wien: Deutsche Buch Gemeinschaft 1966, S. 864

¹⁰⁸ Hauptmann, 1966, S. 861

¹⁰⁹ Ebd., S. 864

¹¹⁰ Ebd., S. 864

¹¹¹ Ebd., S. 866

¹¹² Ebd., S. 874

¹¹³ Ebd., S. 876

gefallen ist. Der Oberpriester Pyrkon übernimmt die Ordnung des Tempels und ordnet Heilbehandlung der Wahnsinnigen an. Bereits im ersten Akt wird die Ankunft Iphigenies bekannt:

*„... Oresten hat nun Loxias
geboten, beides – Bild und Priesterin –,
und sei es mit Gewalt, herbeizuschaffen, ...“¹¹⁴*

Mit seiner Rückkehr nach Griechenland hat Orest außer des Bildes auch seine Schwester Iphigenie zurückgebracht. Die Protagonistin war in Tauris entweder die Priesterin im Tempel der Hekate oder sie kann auch mit der Göttin Hekate identifiziert werden, die eine Geburts- oder Todesgöttin war. Im Werk befindet die Protagonistin nach ihrer Rettung von Orest in Delphi und trifft sich in den nachfolgenden Akten im Tempel Apolls mit ihren Geschwistern Elektra und Orest.

Im zweiten Akt tritt noch Pylades auf und will Elektra begegnen. Trotzdem treten Orest und Elektra noch einmal auf und erkennen sich wieder nicht. Weiterhin erscheint Iphigenie als Oberpriesterin und spricht anfänglich mit Orest. Sie erklärt ihrem Bruder:

*„... ich starb ins Göttliche hinein
und mag im Sterblichen nicht wieder leben.“¹¹⁵*

Es scheint, dass sie in diesen Wörtern den Grund ihrem Ausgang erklärt und dem Bruder den Umstand ihres zukünftigen Tods darstellt. Sie sagt, dass nach ihrer Wiedergeburt Seherin geworden ist.

Im dritten Akt, der am Morgen des folgenden Tages spielt, tritt die Oberpriesterin, Iphigenie am Altar des Tempels auf und sucht nach Ablass. Aiakos und Proros kommentieren:

Aiakos:

*„Persephoneia ist es, die herauf
vom Hades stieg.*

*Proros: „ Und wenn nicht sie, so ist
es Hekate, die Mondesgöttin, selbst.“¹¹⁶*

Iphigenie wird in diesem Punkt bei Hauptmann als Halbgöttin repräsentiert und mit der archaischen Göttin Hekate identifiziert. Im Anschluss befindet sich Elektra mit

¹¹⁴ Ebd., S.871

¹¹⁵ Ebd., S.896

¹¹⁶ Ebd., S. 899

Pylades im Tempelhof, während Orest im Gästehaus schläft. Elektra zeigt, dass ihr Paroxysmus vorüber ist¹¹⁷, aber wenn sie die Figur der Oberpriesterin sieht, regt sie wieder auf.¹¹⁸ Die zwei Schwestern sprechen miteinander und Elektra gesteht ihren Wahnsinn ein: „Wahnsinn tuschelte mir zu,“¹¹⁹ Sie erklärt, dass sie die Oberpriesterin Iphigenie mit dem Beil aus Rache für ihren Bruder Orest erschlagen wollte, weil Elektra an Orests Mord von der Oberpriesterin glaubte. Danach spielt sich die Erkennungsszene der Schwestern ab:

*Elektra: „Und wie nennst du wohl
des Herrschers Tochter?“*

Oberpriesterin: „Iphigenie!“¹²⁰

und

Iphigenie: „Ich bin´s!“

*Elektra: „Ich fühl´s. Und doch: wie soll das Wunder sich
mir klären?“¹²¹*

Weiterhin räumt Iphigenie ein, dass in Tauris sie alle Griechen gehasst hat, aber sie ließ sich von Orest in das verhasste Heimatland entführen.

*„Doch bald errang die Rache wiederum
in mir den Sieg, der Rachedurst, der nie
zu Tauris mich verliess. Ich sah im Bruder
den Griechen, und ich haßte jeden! Nur
ein toter Grieche war ein guter mir.“¹²²*

Schließlich umarmt Elektra Iphigenie inbrünstig und Iphigenie küsst sie auf ihren Scheitel.¹²³ Iphigenie erklärt ihrer Schwester das sie drei Tode starb. Der erste war als sie von Aulis nach Tauris kam, der zweite war als sie Priesterin der Hekate wurde¹²⁴ und um den dritten Tod zu beschreiben, sagt die Protagonistin das Folgende:

*„...wisse nur, daß meine Wohnung
im Totenreich Persephoneins ist!“¹²⁵*

¹¹⁷ Ebd., S. 901

¹¹⁸ Ebd., S. 903

¹¹⁹ Ebd., S. 904

¹²⁰ Ebd., S. 908

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 909

¹²³ Ebd., S. 910f

¹²⁴ Ebd., S. 911f

¹²⁵ Ebd., S. 912

Zum Schluss wählt Hauptmann ein tragisches Ende für seine Iphigenie. Sie verabschiedet sich für immer von Elektra und gerät zu ihrem Selbstmord, indem sie in den Phädiadenschlucht zerschmettert. Sie sagt: „...Auf Nimmerwiedersehen! Leb wohl!“¹²⁶ und schreitet schnell und fest durch den Vorhang und verschwindet dahinter.

8. Kommentare zur Handlung der Hauptmannischen *Iphigenie*: Eine anti-humane Iphigenie

Gerhart Hauptmann wählt ein tragisches Ende für sein Werk „*Iphigenie in Delphi*“ und führt seine Titelfigur Iphigenie zu freiwilligem Tod am Ende der Tragödie. Die Gestalt der Iphigenie und ihr Geschick wird im Stück wieder in den Vordergrund gerückt, wie bei Euripides' und Goethes taurischen Fassungen. Trotzdem gibt es eine starke Konfrontation der taurischen mit der delphischen Welt von Hauptmann. Hauptmann wollte aus seiner neuen Sicht die mythischen Voraussetzungen darstellen, deswegen hat er ganz andere mythische Elemente miteinbezogen.¹²⁷ Bei Hauptmann bleibt die Handlung in Griechenland, in Delphi im Gegensatz zu Euripides und Goethe, die als Schauplatz das Land von Tauris gewählt haben und es wird dort das Schicksal der Geliebten dargestellt. Anhand der fantasievollen Konstruktion von Hauptmann basiert die Handlung seines Werkes auf die Entzweiung zwischen den Geschwistergöttern Artemis und Apollon, die als Ereignis für das delphische Drama entworfen und grundlegend ist.¹²⁸ Man könnte erwähnen, dass die Atmosphäre im Stück von Verzweiflung und Disharmonie geprägt wurde. Hauptmann führt neue Perspektiven im Mythos ein und es ergibt sich, dass er den Mythos des Atridenstoffes neu bearbeitet. Iphigenie opfert in diesem Stück nicht aus Liebe zu ihrer Heimat, sondern weil sie die „Wahrheit“¹²⁹ erkannt hat. Als die hauptmannsche Iphigenie von Orest und Pylades nach Griechenland heimgeführt wird, kommt sie nicht aus der

¹²⁶ Ebd., S. 913

¹²⁷ Vgl. Alt, S.341

¹²⁸ Vgl. Alt, S.358

¹²⁹ Hauptmann, 1966, S.908

Fremde, sondern in die Fremde. Sie ist eher entführt als befreit.¹³⁰ Wie vorher vom Text zitiert wurde, räumt Iphigenie ihren Hass auf ihre Heimat und ihr Volk, die Griechen ein. In diesem Punkt wird deutlich, dass es mit dem freiwilligen Opfertod der Titelfigur und den Hass auf das Vaterland bei Hauptmann schon eine große Abweichung von der goetheschen Fassung zwischen den beiden Handlungen gibt. Edgar Lohner betont, wie gänzlich anders als die Goethese Gestalt, ist Hauptmanns *Iphigenie* konzipiert und erklärt, dass obschon Hauptmann in Diktion und Form wenig neuartig ist, ist von aller Überlieferung seine Behandlung des Stoffes abweichend.¹³¹ Interessant ist die Tatsache, dass Hauptmann von einer archaischen Iphigenie ausgeht. Seine Iphigenie wird im Text als eine Halbgöttin repräsentiert und mit der Göttin Hekate, deren Figur weiter dargestellt wird, identifiziert. Sie bezeichnet sich als eine gnadenlose Göttin, eine gnadenlose Dienerin, die Leben, Menschheit oder die eigene Familie nicht binden kann.¹³² Iphigenie ist sich ihrer außermenschlichen, furchtbaren Göttlichkeit bewusst, weil sie erwähnt, dass sie ins Göttliche hinein starb und im Sterblichen nicht mehr leben mag.¹³³ Als Priesterin der Todesgöttin Hekate, hat Iphigenie Menschenopfer in Tauris eingeführt, zu denen auch Leute ihres Volkes gehörten:

„ , tat ich das,
was du mir anbefahlst. *Ich opferte*
auf deinem Altar Griechensöhne: Kinder
von Müttern meines Volks.“¹³⁴

Iphigenie erscheint sich also bei Hauptmann nicht mehr als die kluge, milde und friedliche Gestalt, die wir aus den früheren Stücken kennen, sondern als anti-humane, dem Menschen feindliche Priesterin und Göttin. Im Drama wird immer wieder bezeugt, wie fremd ihr das Menschliche ist.¹³⁵ Im Text sagt Iphigenie zu ihrer Schwester Elektra:

„Doch willst du, Danaide, mich vergleichen,

¹³⁰ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.187

¹³¹ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 25

¹³² Hauptmann, 1966, S. 911

¹³³ Ebd., S.905

¹³⁴Ebd., S. 900

¹³⁵ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 26

*nenne mich lieber: einen Tod, der wandelt!*¹³⁶

Aus dieser Darstellung der Iphigenie wird hervorgegangen, dass Hauptmann die Handlung seiner *Iphigenie* durch psychologische Vertiefung und neuartige Motivierung belebt, während sie teils auf die griechischen Quellen konstruiert ist und teils neu erfunden wurde. Nach Gerhart Kaiser wählt Hauptmann den antiken Stoff des Iphigenie-Mythos zu rebarbarisieren, wie dementsprechend nimmt in seinem Werk *Griechischer Frühling* (1908) der Autor anti-klassische Tendenzen Bachofens, Nietzsches und der Jahrhundertwende auf.¹³⁷ Hauptmann hebt Gerhart Kaiser zufolge in seinem Werk Elemente wie Verbrechen, Blutschande und Blutrausch hervor, die eine zentrale Rolle in seiner Tragödie spielen. Kaiser behauptet, dass der Dichter dem Mythos, die Stilisierung und die religiöse Dimensionierung entfernt und ersetzt sie ins Hautnahe und Aggressive des aktuellen sozialkritischen Milieu- Dramas – wie in den *Ratten* von 1911. Die naturalistische Krassheit und Dumpfheit wird ins klassische Drama der *Iphigenie* rückverpflanzt und vielleicht entspringen solche Elemente dem hitlerischen Weltkrieg und reagieren auf ihn.¹³⁸

¹³⁶ Hauptmann, 1966, S. 905

¹³⁷ Vgl. Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S. 186

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 186

9. Hauptmanns Definition der Tragödie

Die Untersuchungen in Bezug auf das mythologische Spätwerk Hauptmanns führen zu einem neuen Mythos- Begriff, der vom Hauptmann entwickelt wird.¹³⁹ Er sieht, wie er in seinem Erfahrungsbericht einer Griechenlandreise „*Griechischen Frühling*“ von 1908 schreibt, im Menschenopfer die „*blutige Wurzel der Tragödie*.“¹⁴⁰ Er schreibt über das Theater in Delphi: „*Wenn zu Beginn der großen Opferhandlung, die das Schauspiel der Griechen ist, das schwarze Blut des Bocks in die Opfergefäße schoß, so wurde dadurch das spätere höhere, wenn auch nur scheinbare Menschenopfer, das die blutige Wurzel der Tragödie ist.*“¹⁴¹ Ebenfalls wird geschrieben: „*Blutdunst stieg von der Bühne, von der Orchestra in den brausenden Krater der schauernden Menge und über sie in die olympischen Reihen blutlüsterner Götterschemen hinauf.*“¹⁴² Der Autor definiert die Tragödie gemäß seiner bestimmten Vorstellung der griechischen Welt und zeigt seine Absicht bei der Interpretation der Tragödie: „*Keine wahre Tragödie ohne den Mord, der zugleich wieder jene Schuld des Leben ist, ohne die sich das Leben nicht fortsetzt, ja, der zugleich immer Schuld und Sühne ἐξλέωση ist*“.¹⁴³ Als Schlüsselwörter des Dramas könnte man den „Mord“, das „Blut“ und die „Sühne“ bezeichnen. Für den Dichter heißt Peter Sprengel zufolge Tragödie „*Angst, Not, Gefahr, Pein, Qual, Marter, heißt Tücke, Verbrechen, Niedertracht, heißt Mord, Blutgier, Blutschande, Schlächtereif[...]*“¹⁴⁴ und ist erfüllt vom Geist jenes „furchtbaren Wahnsinns“, der den Griechenlandreisenden Hauptmann im delphischen Tempelbezirk anweht.¹⁴⁵ Eine grausige Sicht des Griechentums, die typisch für die Nietzsche-Rezeption, auf die ich mich ausführlich im nächsten Teil der Arbeit beziehe, der Jahrhundertwende ist. Nach Peter Sprengel steht unverkennbar Nietzsches Begriff des Dionysischen hinter Hauptmanns Betonung des chthonisch- blutrünstigen Untergrunds der Tragödie.¹⁴⁶ Die Atriden- Tetralogie zeigt in allen ihren Teilen

¹³⁹ Vgl. Sprengel, 1982, S.11

¹⁴⁰ Alt, S. 338

¹⁴¹ Hauptmann, Gerhart: Das Erzählerische Werk. Gerhart Hauptmann. Frankfurt/M: Ullstein Taschenbuch 1862-1946, S. 79

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 79

¹⁴⁴ Ebd., S. 79f

¹⁴⁵ Sprengel, 1984, S.255

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S.255

Opferszenen und im letzten Stück gibt es den Opfertod Iphigenies. Noch andere Griechendramen Hauptmanns sind von seiner- dem griechischen Urbild abgewonnenen- „seelenkultischen“ Auffassung der Tragödie geprägt und die Macht der Toten, der Inhalt jenes Kultes, in dem der Verfasser die historische Wurzel der Tragödie sieht, kehrt als ihr Inhalt wieder.¹⁴⁷ Edgar Lohner legt dar, dass bei Hauptmanns Spätwerk „*die Luft von Mord geschwängert ist. Das Chaos herrscht, und die Schranken der Vernunft sind eingerissen.*“¹⁴⁸ Es scheint, dass die Sakralisierung und Erotisierung des Todes in gewandelter Form bis in die letzten Spätwerke Hauptmanns hinein fortsetzt wird¹⁴⁹ und Hauptmanns Auffassung entscheidend der griechischen Mythologie geprägt hat.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S 256

¹⁴⁸ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 26

¹⁴⁹ Vgl. Sprengel, 1982, S.13

¹⁵⁰ Sprengel, 1984, S.250

10. Nietzsches Theorie des Dionysischen aus dem Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“

Anhand der Analyse des Inhalts der blutrünstigen Definition der Tragödie von Hauptmann, ergibt sich, dass der Dramatiker des Naturalismus mit wahrhaft gründerzeitlicher Bedenkenlosigkeit Anleihen nicht nur bei der deutschen Klassik und Goethe, sondern auch bei der Nietzsches Theorie macht. Nietzsches Theorie des Dionysischen aus dem Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ (1872) knüpft an das pessimistische Weltbild der frühen griechischen Tragödie an. Hauptmann verbindet christliche und durch Schopenhauer vermittelte-buddhistische Anregungen und stellt die Vorstellung der leidverdankten Erkenntnis, der „Hellsicht des Schmerzes“ in den Mittelpunkt seiner Tragikkonzeption. ¹⁵¹

Als Nietzsche die *Geburt der Tragödie* verfasste und an die Bedeutung des Mythos bei den Griechen erinnerte, sah nicht mit dem gleichen Blick der Geschichtsphilosophen, die in den Geschichten der Götter und der Helden verlorene Erzeugnisse aus den Kindheitstagen der menschlichen Gattung erblickten, seine Bedeutung. Der tragische Mythos war für Nietzsche nicht bloß ästhetische Norm und unerreichtes Muster der in Klassizismen erstickenden bürgerlichen Kunst, sondern zugleich Ausdruck einer Weltbetrachtung, die es wiederzugewinnen galt. *Die Geburt der Tragödie* versteht sich nicht als bloße Verfallsgeschichte, die mit melancholischer Gebärde die Ruinen der Vergangenheit rekonstruiert, sondern Nietzsche versuchte sich in der griechischen Geschichte die Gegenwart zu deuten. Aufstieg und Verfall der griechischen Tragödie werden so zum exemplarischen Modell für Geschichte schlechthin. ¹⁵² Seine Schrift fördert die Variation eines historischen Themas durch die freischaffende Hand des Künstlers und die Geschichte wird zu einem Kunstgebilde, in dem eine prototypische Situation dargestellt ist. Diese Situation soll ein Deutungsmuster für die handelnden Individuen abgeben. Die Verbindung von Wissen und Leben ist die Aufgabe des in *Geburt der Tragödie* neuen Mythos und zugleich das Ziel der artistischen und nicht

¹⁵¹ Vgl. Sprengel, 1982, S.135

¹⁵² Vgl. Brohrer, Karl, Heinz (Hrsg.): *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S.113

historisch-kritisch verfahrenen Geschichtsschreibung à la Nietzsche.¹⁵³ Nietzsches Auffassung vom Mythos entfaltet sich aus der Anschauung des Polytheismus bei den frühen Griechen und thematisiert ein von Göttern und Dämonen inszeniertes Spiel. Nietzsche begrüßt die Schritte von Thukydides mit seiner grausamen Kontur des Peloponnesischen Krieges und bestimmt die Basis der griechischen Kunst als eine Welt des furchtbaren Schreckens und der unerbittlichen Vernichtungslust. Das schaffte Nietzsche durch die Einführung seines Gottes Dionysos in der philologischen Zunft. Die Entdeckung des Dionysischen als Voraussetzung von Kunst und Mythos erschien als ein Eklat bei der deutschen Kunstphilosophie und Ästhetik, weil statt der stillen Einfachheit und schlichten Größe des Klassizismus, verwies Nietzsche auf die Schrecken der Titanenkämpfe.¹⁵⁴ Anhand der *Geburt der Tragödie* soll im Mythos die unbarmherzige und gefährliche Wirklichkeit abgebildet werden. Die Auffassung von Nietzsche wurde von Wilamowitz als ein Angriff auf die Ideen des Guten, des Wahren, des Schönen charakterisiert.¹⁵⁵ Die Überlegungen, die Nietzsche zur Einführung des Dionysischen führte, waren nicht einfach Auswüchse eines verwachsenen Pessimismus und Irrationalismus, sondern Folgen philosophischer und ästhetischer Erwägungen, die ohne jene Form religiöser Verehrung auszukommen haben.¹⁵⁶ Der Mensch ist anhand Nietzsche im Naturzustand ein höchst gefährdetes und bedrohtes Lebewesen, dem der Kampf um seine „Existenz mit Hörnern oder starkem Raubtiergebiss zu führen versagt ist“, so bedurfte er anderer Mittel, um sich gegen die Wirrnisse und das Chaos der ihn umgebenden Natur durchzusetzen. Als die dem Menschen eigentümliche Waffe im Kampf um die Selbsterhaltung galt für Nietzsche die Verstellung. Auf diese Weise vermag der Mensch durch die Kunst und die Sprache den Schrecken der absoluten Wirklichkeit, die Bedrohung und Gefahr, die ihn in einer ganz und gar undurchsichtigen Natur erwarten, zu verwinden. Die Kunst des Menschen, seine Eindrücke, Empfindungen und Wahrnehmungen durch die Bildung und Ansetzung von Metaphern zu bannen, waren Nietzsche Zeichen eines ästhetischen Fundamentaltriebes.¹⁵⁷ Der Mensch funktioniert als Werkzeug der Natur. Er vermag

¹⁵³ Vgl. ebd., S.113f.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S.114f.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S.115

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S.115f.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S.116

in einer fiktiven Welt der Symbole die Kompensation von Versagungen, die Verleugnung realer Schwächen und Gefahren zu bewerkstelligen, wie es mit Hilfe derselben symbolischen Formen den Versuch unternimmt, die existenzbedrohende Natur zu bändigen, um die Reproduktion des Lebens zu sichern. In der Verdeckung und Verstellung der Natur scheint im Mythos das Grauen des Menschen vor dem ganz Anderen und die Vertrautheit durch die anthropo- theomorphe Steigerung wird erreicht.¹⁵⁸ Nach Wolfgang Lange wurde Nietzsches' Deutung des Mythos nicht als Verdammung des Menschen, sondern ist die Ausgeburt einer tiefen Skepsis gegenüber den menschlichen Erkenntnisleistungen schlechthin.¹⁵⁹

11. Hauptmann und Goethe als literarische Gegenspieler

Anhand dieser Analyse wurde die enge Beziehung zwischen der Auffassung Hauptmanns über die „*blutige Wurzel der Tragödie*“ und ihre Merkmale mit Nietzsches These in seiner Schrift „*die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ bewiesen und es ergibt sich, dass die delphische Iphigenie gemäß der Interpretation der griechischen Tragödie von Nietzsche gebildet ist. Hauptmanns „*Iphigenie in Delphi*“ könnte als Verkörperung Nietzsches' Theorie des Dionysischen bezeichnen. Die Gefühle des Schreckens werden gefördert und im ganzen Text herrscht die Verzweiflung, das Chaos und die Disharmonie. Alle diese Elemente sind in einem inszenierten Spiel zwischen dem verängstigten Menschen, der bloß vor allen seinen Schwächen und Empfindungen steht, und den Göttern thematisiert.

Weiterhin scheint es mir wichtig zu erwähnen, dass das „dionysische“ Bild, das Hauptmann in seiner *Iphigenie* teilt, im starken Kontrast zum „apollinischen“ Bild des Klassizismus und des Werkes von Goethe steht. Nietzsches Schrift „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ und Winckelmanns klassizistischer Schrift „*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*“, die beziehungsweise die *Iphigenien* von Hauptmann und Goethe geprägt haben, kommen zum Zusammenstoß. Daher erscheinen Hauptmann und

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S.117

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S.119

Goethe wegen ihrer *Iphigenien* als große Gegenspieler und die delphische Iphigenie könnte als Abweichung der goetheschen Iphigenie charakterisieren werden.

In diesem Punkt finde ich nötig eine Aufzeichnung Hauptmanns von 1938 zu erwähnen, in der er sich außerordentlich abfällig über Goethes *Iphigenie aus Tauris* geäußert hat: „Dies Kunstwerk ist nicht elementar. Es ist nicht aus starker Intuition hervorgescheduert. Es zeigt nicht, läßt nicht einmal ahnen die Furchtbarkeit der Tantaliden. Es zeigt nicht den mutterblutbefleckten, errinyengehetzten Orest. Es zeigt nicht die einst als Opfer geführte Iphigenie. Das Grausen ist nirgend wahrhaft da. Hier sprechen alle allzu wohlerzogene, allzu gebildete Leute.“¹⁶⁰ Der naturalistische Verfasser drückt in aller Klarheit seine Enttäuschung in Bezug auf die klassizistische Konzeption der goetheschen *Iphigenie* aus. Hinzufügend kritisiert Hauptmann die Heimatsucht der goetheschen Iphigenie als unzureichend und bezeichnet ihr abweisendes Verhalten gegenüber Thoas als hartnäckige Undankbarkeit.¹⁶¹ Seine Begründung ist folgende: „Was sucht sie denn noch in dem grausigen Mordhause zu Mykene? Der Vater ist ihr Mörder, die Mutter ihres Vaters Mörder als die Rächerin, Orestes der Mutter Mörder: Welche Scheußlichkeiten des Elternhauses, welcher Geruch von Grausamkeit und Blut erwarten sie!“¹⁶² Mit diesen Berichten gibt Hauptmann eine Erklärung, aus welchem Grund er mit der Erschaffung einer *delphischen Iphigenie* begonnen hat und schon zwei Jahre vor dem Beginn der Arbeit an der Neugestaltung des Atriden-Stoffes scheinen die Intentionen des Autors ziemlich klar zu sein, dass an die Stelle einer utopischen Humanität die Vergegenwärtigung blutiger Gräuel eingeführt wird.¹⁶³

¹⁶⁰ Sprengel, 1984, S.250

¹⁶¹ Vgl. ebd., S.250f

¹⁶² Ebd., S.251

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 251

12. Iphigenie als Priesterin der Todesgöttin Hekate und ihre Doppelnatur

Iphigenie bei Hauptmann wurde nach ihrer Entfernung von Aulis die Priesterin einer archaischen Todes- Geburtsgöttin namens Hekate und sollte unter Befehl der Göttin Menschenopfer in Tauris einführen. Hekate erscheint in der griechischen Mythologie als Dreigestalt und es geht um eine chthonischen Urgottheit mit Schlangen im Haar und dem unreinen Hund als Attribut. Als sehr interessant gilt, dass es in der griechischen Mythologie merkwürdige Kontrastbeziehungen innerhalb der Götterwelt gab, wie diese der hellen jungfräulichen Artemis zu der Unterweltgöttin Persephonaia und zu Todesgöttin Hekate.¹⁶⁴ Im Text wird Hekate mit diesen Wörtern von Iphigenie beschrieben:

*„O Göttin, mache mich nicht irr an dir!
Zwar weiß ich, daß du vielgestaltig bist,
auch unergründlich viel Gesichter trägt;
allein ich bin nur eine Sterbliche.“¹⁶⁵*

Hekate wird als die griechische Göttin der Nacht, des Mondes und der Magie identifiziert und hatte das Attribut des Mondes sich zu ändern, deshalb konnte sich ihre Gestalt wandeln.¹⁶⁶ Bei Hauptmann bietet Hekate, *„die mehr als alle nach Menschenblut lechzt“*, Iphigenie ihren zweiten metaphorischen Tod. Im Text steht:

*„dies war mein erster Tod.
Den zweiten starb ich, als mich Priesterinnen
der Hekate in einen Sarg gelegt,
wo ich der Welt durch einen Schwur entsagte.“¹⁶⁷*

Trotzdem lässt Hekate ihr Opfer weder sterben noch leben und wandelt Iphigenie in eine halbgöttliche Figur um:

*Aiakos:
„Persephoneia ist es, die herauf
vom Hades stieg.
Proros: „ Und wenn nicht sie, so ist*

¹⁶⁴ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S. 187

¹⁶⁵ Hauptmann, 1966, S. 900

¹⁶⁶ Vgl. <https://www.die-goetter.de/hekate-griechische-goettin-der-nacht-der-magie-und-der-kreuzwege> (26.02.21)

¹⁶⁷ Ebd., S. 912

es Hekate, die Mondesgöttin, selbst.''¹⁶⁸

In einem bestimmten Sinn ist sie kein Mensch mehr und ist ins Göttliche hinein gestorben.¹⁶⁹ Sie bezeichnet etwas Mittleres zwischen Menschen und Gott, zwischen sterblich und unsterblich. Alt Karin erklärt, dass Iphigenie durch ihr taurisches Priestertum verwandelt wurde, dem übermenschlich-unterweltlichen Charakter ihrer Göttin angenähert, und von allem Menschlichen äußerlich wie innerlich entfernt. Sie ist selber beinahe zur Gottheit geworden.¹⁷⁰ Peter Sprengel unterstützt auch, dass Iphigenie wortwörtlich Hekate vertritt und sie geradezu verkörpert.¹⁷¹

Die Erscheinung der Oberpriesterin Iphigenie in Delphi ist die eines archaischen Götterbildes mit unbeweglichem Lächeln und starrem Blick ¹⁷²und ihre Ankunft in Delphi wird allgemein als Ankunft der Todesgöttin erfahren: „ *Er schwor: die Todesgöttin,/ die Fackelträgerin, die Jägerin,/kurz, eine gnadenlose Hekate/ stehe vor Delphis Tor heische Einlaß.*“¹⁷³ Hauptmann lässt seine Iphigenie in die Aura der Göttin einrücken¹⁷⁴, deswegen wird sie mit der Göttin identifiziert.¹⁷⁵ Iphigenie wird in ihrer Doppelnatur als die lichtvolle Priesterin, als griechische Prinzessin und als Trägerin des archaischen Dunkels repräsentiert. Auf dieser Weise ergibt sich, dass Hauptmann sie als Stellvertreterin für doppelte Natur des Menschen fassen wollte. Nach Lohner wollte der Dichter auch mit Iphigenies Rückkehr in ihre düstere Göttlichkeit andeuten, dass das Dunkle, das Chaotische, das Antihumane im Menschen vorhanden ist und immer wieder hervorbrechen kann.¹⁷⁶ Anhand Käte Hamburger wird also Hauptmann in der „*delphischen Iphigenie*“ zum ersten Mal in der Weltliteratur nicht nur der archaische Hintergrund aufgeschlossen, sondern auch, was für die Deutung der Gestalt noch wichtiger ist, Iphigenie in ihrer mythischen Doppelnatur gezeigt.¹⁷⁷

¹⁶⁸ Hauptmann, 1966, S.899

¹⁶⁹ Ebd., S. 896

¹⁷⁰ Vgl. Zitiert nach Alt Karin, S.342

¹⁷¹ Sprengel, 1984, S. 252

¹⁷² Hauptmann, 1966, S.898f

¹⁷³ Ebd., S.887

¹⁷⁴ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.187

¹⁷⁵ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 26.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 27

¹⁷⁷ Ebd. Zitiert nach Käte Hamburger , S. 26

13. Das Verhältnis zwischen den Menschen und Götter bei Hauptman: Der Mensch als Werkzeug der Götter

Gerhart Kaiser erwähnt, dass es in der Atridensage um die wechselseitige Zerfleischung von Menschen, ihre unschlichtbare Konflikte und die Möglichkeit ihrer Versöhnung geht. Eine große Rolle im griechischen Drama spielt aber auch das Zusammentreffen menschlicher und göttlicher Gestalten und das Gott- Mensch-Verhältnis.¹⁷⁸ Von großer Bedeutung scheint also das Verhältnis zwischen den Menschen und Götter bei Hauptmann für den Ausgang des Dramas zu sein. In der Tetralogie wird deutlich, dass die Menschen sich als Werkzeug der Götter fühlen und sich deren Willen ausgeliefert glauben. Als sehr interessant gilt, dass die ganze Atriden-Tetralogie auf das Thema der Belastung der Atriden durch den Willen der Götter vom Tantalidenfluch basiert. Schon am Anfang der Atriden-Tetralogie fordert Artemis in ihrer archaischen Identität als barbarische Todesgöttin Hekate Iphigenies Opferung und erzwingt sie. Weiterhin zwingt sie auch als ihre Priesterin ohne ihren Willen Menschenopfer einzuführen. Im Motiv des Menschenopfers und Mordes sieht Hauptmann, wie vorher dargestellt wurde, die „blutige Wurzel der Tragödie“. Das Menschenopfer bei Hauptmann, Griechen Ausfluss eines religiösen Massenwahns, ist bei der taurischen Artemispriesterin Iphigenie kultische Wiederholungshandlung geworden, mit der sie sich identifiziert. Während die euripideische Iphigenie lediglich die Weihung zum Tod vorzunehmen hat, bedeutet das bei Hauptmanns Iphigenie tatsächliche Schaltung durch die Priesterin.¹⁷⁹ Die delphische Iphigenie bezeichnet sich selbst im Text als Mörderin:

*„Und man würde
dann jählings rufen: Stellt vor allem sie,
stellt Iphigenien, die Mörderin
so vieler Griechensöhne, vor Gericht!
Und nun begönne das Entsetzliche:
die so viel Tode litt, ihr blühte dann
der gräßlichste zuletzt: ein Tod der Schmach.“¹⁸⁰*

¹⁷⁸ Vgl. Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S. 184f

¹⁷⁹ Ebd., S.187

¹⁸⁰ Hauptmann, 1966, S.913

Trotzdem scheint die Titelfigur eine Marionette unter dem Willen der Götter zu sein, weil Iphigenie die Menschenopfer unter dem Befehl der Göttin Hekate einführt. Sie ist aber sich darüber bewusst:

*''Ich war sein Werkzeug, Göttin, und mit einem Blick,
den du zu Stahl gehärtet, tat ich das,
was du mir anbefahst. Ich opferte
auf deinem Altar Griechensöhne: Kinder
von Müttern meines Volks.''*¹⁸¹

Nicht nur Iphigenie, sondern auch Agamemnon scheint als ein Werkzeug der Götter. Bei Hauptmann ist auch wie bei Euripides in der *„Iphigenie in Aulis“* der Anlass für das furchtbare weitere Blutvergießen des Atridengeschlechtes Agamemnons Entschluss, der göttlichen Forderung Artemis nachzugeben und sein Kind zu opfern. In Hauptmanns Aulis- Drama erscheint Agamemnon als der Schwankende und Zerrissene, dazu als ein Mensch, der leicht in Zustände von Ohnmacht wie auch Wahn verfallen kann und unter dem Willen der Götter geleitet wird.¹⁸² Der Text gibt den Eindruck, dass der einzige Moment, in dem der freie Wille vom Menschen existiert, durch den Tod von eigener Hand ist.

¹⁸¹ Ebd., S. 900

¹⁸² Vgl. Alt, S.345f

14. Der Kontrast zwischen Hauptmann und Goethe in Bezug auf das Motiv des Zusammenwirkens zwischen Menschen und Göttern

Hauptmanns Verhältnis zwischen den Menschen und Göttern scheint im deutlichen Kontrast zu Hauptmanns Vorläufern zu stehen. Während der Mensch bei Hauptmann als Werkzeug der Götter bezeichnet, beruht das Zusammenwirken von Göttern und Menschen bei Euripides auf eine andere Optik. Die Götter greifen gleichzeitig als Freunde und Feinde des Menschen in das dramatische Geschehen ein¹⁸³ Im Anschluss entscheidet sich Iphigenie bei Goethe in zwischen der zwei Entscheidungen für das Unmögliche. Sie entscheidet also sich gegen den Zwang der Umstände, gegen alles und jeden, einschließlich den Befehl der Götter. Durch diese Entscheidung aber macht sie deutlich, dass nur der Mensch, der sich über seine eigene Bedingtheit erhebt, der sich, wie Seidlin schreibt, der absoluten Unsicherheit preisgibt, dass nur dieser Mensch beweisen kann, dass er noch Mensch ist. Indem die aus dem Innern ihres natürlichen und unverfälschten Menschseins herauswachsende Iphigenie die Wahrheit spricht, damit ihre Seele rettet und so das Göttliche durch die Gefährdung des individuellen Seins erst zur Manifestation kommen lässt, entscheidet sie nicht nur über ihre Zukunft und die ihres Hauses, sondern sie vereint auch eine Welt, die bisher durch Hass und Verdacht zerrissen war.¹⁸⁴ Am Anfang war das Gefangensein: der Mensch in den Händen eines unerbittlichen Geschicks, verbannt auf die tödliche Insel. Am Ende gewann sie durch das Wagnis zur Wahrheit frei bindende Menschlichkeit. So umschließt der Goethesche Gedanke der Humanität auch die Kenntnis der Gebrechlichkeit des Menschen. Bei Goethe werden die Heilung und die Ordnung nicht durch das Eingreifen eines Gottes noch durch göttliche Wunder vollzogen. Goethe glaubt an einer individuellen menschlichen Existenz, die aus ihrem Glauben an die im menschlichen Herzen sich erst offenbarenden göttlichen Kräfte es vollbringt, das Kranke zu heilen und das Chaotische in eine Ordnung zu bannen.¹⁸⁵ Die zwei Autoren versuchen also ein sehr verschiedenes Bild des Menschen widerzuspiegeln.

¹⁸³ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S.10

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 23f

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 24

15. Der Sturz in die Phädradenschlucht und Selbstmord Iphigenies

Iphigenie wird im Werk, wie es dargestellt wurde, zu einer Bürgerin verschiedener Welten. In ihrer taurischen Zeit lebt sie in einer beinahe göttlichen Existenz und ist allem menschlichen Empfinden entrückt.¹⁸⁶ Bei ihrer Heimkehr in Delphi erweist sich, dass sie in ein normales menschliches Leben nicht mehr zurückfinden kann. Sie sucht den Tod beim Sturz in die Phädradenschlucht. Alt Karin fragt sich mit Recht „Wofür aber opfert sie sich? Besiegelt ihr Sterben das Ende des Atridenfluchs?“¹⁸⁷ Ist es aber schließlich möglich die Neuerungen Hauptmanns deutlicher zu werden und Antworten auf alle diese Fragen gegeben zu werden? Die Bedeutung des Selbstmordes der hauptmannschen Iphigenie in Delphi in der Forschung, scheint kontrovers diskutiert zu werden.

Hauptmanns Tendenz zur Barbarisierung des Artemiskults bindet Iphigenie noch enger an den Tod¹⁸⁸ : Während des Initiationsritual für den Opferdienst wurde Iphigenie von Hekate in einem Sarg geschlossen und dort ihren zweiten metaphorischen Tod erlebt.¹⁸⁹ Nach der Zeremonie wusste Iphigenie schon, dass sie nicht mehr zur menschlichen Welt gehörte, sondern „im Totenreich Persephoneiens“¹⁹⁰:

*„Danach wacht' ich auf,
stieg aus dem Sarg und ward – die ich noch bin.
Was dies bedeutet, Schwester, dir eröffnen,
ist Unding: wisse nur, daß meine Wohnung
im Totenreich Persephoneiens ist!“¹⁹¹*

Im Text erklärt Iphigenie zu Elektra, dass sie nicht mehr geheilt werden und kein normales Leben als Gattin mit Kindern wegen der Schmach für ihre Menschenopfer beginnen kann:

*„Du meine Göttin [...] Schenk mir die Worte,
die meine arme Schwester ahnen lassen,*

¹⁸⁶ Vgl. Alt, S. 340f

¹⁸⁷ Alt, S.345

¹⁸⁸ Sprengel, 1982, S.375

¹⁸⁹ Hauptmann, 1966, S. 912

¹⁹⁰ Ebd., S. 912

¹⁹¹ Ebd., S. 912

daß ich für ihre Welt verloren bin! ¹⁹²

Am Ende der Tetralogie steht eine Erklärung der Selbsttötung, als der delphische Oberpriester Pyrkon Iphigenies freiwilligen Todessturz in die Phädradenschlucht kommentiert und in ihm „der Götter Ratschluß“¹⁹³ vollzogen sieht. Er bezeichnet Iphigenies Freitod als „Opfertod“¹⁹⁴ und charakterisiert ihn als „ewig-sühnend“.¹⁹⁵ Eine erste Auffassung in Bezug auf der Bedeutung des Selbstmordes von Iphigenie könnte also diese der Entsühnung sein. Meinert Dietrich erklärt: Nur indem Iphigenie Jesusgleich die Schuld ihrer Familie auf sich nehme und in den Tod gehe, könne sie ihre Geschwister entsühnen.¹⁹⁶ Weiterhin scheint es mir wichtig zu erwähnen, dass vor ihrer Selbsttötung Iphigenie alle ihre Gedanken bekannt gegeben hat: ihren Hass auf die Griechen, die sie verraten haben, ihre Angst wegen der Opferung ihrer Landsleute in Tauris, ihre Furcht vor einer Umdrehung zur Belastung der überlebenden Atriden. Dann verabschiedet sich Iphigenie von ihrer Schwester und stürzt in die Phädradenschlucht. Anhand des Textes bleibt nach der Annäherung von Artemis an Apoll Iphigenie nur der unmetaphorische Tod.¹⁹⁷ Der dritte Tod, den Iphigenie erwartetet, ist nicht mehr metaphorisch wie die andere zwei, sondern real. Nach Peter Sprengel kann sich Iphigenie, die in Tauris selbst in grausiger Zeremonie zur Priesterin geweiht Menschenopfer verrichtete, nicht von ihrer Vergangenheit freimachen, als Artemis mit Apoll versöhnt und ihre blutige Hekate-Identität abstreift und zur zivilisierten Göttin des klassischen Griechentums wird.¹⁹⁸ Iphigenie verliert einerseits ihre menschliche Identität zugunsten einer göttliche, ist aber andererseits diese göttliche Rolle durch den Zwang zu töten bestimmt, durch die Negation von Humanität. Sprengel beschreibt, dass es eine rauschhafte Fiktion ist, dass Gottheit und Menschheit ineinanderschmelzen.“¹⁹⁹ Anhand Sprengel ist der Tod Iphigenies die Vollendung dieses Sterbens „ins Göttliche hinein“, und nur um ihn als Tod plausibel

¹⁹² Hauptmann, 1966, S. 911

¹⁹³ Ebd., S. 917

¹⁹⁴Ebd., S. 918

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Sprengel, 1984, S.251

¹⁹⁷ Sprengel, 1982, S.375

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S.351

¹⁹⁹ Vgl. Sprengel, 1984, S.255

zu machen, dürfte Hauptmann darauf verzichtet haben, Iphigenie Göttlichkeit und Unsterblichkeit zuzusprechen.²⁰⁰ Nach Gerhart Kaiser stilisiert sich Iphigenie zu einer Vollendung ihres Priestertums im Selbstopfer, das einverständlich den Willen ihrer Göttin zu vollziehen meint. Durch das delphische Orakel in Aulis wurde sie Opfer für Artemis-Hekate und dann hat sie als priesterliche Menschenschlächterin in Tauris im Dienst der Göttin genützt. Zum Schluss gerät Iphigenie nach der Vollendung ihrer Pflicht zu Hekate im Tod und ist als Opfer der Göttin gefallen.²⁰¹ Kaiser ist der Meinung, dass Iphigenie die Kreisfigur einer endlosen Fortpflanzung des Götterzorns ist, der die Lebenden zu Toten auf Urlaub macht.²⁰² Nach Edgar Lohner hat Iphigenie an der Stunde, wo das „Fest aller Feste“ stattfindet und der Versöhnung zwischen Artemis und Apoll gefeiert werden soll, nicht teil.²⁰³ Bereits 1954 hat Käte Hamburger derartige Deutungsversuche durch zwei Hinweise entkräftet: 1. darauf, dass Orest entsühnt wird, bevor überhaupt die Nachricht von Iphigenies Tod eintrifft 2. auf den religionsgeschichtlichen Rahmen, in den Hauptmann die Geschichte der Atriden einordnet. Die von Apoll befohlene Transferierung des Artemis- Kultbilds von der taurischen Küste nach Delphi signalisiert eine Versöhnung der göttlichen Geschwister, die freilich die Metamorphose des einen Teils zur Bedingung hat: Artemis streift den Charakter einer archaischen Hekate ab, den Hauptmann ihr in sachlich richtiger Umsetzung moderner mythengeschichtlicher Erkenntnisse verliehen hat, und wird zu jener lichten olympischen Gottheit, als die die klassische griechische Kunst und Literatur – und Goethe- sie kennen. Iphigenie muss sterben, insofern sie diesen nunmehr obsoleten Hekate- Aspekt vertritt.²⁰⁴

Zum Schluss könnte eine sehr interessante Frage sein, warum Iphigenie ihre hekatische Priesterschaft nicht mit einer delphisch apollinischen vertauschen kann. Warum kann sie nicht ihrer Göttin zur reinen Artemis-Form folgen? Käte Hamburger erklärt, dass Hauptmann in der Gestalt der Iphigenie innerhalb seiner Tetralogie das Sterbliche und das Unsterbliche, das Menschliche und das Gegenmenschliche, das immer gegenwärtige Chthonische, Dunkle, Grausame und das Lichte und Schöne im

²⁰⁰ Vgl. Sprengel, 1984, S.252

²⁰¹ Vgl. Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.187

²⁰² Ebd. Zitiert nach Kaiser Gerhart, S.188

²⁰³ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 27

²⁰⁴ Sprengel, 1984, S.251f

Menschen darstellen wollte. Weil Hauptmann in seiner „aulischen Iphigenie“ das Lichtvolle, das reine Bild menschlicher Schönheit dargestellt hat, lässt sich auf dem dunklen Hintergrund die hekatische Welt.²⁰⁵ Käte Hamburger schreibt: *„ gibt auch schon der aulischen Iphigenie Hauptmanns das Gepräge und weist hin auf den Sinn, der von der delphischen her konzipiert war und sich in dieser ganz enthüllt. Es öffnet sich auch schon hinter Agamemnons Tochter, Achills Braut... die göttlich-mythische Bestimmung, von der jedoch noch nicht deutlich wird, was für eine Bewandnis es mit ihr hat. “* So sind es denn auch nicht nur patriotische Gefühle, die Iphigenie das Opfer willig auf sich nehmen lassen, sondern ebenso die Ahnung ihres göttlichen Ursprungs.²⁰⁶ Die Auslegungen über die Deutung des Selbstmordes Iphigenies, wie es erwähnt wurde, sind vielfältig, aber man könnte in diesem Punkt vermuten, dass Hauptmann seine eigene tragische Welterfahrung und das dionysische Bild des Menschen darstellt.

²⁰⁵ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 27

²⁰⁶ Ebd., S. 27

16. Die Antinomie zwischen matriarchalen (chthonischen, lunarischen) und patriarchalen (solarischen) Gottheiten

Eine der bedeutsamsten Neuerungen bei Hauptmann gegenüber den griechischen Tragikern ist die Darstellung der Göttin Artemis und ihr Verhältnis mit dem Gott Apollon, sodass die Tetralogie der Artidensage als zusammenhängendes Werk verfasst wurde.²⁰⁷ Artemis wird im Text weitgehend mit der Göttin Hekate gleichgesetzt. Schon früh gab es in der Antike eine Gleichsetzung von Artemis und Hekate und wiederum Hekate und Persephone, die nicht immer ausschließlich galt,²⁰⁸ weil der griechische Mythos reich an Varianten ist. Allerdings war Artemis überwiegend als Apollos Schwester und den olympischen Göttern zugehörig, aber nicht dem chthonischen Bereich verbunden.²⁰⁹ Die taurische Artemis von Hauptmann, auch als Todesgöttin oder Mondesgöttin apostrophiert, befindet sich in einem Zwist mit Apollon und vermutlich darum im fernen Tauris. Im Text steht ihre Entzweiung:

*„... von den Moiren ausersehen ist,
sich schlichtend einzudrängen zwischen zwei
Geschwistergötter- die veruneint hadern:
die Todesgöttin und den Herrn des Lichts!“²¹⁰*

Am Ende der Tetralogie erfolgt Artemis Rückkehr nicht nur das Ankommen ihrer Priesterin in Delphi als auch ihre Versöhnung mit dem göttlichen Bruder.²¹¹ Der Gott Apollo, dem der Tempel in Delphi, Ort der Handlung, gehört, bezeichnet sich in der Mythologie als der Gott des Lichtes und der Heilkunst.²¹² Apoll ist der Vertreter des „Lichtrechts höherer Männlichkeit“ und Artemis wird mit der Mondgöttin Selene, der Todesgottheit Hekate und der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter gleichgesetzt.²¹³ Es ergibt sich, dass bei Hauptmann die düstere Figur der Artemis in Opposition zum Gott Apollo steht. Hauptmann parallelisiert die Artemis-Sphäre mit dem Mondlicht

²⁰⁷ Vgl. Alt, S.342

²⁰⁸ Vgl. Wilamowitz, Moellendorff, Ulrich: Der Glaube der Hellenen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S.167 und 107

²⁰⁹ Alt, S.342

²¹⁰ Hauptmann, 1966, S. 864

²¹¹ Vgl. Alt, S.342

²¹² Reichart, Walter A.: The Germanic Review. In: Iphigenie in Delphi 17/1942. Hamburger: a.a.O., S.139ff

²¹³ Sprengel, 1984, S.257f

einerseits und die Apoll-Sphäre mit dem Sonnenlicht andererseits.²¹⁴ Während *Iphigenie in Aulis*, wie die Anweisungen zu den ersten beiden Akten erkennen lassen, im Zeichen des Mondes oder der Spannung zwischen Sonne und Mond beginnt und in den Einaktern nächtliches Dunkel herrscht, beginnt *Iphigenie in Delphi* mit der „magischer Morgendämmerung“²¹⁵ und endet mit vollständiger Tageshelle.²¹⁶ Es zeichnet sich ab, dass die Dunkelheit sich auflöst und ein Neubeginn bevorsteht.

Unverkennbar zieht Hauptmann die triadische Einteilung Bachofens, der zwischen einer tellurischen (Vollzeit), lunarischen (Matriarchat) und solarischen (Patriarchat) Religion unterscheidet, zu einer dualistischen Handhabung der Lichtsymbolik in seinem Werk. Die Vertiefung und Verfestigung der lichtsymbolischen Antithese im Schwarz-Weiß- Gegensatz in der Spätzeit Hauptmanns ist typisch und kann als ästhetisches Testament des Dichters gelten.²¹⁷ In diesem Sinn ist auch die Atriden-Tetralogie ein Kampf zwischen Tag (Sonne) und Nacht (Mondlicht/ Dunkel).²¹⁸ Es scheint also als Grundgedanke Hauptmanns mythisches Weltgebildes das Gegen- und Ineinanderwirken der zweier konträrer Sphären, des dunklen und des lichten Bereichs und ihrer göttlichen Mächte und es wird eine großartige und furchtbare Konzeption dargestellt:²¹⁹ lunarische und chthonische Qualitäten, die verschmelzen.²²⁰ Solche Instanzen werden durch die Gedanke Hauptmanns wie Sonne- Mond, Licht- Dunkel, Leben- Tod hervorgesprungen.²²¹ Im Text und an den Szenenanweisungen befinden sich zahlreiche präzise Angaben zu diesen Instanzen: „ die magische Beleuchtung ist unverändert“²²² „Die Mondscheibe steht voll am Himmel“²²³ „ Auf die Welt des Lichts ist kein Verlaß“²²⁴ „in den Anblick des Mondes“²²⁵ „es ist inzwischen ganz hellgeworden“²²⁶ „ Ihr

²¹⁴ Sprengel, 1984, S.258

²¹⁵ Hauptmann, 1966, S. 861

²¹⁶ Ebd., S. 915

²¹⁷ Vgl. Sprengel, 1984, S.259

²¹⁸ Vgl. ebd., S.260

²¹⁹ Vgl. Alt, S.343

²²⁰ Vgl. Sprengel, 1984, S.260

²²¹ Vgl. Alt, S.344

²²² Hauptmann, 1966, S. 864

²²³ Ebd., S. 897

²²⁴ Ebd., S. 873

²²⁵ Ebd., S. 900

²²⁶ Ebd., S. 915

aber, denen noch das Leben lacht'²²⁷ und „ die so viel Tode litt, ihr blühte dann/ der gräßlichste zuletzt: ein Tod der Schmach.²²⁸

Hauptmanns Schlußdrama *Iphigenie in Delphi* endet aber, wie mit einem Sieg Apolls: indem dieser das Kultbild der Schwester nach Delphi holen lässt, wird die Göttin aus einer barbarischen Hekate zur olympischen Artemis.²²⁹ Nach Sprengel entspricht es dieser Konstruktion, dass das erste Stück der Tetralogie *Iphigenie in Aulis* umgekehrt ganz im Zeichen des Hekate-Aspekts der Artemis oder allgemeiner chthonischer Gottheiten steht²³⁰ und das letzte im Zeichen des Gottes Apollo. Daher besteht es die Hoffnung, dass wieder Harmonie einkehrt, mit der Rückkehr des Artemis-Bildes nach Hellas geschieht eine symbolische Vereinigung von Licht und Finsternis, von der die Titelfigur jedoch ausgeschlossen ist. Von dem Ort Delphi erwartete die Menschheit eine Veränderung zu erfahren, die zu einem humaneren und lichterem Leben führte. Dieser Ort strahlt den Sinn für einen Neubeginn der Menschheit aus und das Bild einer von Harmonie geprägte Welt.²³¹

²²⁷ Ebd., S. 913

²²⁸ Ebd., S. 913

²²⁹ Sprengel, 1984, S.257

²³⁰ Sprengel, 1984, S.258

²³¹ Vgl. Reichart, Walter A.: The Germanic Review. In: *Iphigenie in Delphi*. Hamburger: a.a.O. 1942., S.230

17. Die politische Haltung Hauptmanns- Hauptmanns Anpassung

Während der Uraufführung der hauptmannschen *Iphigenie in Delphi* im Jahr 1941 war Europas Festland zu dieser Zeit weithin von Hitlers Armeen besetzt. Die deutschen Truppen standen vor Moskau und Leningrad. Im Oktober hatten die Juden-Deportationen aus dem Reich begonnen. Der Höhepunkt deutscher Macht und damit ihre Fallhöhe war in diesem Moment erreicht.²³² In dieser Situation fand an der führenden Bühne der Reichs- Hauptstadt die Premiere des Werkes *Iphigenie in Delphi* statt, die unter der Intendanz von Gustaf Gründgens und der Regie von Jürgen Fehling die Elite des deutschen Theaters aufbot.²³³ Warum sollte ein solches Stück in dem Höhepunkt der nationalsozialistischen Macht inszeniert werden? Sind die politischen Ereignisse in Deutschland für Hauptmanns Weltbild während der Entstehungszeit der Tetralogie prägend? Gibt es schließlich einen antifaschistischen Gehalt im Werk Hauptmanns? Alle diese Fragen werden im Folgenden untersucht. Tatsache ist, dass Hauptmann sich für den Gebrauch der Thematik der *Iphigenie* interessiert, aber er hat sich nach Sprengel niemals, auch nicht in irgendeiner versteckten Entwurfsnotiz zu einer zeitkritischen Intention der *Atriden-Tetralogie* bekannt gegeben, wie im Gegensatz zu anderen Werken wie dem *Jesus-Roman*.²³⁴

In Bezug auf das Thema der politischen Haltung Hauptmanns gibt es verschiedene Auslegungen, wie es weiter unten deutlich wird. Nach Peter Sprengel ist Hauptmann der gemeinsame Nenner aller politischen Positionen, die Hauptmann bezogen und die Erklärung jener zahlreichen Gesinnungswechsel, die man ihm vorgerechnet hat: Anfang 90er Jahre sozialkritisches Engagement (Abfassung der *Weber*), 1914 offene Parteinahme für den Nationalkrieg, 1918 Engagement für die Republik, 1933 jedenfalls äußerliches Paktieren mit dem Nationalismus, 1945 Erklärung der Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit dem neuen Deutschland der Sowjetischen Besatzungszone. Von der *Weber*- Dichtung abgesehen, lassen sich alle diese Stellungnahmen, so unvereinbar sie in der Sache und bei synchroner Betrachtung sind, als Bekenntnis zu Deutschland verstehen- in seiner jeweiligen historischen Verfassung.

²³² Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.182

²³³ Ebd.

²³⁴ Vgl. Sprengel, 1984, S.262f

Das Bewusstsein Hauptmanns war die Loyalität zum Vaterland und auch darin stand er ja keineswegs allein- die entscheidende, alle sonstigen politischen Erwägungen übersteigende Verpflichtung.²³⁵ In diesem Sinn wird er sich 1933 „Deutscher genug“ fühlen, „um mich in einem gewissen Sinne auf Gedeih und Verderb mit meinem Volk zu identifizieren.“ Aus diesem Grund könnte die Haltung Hauptmanns nach 1933 aus zwei Wörtern charakterisieren: Rückzug und Anpassung. Der Schriftsteller entschloss sich nicht wie viele andere Künstler ins Exil zu gehen, sondern sich in die politische Situation des Nationalsozialismus einzuordnen. Hauptmann scheint mit willfähriger Anpassung zu manövrieren. Der Kritiker Marcel Reich- Ranickis reagiert auf ein Fernsehporträt Hauptmanns im Rahmen der Serie „Deutsche Nobelpreisträger für Literatur“ und kommentiert in der Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Bei der Premiere der *Jungfern vom Bischofberg* im Kleinen Haus Berlin sah man Hauptmann in der Loge mit Hermann Göring. Als die Schauspielerinnen und die Zuschauer den beiden Ehrengästen in der Loge zujubelten, danken beide, Göring mit dem Hitlergruß und Hauptmann mit der erhobenen rechten Hand, die den ‚deutschen Gruß‘ andeutete. So war es, ich sah es selbst“²³⁶ Reich- Ranickis behauptet auch, dass man nach 1933 im Dritten Reich keinen anderen zeitgenössischen Autor so intensiv wie Hauptmann gefeiert habe.²³⁷

Aus nationalsozialistischer Sicht gibt es aber einen Briefwechsel zwischen Goebbels und Rosenberg anlässlich der Vorbereitungen zur Feier von Hauptmanns 80. Geburtstag, der den Beitrag des Dichters für die Regierung bezeugt. Rosenberg schreibt Mitte 1942 an Goebbels:

*„Immerhin scheint mir die Tatsache, daß Sie jedem deutschen Theater ein Stück von Hauptmann zur Aufführung übergeben, praktisch doch eine kulturpolitische Propaganda für Gerhart Hauptmanns Werk zu bedeuten. Ich bitte Sie deshalb, Ihren Beschluß in der Zahl der Aufführungen und Auswahl der Werke doch noch einmal zu überprüfen und rechtzeitig die Presse aufmerksam zu machen, nicht etwa Gerhart Hauptmann als einen Dichter unserer Form zu feiern.“*²³⁸

²³⁵ Vgl. ebd., S.225

²³⁶ Ebd., S.231

²³⁷ Vgl. Ebd., S.231

²³⁸ Ebd., S.232

Schließlich scheint es, dass am 15. 11. 1942 die Gedenkfeier, die das Hauptkulturamt der NSDAP im Deutschen Theater veranstaltete, galt jedoch nicht Hauptmann, sondern Adolf Bartels, dem völkischen Dichter, der am gleichen Tag wie Hauptmann 80 Jahre alt wurde.²³⁹ Wie es vorhergehend erwähnt wurde, scheint das Motiv für Hauptmanns Anpassung zu einer patriotischen Identifikation mit dem Schicksal des Vaterlands „auf Gedeih und Verderb“, die wir bereits aus Hauptmanns Verhalten im Ersten Weltkrieg kennen. Nach Sprengel kommt das Verhalten Hauptmanns auf keinem Gebiet zu einer regelrechten Übernahme der nationalsozialistischen Ideologie und unterstützt, dass der Dichter sich in vielen seiner privaten Aufzeichnungen vielmehr Skepsis, Distanz, ja Verachtung ausspricht. In Bezug auf das Thema des Antisemitismus der NS- Zeit war der deutsche Schriftsteller sehr eng mit dem Lebenswerk bedeutender jüdischer Freunde verbunden. Die Namen des Verlegers Samuel Fischer, der Theaterleiter Otto Brahm und Max Reinhardt, des Kritikers Alfred Kerr und des Mäzens Max Pinkus sind solche Beispiele. Hauptmann hatte in einem Gespräch mit Joseph Chapiro die jüdischen Mitbürger „Brüdern“ charakterisiert, allerdings hielt er 1932 die Veröffentlichung dieses Gesprächs nicht mehr für opportun.²⁴⁰ Anhand Sprengel könnte ein Reflex der Tatsache, dass die „sentimentale Judenfrage“ Hauptmann nicht losließ, ist vielleicht in der Thematik der *Iphigenie in Aulis* zu sehen. Das von Artemis geforderte Opfer Iphigenies ist ein Einbruch der Barbarei in hellenische Gesittung. Trotzdem kommentiert er auch, dass man das Drama und die ganze Atriden-Tetralogie jedoch nicht als Dokument politischen Protestes lesen können wird.²⁴¹

Im Gegensatz zu diesem Kommentar Sprengels steht Piscator und seine Gedanken, der 1962 an der Volksbühne in West-Berlin eine (stark kürzende) Gesamtaufführung der Atriden- Tetralogie inszenierte. Piscator erkennt in letzterer ein eindeutig antifaschistisches Drama. Die politische Aussage ergibt sich laut Piscator ausfolgenden Analogien: der Krieg gegen Troja steht für die nationalsozialistische Eroberungspolitik, Agamemnon für den Typ Hitler, Kalchas für den Typ Goebbels/Rosenberg, Iphigenie für die Opfer des Nazi- Regimes, Klytämnestra für den antifaschistischen Widerstand

²³⁹ Vgl. ebd., S.233

²⁴⁰ Vgl. ebd., S.234

²⁴¹ Vgl. ebd., S.235

und Orest schließlich ist ein Beispiel verblendeten Corpsgeistes. Nach Piscators Auffassung ist es deutlich, dass Hauptmann sich in der sklavensprachlichen Verkleidung des Mythos ausdrückte.²⁴²

Weiterhin unterstützt Gerhart Kaiser, dass Hauptmann seit der Macht- Übernahme der Nationalsozialisten laviert hatte, aber bei allem wechselseitigen Misstrauen war Hauptmann, ähnlich wie Gründgens, als kulturelles Aushänge- Schild für das Regime wichtig. Die führende Militärmacht konnte mit seiner Hilfe als kulturelle Weltmacht glänzen. Das Volk der Dichter und Denker in Waffen, die Großdiktatur, hatte einen zeitgenössischen deutschen Großdramatiker vorzuweisen.²⁴³ Gerhart Kaiser hebt Hauptmann Verbrechen, Blutschande und Bluttausch als Grundsicht der griechischen Tragödie hervor und wendet sie ins Hautnahe und Aggressive des aktuellen sozialkritischen Milieu- Dramas – so in den *Ratten* von 1911. Er glaubt, dass das letzte Wort des alten Hauptmanns zur Antike dem Hitlerschen Weltkrieg entspringt und reagiert auf ihn. Die naturalistische Krassheit und Dumpfheit wird ins klassische Drama rückverpflanzt.²⁴⁴ Die Fragen, die in Bezug auf den antifaschistischen Gehalt des Werkes gestellt worden sind, welche die Beziehung der Thematik der Atriden-Tetralogie mit dem Dritten Reich ist und ob man vom antifaschistischen Gehalt des Werkes sprechen kann, bleiben noch offen.

²⁴² Ebd., S.262

²⁴³ Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier, S.182

²⁴⁴ Ebd., S. 186

18. Hauptmanns ‚goetheferne‘ Iphigenie

Unter der Überschrift „Hauptmanns ‚goetheferne‘ Iphigenie“ werden in diesem Teil der Arbeit die Ähnlichkeiten und besonders die Unterschiede zwischen den beiden Werken „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe und „*Iphigenie in Delphi*“ von Hauptmann dargestellt. Eine Tatsache ist, dass anhand der Analyse der beiden Werke ergeben sich zwischen ihnen große Abweichungen.

Zunächst sollte man erwähnen, dass sowohl Hauptmann als auch Goethe sich Iphigenie als die zentrale Hauptfigur von ihren Werken erscheinen lassen. Hauptmann thematisiert auch in seinem Stück, wie Goethe das Thema des Tantalidenmythos, aber bei Hauptmann bleibt die Handlung, wie im Titel steht, in Delphi, in Griechenland und nicht im fremden Land der Taurier. Sein Ziel ist auf diese Weise das Schicksal der Geliebten dargestellt zu werden.

Eine große Rolle in Bezug auf die Handlung zum Vergleich der beiden Werke spielen zwei wichtigen Abweichungen: der Anlass und das Ende der Tragödien. Bei Hauptmann erscheint als der Anlass seiner Tragödie die Entzweiung der Göttergeschwister Artemis und Apoll. Der Dichter hat die Entzweiung zwischen Apollon und Artemis und ihre spätere erneute Eintracht konstruiert, um die Rückführung aus Tauris zu ermöglichen und zu begründen und damit dem Auftrag Orestis den theologischen Hintergrund zu verleihen. Bei Goethe folgt Orestis nur das Orakel Apolls, die Schwester heim nach Griechenland zu bringen, aber es gibt keinen Streit zwischen den Geschwistergöttern. Außerdem scheint bei Goethe das Schicksal Orestis eng mit dem Schicksal Iphigenies zu verbinden, während Hauptmann gegensätzlich das Schicksal der Geschwister eher voneinander trennt, wie man von dem Ausgang der zwei *Iphigenien* erkennen kann.

Unterschiedlich ist in allen Bearbeitungen das Ende und das spielt eine entscheidende Rolle im Vergleich. Während Goethes Iphigenie nach Griechenland zurückkehrt und im Stück am Ende die Harmonie herrscht, wählt Hauptmann ein tragisches Ende im Gegensatz zum versöhnlichen Ende von Goethe und lässt sich seine Hauptfigur zum Freitod entschließen. Damit wählt Hauptmann erstmals seit Aischylos ein offenbar tragisches Ende für die Figur. Der Schwerpunkt wird also auf den Selbstmord

Iphigenies und seine Bedeutung gelegen. Anhand der Analyse des Werkes musste Iphigenie sterben, weil sie in ihrem taurischen Priesterdasein aus dem Leben ausgeschlossen wurde und die Wandlung von gnadenloser Priesterin zum Menschen nicht vollziehen konnte. Die Priesterin Iphigenie sollte ein lebendiges Opfer für seine Göttin werden. In diesem Punkt sollte man erwähnen, dass Hauptmann auch die Götterkonstellation in seinem Stück zu verändern wählt und die Göttin Artemis anders als in *Iphigenie auf Tauris* von Goethe mit der archaischen Todesgöttin Hekate identifiziert wird. Hauptmann hält an der Voraussetzung des blutigen Rituals fest und erhebt es zur entscheidenden Wesensbestimmung seiner Heldin. Diese geht ganz im gnadenlosen Dienst der Göttin Hekate auf und führt selbst die Menschenopfer aus, die auch Menschen ihres Volkes sind. Im gleichen Moment steht dagegen Iphigenie bei Goethe für Humanität. Die goethese Iphigenie ist Hort und Schlüsselbewahrerin der Humanität. Es ist ihr Verdienst, dass der taurischen Artemis (Diana) keine Menschenopfer mehr gebracht werden und die Protagonistin ist hier als Priesterin im Dienst einer sanfteren Artemis. Außerdem ist ein anderer Unterschied zwischen den beiden *Iphigenien*, dass Hauptmann Iphigenies Hass auf die Griechen und Griechenland betont, während bei Goethe Iphigenie ihre Sehnsucht nach ihrer Heimat und ihrer Familie ausdrückt. Schließlich ergibt es sich, dass der beschließende Freitod der hauptmannischen Iphigenie in der Phädrisenschlucht und das tragische Ende des Werkes, eine so bestimmte zum Gegenpol Goethescher Humanität umgedeutete Iphigenie schafft. Hauptmann rebarbarisiert im Gegensatz zu Goethe, der harmonisiert, den antiken Stoff des Iphigenie-Mythos und sein Werk als auch seine Titelfigur könnten ganz unklassisch charakterisieren werden.

Im Anschluss gilt es als sehr wichtig und verschieden als Goethe bei Hauptmann das Verhältnis zwischen den Menschen und den Göttern. Bei Goethe übertrifft Iphigenie ihre Schwäche und mit ihrer Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit schafft alles allein und ohne Vertrauen auf die Götter, werden alle Hindernisse beseitigt. Den Ausschlag für die Befreiung Iphigenies geben bei dem Stoff von Goethe nicht die Götter, sondern die seelischen Vorgänge des Menschen. Der Mensch scheint den Sieg über die Sicherheit des Daseins zu gewinnen und wird durch seine Humanität von allen Bindungen befreit. Im Gegensatz zu Goethe bringt Gerhart Hauptmann stark zum Ausdruck in seiner *Atriden-Tetralogie* das „schwankende Wesen“ der Götter- und Menschenwelt, das

Zweideutige und Zwiespältige des ganzen grauvollen Geschehens, in das der um Sicherheit ringende Mensch hineingestellt ist.²⁴⁵ Im Werk *Iphigenie in Delphi* erscheint der Mensch dagegen als Spielzeug der Götter. Iphigenies Leben wird durch „Götter Ratschluß“²⁴⁶ determiniert. Sie wurde von Aulis von der Göttin Artemis-Hekate erzwungen, wandelte sich für sie als ihre Priesterin zur Mörderin und führte Menschenopfer aus und zum Schluss wurde ein Opfer der Götter. Gerhart Hauptmann scheint also einen ganz anderen Weg zu beschreiten. Bei Hauptmann erklärt Alt Karin, dass die Vorgänge auf der Menschenebene durch machtvolle göttliche Einflüsse bestimmt sind. Die Menschen bezeichnen sich nicht nur als Marionetten, aber sie erleben sich selber ihren Entschlüssen, ihrer Not, in ihrem Bewusstsein wie oftmals noch in ihrem Unterbewusstsein, in das gleichsam magische Strömungen unfassbarer Kräfte eindringen können, immer wieder überwältigt von göttlicher Dominanz.²⁴⁷ Ebenfalls hat Hauptmann im Vergleich zu Goethe die Rächegöttinnen Erinyen ersetzt. Er stilisiert nicht mehr die Erinyen, die Orest verfolgen, sondern die taurische Todesgöttin Hekate als Gegenpol zu Apollon. Bei Hauptmann vollzieht die Befreiung Orests von dem Fluch zugleich mit der Versöhnung der beiden göttlichen Geschwister Artemis/Hekate und Apollo in Delphi.

Entscheidend in den unterschiedlichen Bearbeitungen für diese Arbeit ist auch die Bedeutung, die der Iphigenie-Figur zugemessen wird. Die späteste Darstellungsform von Iphigenie, die auch Goethe benutzt, war eine Iphigenie als Tochter Agamemnons und der Klytemnästra, als anhängliche Tochter des Vaters, als Liebende und als unschuldig glückliches Mädchen, das, um das Staat und Landesleute zu retten, das Opfer auf dem Altar in Aulis auf sich nimmt. Dieses ist ihr ursprüngliches Wesen. Bei Goethe symbolisiert zusätzlich Iphigenie das Vorbild des idealen Menschen und ist die Vertreterin der Humanität. Trotzdem nennt Käte Hamburger im Gegensatz zu diesem Bild die hauptmannsche Iphigenie mit einiger Berechtigung eine *„irdisch-bürgerliche Erscheinungsform“* und fährt fort: *„dass sie aber geopfert, von Artemis entrückt wurde und als deren Oberpriesterin in Taurien blutige Menschenopfer auszuführen hatte, ist ein Residuum ihres ursprünglichen Mythos. Diesem zufolge war*

²⁴⁵ Vgl. Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S. 12

²⁴⁶ Hauptmann, 1966, S. 917

²⁴⁷ Alt, S. 350

Iphigenie in frühester Zeit eine chthonische Geburts- und Fruchtbarkeitsgöttin, aber auch ein Unheil bringende Todesgöttin, die, wie Hekate, mit der man sie oft identifizierte, dem Reich der Schatten zugehörte. ²⁴⁸ In diesem Punkt kann man die dionysische Version der Figur von Iphigenie erkennen, die nichts mit dem ursprünglichen Originalbild der Heldin und der goetheschen Iphigenie zu tun hat. Es geht um zwei total verschiedene und kontrastierende Bilder der Iphigenie-Figur.

Zum Schluss könnte man aus allen diesen Kontrasten zwischen den beiden Werken zur Schlussfolgerung kommen, dass Hauptmann sich für eine ‚goetheferne‘ Iphigenie entschieden hat und sie durch sein Werk *„Iphigenie in Delphi“* erschafft hat.

²⁴⁸ Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann, S.9

19. Schlusswort

In meiner Masterarbeit habe ich zunächst die Stoffgeschichte des Tantalidenmythos und die Darstellung der Gestalt Iphigenies im Mythos präsentiert. Weiterhin wurde das Werk „*Iphigenie bei den Taurern*“ von Euripides analysiert, das als Grundlage und Inspiration für Goethe funktionierte, und dann bin ich zur

„*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe gekommen. Tatsächlich ergab es sich, dass Goethe seine Iphigenie idealisierte und sein Werk als Höhepunkt der deutschen Klassik bezeichnet wurde. Ein Beweis dazu ist die „schöne“ Seele der Protagonistin, die als idealer Mensch dargestellt wird, ihre Barbarei überwindet und entscheidet sich ihre moralische Integrität unter allen Umständen zu bewahren entscheidet. Weiterhin folgte die Entfaltung des goetheschen Handlungsverlaufs im Vergleich zu euripideischen Iphigenie. Daher wurde festgestellt, dass der Widerspruch der goetheschen mit der euripideischen Heldin abgrundtief zu sein scheint. In der Darstellung der ästhetischen Dimension der *Iphigenie* von Goethe wurde deutlich, dass der Dichter die Ersetzung der Intrige der attischen Tragödie mit der Wahrheit und ein versöhnliches Ende wählte. Die Ausstrahlung der klassizistischen Humanität und das klassisch-humanitäres Schaffen des Dichters wurden auf dieser Weise stark betont.

Im weiteren Teil der Arbeit habe ich mit der Ästhetischen Theorie von Johann-Joachim Winckelmann beschäftigt. Winckelmann, der als der Begründer des deutschen Klassizismus bezeichnet, hatte seine eigene Ästhetik der Kunst entwickelt und den Begriff der Schönheit entdeckt. Die idealische Schönheit der Kunst befindet sich für Winckelmann in die die übermenschliche Schönheit der griechischen Bildwerke der Antike, die durch den Ausdruck der seelischen Schönheit erhöht wird. Im Anschluss wurde die bedeutsame Grundlage der Ästhetischen Theorie Johann -Joachim Winckelmanns „*edle Einfalt und stille Größe*“ dargestellt. Mit dieser Schönheitsformel verglich Winckelmann die griechischen Werke mit dem Meer und wurde herausvorgegeben, dass die edle Freiheit und die sanfte Harmonie der Kunst sich nicht beeinflusst werden sollten. Wegen der Thesen von Winckelmann in seinen Schriften wurde bewiesen, dass Goethe sich vom ihm sehr stark beeinflussen lässt und Wickelmann wurde als der Wegbereiter für Goethes klassizistische Ästhetik

bezeichnet. „*Iphigenie auf Tauris*“ von Goethe dient der berühmten Formel der edlen Einfalt und stillen Größe und wurde offensichtlich durch die Ideen Winckelmanns geprägt.

Danach wurde ich über Goethes Reaktion auf die attische Tragödie von Euripides auseinandergesetzt. Dadurch ist es zu verstehen, dass das Werk „*Iphigenie auf Tauris*“ die antike Mythologie in ein ganz anderes Licht rückt. Die neue Wendung zeigt das Streben des Dichters nach der „reinen Form“ wie nach „schöner Humanität“ und nicht nach einer Nachahmung der griechischen Tragödie. Goethe hat den antiken Mythos nicht einfach übernommen und abgewandelt. Die Grundkonstellation des Iphigenies Dramas ist gleich, aber es gibt den zwei Handlungen sowohl Gemeinsamkeiten als auch entscheidende Unterschiede auf inhaltlichen und morphologischen Ebenen. Von großer Bedeutung ist allerdings die An- bzw. Abwesenheit der Humanität, die in den zwei Werken ihr Ende bestimmt. Bei Goethe die Ersetzung der Intrige der attischen Tragödie mit der Wahrheit und das versöhnliche Ende ist für Differenzierung der beiden Werke entscheidend.

Im nächsten Teil der Arbeit beschäftigte ich mich mit Gerhart Hauptmanns Konzeption des Dramas „*Iphigenie in Delphi*“. Hauptmann wurde als wichtiger deutscher Vertreter des Naturalismus dargestellt und die Merkmale der Epoche des Naturalismus wurden auch kurz analysiert. Dann folgte die Entstehungsgeschichte des Werkes. Hauptmann ließ sich, wie Goethe, vom Tantalidenmythos beeinflussen, aber er führte neue Perspektive ein. Dann ergab sich, dass Gerhart Hauptmann anregend durch Goethe seine „*Iphigenie in Delphi*“ verfasste. Nach der Darstellung der Grundsituation in Gerhart Hauptmanns „*Iphigenie*“ folgten Kommentare zur Handlung der hauptmannischen *Iphigenie*, aus denen eine anti-humane Iphigenie hervorgegangen worden ist. Die anti-klassische Tendenzen des Dichters und sein Rebarbarisierung des Iphigenie-Mythos wurden bewiesen. Im Folgenden bezog ich mich mit Hauptmanns Definition der Tragödie: Im Menschenopfer sah der Dichter die „*blutige Wurzel der Tragödie.*“ Daher ergab sich, dass Hauptmann sich unverkennbar vom Nietzsches Begriff des Dionysischen aus dem Werk „*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ beeinflussen lässt und statt der stillen Einfalt und schlichten Größe vom Klassizismus, fördert Hauptmann mit seinem Stück das Chaos und die

Disharmonie. Es wurde Hauptmanns Durchsetzung des Begriffs der Humanität gegen die archaisch-mythische Befangenheit wahrnehmbar gemacht.

Hauptmanns „*Iphigenie in Delphi*“ wurde als Verkörperung der Nietzsches Theorie des Dionysischen bezeichnet, deswegen wurde auch das „dionysische“ Bild seiner Theorie dargestellt. Weiterhin erschienen Hauptmann und Goethe wegen ihrer aufeinanderstoßenden *Iphigenien* als literarische Gegenspieler und die delphische Iphigenie wurde als eine Abweichung der goetheschen Iphigenie charakterisiert. Hauptmanns Iphigenie wurde hinzufügend als Priesterin der Todesgöttin Hekate dargestellt und ihre Doppelnatur als die lichtvolle Priesterin und als Trägerin des archaischen Dunkeln wurde auch interpretiert. Weiterhin erschien der Mensch bei Hauptmann als Werkzeug der Götter und das Verhältnis zwischen den Menschen und Göttern stand im deutlichen Kontrast zu Hauptmanns Vorläufern, wie auch Goethe. Es wurde auch die Bedeutung des Selbstmordes der hauptmannischen Iphigenie in Delphi und ihr Sturz in die Phädriadenschlucht interpretiert, aber sie scheint kontrovers diskutiert zu werden. Als häufigste Auffassung könnte sein, dass Iphigenie wegen ihrer Verwandlung zur Halbgöttin nicht in ein normales menschliches Leben mehr zurückfinden kann. Eine der bedeutsamsten Neuerungen bei Hauptmann gegenüber den griechischen Tragikern, die dualistische Handhabung der Lichtsymbolik des Stückes wurde auch berücksichtigt. Hauptmann parallelisierte die Artemis-Sphäre mit dem Mondlicht einerseits und die Apoll-Sphäre mit dem Sonnenlicht andererseits, sodass die düstere Figur der Artemis in Opposition zum Gott Apollo steht. Im Anschluss wurde die politische Haltung Hauptmanns in der Nationalsozialistischen Zeit untersucht und ergab sich, dass sie aus zwei Wörtern charakterisieren könnte: Rückzug und Anpassung. Einerseits erkennen einige Forscher seine „*Iphigenie*“ als ein eindeutig antifaschistisches Drama und andererseits unterstützen andere, dass es nicht als Dokument politischen Protestes lesen können wird. Die Frage in Bezug auf den antifaschistischen Gehalt des Werkes bleibt noch offen.

Zum Schluss wurde wegen der großen Abweichungen bewiesen, dass Hauptmanns Werk als eine ‚goetheferne‘ Iphigenie bezeichnen werden kann.

20. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Ευριπίδης: Ιφιγένεια η εν Ταύροις. Μετάφραση, Εισαγωγή, Σχόλια Κώστας Τοπούζης.
Αθήνα: Επικαιρότητα 1997

Goethe, Johann- Wolfgang von: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam
1990

Hauptmann, Gerhart: Dramen. Berlin- Darmstadt- Wien: Deutsche Buch Gemeinschaft
1966

Sekundärliteratur

Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. KulturKompakt. 3. Auflage. Paderborn
2005

Alt, Karin: Die Erneuerung des griechischen Mythos in Gerhart Hauptmanns Iphigenie-
Dramen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft 1986

Angst, Joachim und Hacket, Fritz: Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang
Goethe. Iphigenie auf Tauris. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co Verlag 1999

Beutin, Wolfgang [u.a]: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur
Gegenwart. Sechste und erweiterte Auflage mit 524 Abbildungen. Stuttgart, Weimer:
J.B. Metzler Verlag 2001

Brohrer, Karl, Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer
Rekonstruktion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983

Erika und Ernst von Borries: Deutsche Literaturgeschichte Band 3. Die Weimarer
Klassik, Goethes Spätwerk. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2008

Euripides, Racine, Gluck, Goethe, Hauptmann: Iphigenie. Iphigenie in Aulis: Euripides, Racine, Gluck, Hauptmann. Iphigenie auf Tauris: Euripides, Gluck, Goethe. Iphigenie in Delphi: Hauptmann. Vollständige Dramentexte. Langen-Müller Verlag. München-Wien 1966, S.10

Fontius, M. : Winckelmann und die französische Aufklärung (Akademie Verlag) Berlin 1968 Zitiert nach Angst, Joachim und Hackett, Fritz

Glaser- Hermann, Lehmann- Jakob, Lubos- Arno (Hrsg): Wege der deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung. Berlin: Deutsche Buch- Gemeinschaft Berlin-Darmstadt –Wien 1962

Goethe, Johann Wolfgang: Egmont, Iphigenie auf Tauris, Torquato Tasso. Mit einem Nachwort von Lieselotte Blumenthal 1963

Goethe, Johann Wolfgang: Iphigenie auf Tauris. Durchgesetzt von Lieselotte Blumenthal und kommentiert von Dieter Lohnmeier. München: dtv Weltliteratur 1984

Hauptmann, Gerhart: Das Erzählerische Werk. Gerhart Hauptmann. Frankfurt/M: Ullstein Taschenbuch 1862-1946

Heinrich, Schmith: Goethe-Lexikon. 1. Auflage. Paderborn: Salzwasser Verlag 2015

Jeßing, Benedikt: Johann Wolfgang Goethe. Stuttgart; Weimar: J.B Metzler Verlag 1995

Koch, Herbert: Winckelmann und Goethe in Rome. Tübingen: Neomarius Verlag 1950

Petersen, Uwe: Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides- Rezeption in der Goethezeit. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag 1974

Reichart, Walter A.: The Germanic Review. In: Iphigenie in Delphi. Hamburger: a.a.O. 1942

Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen- Werk-Wirkung. München: C.H.Beck München Verlag 1999

Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann: Epoche- Werk- Wirkung von Peter Sprengel. München: C.H. Beck 1984

Sprengel, Peter: Die Wirklichkeit der Mythen: Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses. Berlin: Erich Schmidt 1982

Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann: Epoche- Werk- Wirkung von Peter Sprengel. München: C.H. Beck 1984

Werner Frick, Jochen Golz, Edith Zehm, Albert Meier (Hrsg.): Goethe- Jahrbuch 2009. Band 126. In: Gerhart Kaiser (Freiburg i.Br.) Kann Klassik widerrufen werden? Gerhart Hauptmanns Iphigenie in Hitlers Weltkrieg. Wallstein. Göttingen 2009

Wilamowitz, Moellendorff, Ulrich: Der Glaube der Hellenen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 1969 und 1995

Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums. Mit einer Einführung von Wilhelm Waetzoldt. Absätze eingefügt. – Kritische Edition der Apollo-Beschreibungen Winckelmanns: Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse. Hrsg. von Helmut. Berlin: Safari 1942