

CAECULUS 9

EMOTIONS IN ANTIQUITY
BLESSING OR CURSE?

Edited by

Annette HARDER
Katrín STÖPPELKAMP

PEETERS
LEUVEN – PARIS – BRISTOL, CT
2016

CONTENTS

Introduction	vii
<i>Annette Harder</i>	
A Shiver down the Spine: On the Physical Aspects of Emotion in Seneca	1
<i>Irene Conradie</i>	
Not like Medea: Descriptions of Love in Callimachus	17
<i>Annette Harder</i>	
Does the Stoic God Feel Pleasure?	35
<i>Maarten van Houte</i>	
‘Klassik versus Klassik’. Iphigenie bei Goethe und Euripides ..	51
<i>Robert Kirstein</i>	
Medea and the Platonists. Eur. <i>Med.</i> 1078-79 in Ethical Argumentation	77
<i>Christian Pietsch</i>	
Medeas wiedererweckte Liebe in der Konzeption des Renaissance-Dichters Maffeo Vegio	99
<i>Christine Schmitz</i>	
Index locorum	135
Index of Greek Words	139
Index of Latin Words	139
Index of Names and Subjects	141

,KLASSIK VERSUS KLASSIK'
IPHIGENIE BEI GOETHE UND EURIPIDES

Robert Kirstein
(Universität Tübingen)

1. *Thema*

Der Beitrag befasst sich mit Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* im Verhältnis zu Euripides' Drama *Iphigenie bei den Taurern*. Im Zentrum dieses Vergleichs steht die Frage, ob Goethe die antike Vorlage tatsächlich umgedeutet oder aber Wesenszüge, die in der antiken Vorlage bereits angelegt waren, weiter ausgezogen und ‚radikalisiert‘ hat. In der Forschung der letzten Jahrzehnte sind teils mehr die Unterschiede, teils mehr die konzeptionellen Ähnlichkeiten der beiden Stücke in den Vordergrund gestellt worden. So sprechen Petrowski und Klein, ausgehend von Goethes Psychologisierung der Charaktere, von einem „Wandel der Gesamtkonzeption“¹. Brendel konstatiert, dass „sich beide Werke in ihrer dramatischen Auffassung sehr voneinander unterscheiden.“² Dagegen betont beispielsweise Apelt, „daß der Goethes Stück durchdringende Geist der Humanität und Menschlichkeit nicht im Gegensatz zu Euripides“ steht, „daß vielmehr die Dramen der beiden großen Dichter im Verhältnis stufenweiser Annäherung“ stehen.³ Ähnlich hebt Zimmermann hervor, dass „die Änderungen, die Goethe gegenüber dem euripideischen Original vornimmt,“ sich daraus erklären lassen, „daß Goethe das euripideische Stück noch euripideischer machen wollte.“ „Diese Euripides-Nähe, die in der Forschung zugunsten der Unterschiede heruntergespielt wird,“ lässt sich nach Zimmermann insbesondere am „emanzipatorischen Gehalt“ des Stückes beobachten.⁴ Die unterschiedlichen Urteile stehen nicht notwendig

1. Petrowski–Klein 2008: 371.

2. Brendel 1981: 52, vgl. auch die abschließende Bemerkung, 96-97: „Goethes *Iphigenie* ist auch ein Mirakelspiel. Als Kunstwerk ist es ein ex voto, das der Erneuerungsenergie der Natur geweiht ist, die körperliche Ermüdung vertreibt, den Geist erneuert und unsere Gefühle nicht einmal, sondern tausendfach erfrischt. Von diesem verborgenen, persönlichen Ursprung aus vermittelt Goethes Drama in seiner herrlichen Sprache eine Andeutung von Zuversicht und Hoffnungsfreude, die Euripides, der große Objektivist, nicht aufbringen konnte.“

3. Apelt 1960: 54.

4. Zimmermann 2004: 137.

in einem sich ausschließenden Verhältnis, sondern ergeben sich teilweise aus den jeweiligen Perspektiven und Gegenständen der einzelnen Untersuchungen. Im Folgenden sollen die Dramen von Goethe und Euripides unter dem Aspekt der Emotionen und des ‚emotionalen Potentials‘, das der Iphigenie-Stoff bietet, untersucht werden.

2. Die Vorgeschichte von Goethes Iphigenie⁵

Am 19. Januar 1802 sandte Goethe dem Dichterfreund Schiller das Bühnenstück *Iphigenie auf Tauris* zu. Im Begleitschreiben bemerkt er:

„Hiebei kommt die Abschrift des gräcisierenden Schauspiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hie und da hineingesehen; es ist ganz verteufelt human. Geht es halbweg, so wollen wir's [*mit einer Aufführung*] versuchen, denn wir haben doch schon öfters gesehen daß die Wirkungen eines solchen Wagestücks für uns und das Ganze inkalkulabel sind.“⁶

Schiller antwortete am nächsten Tag mit der Ermunterung:

„... Das, was Sie das Humane darin nennen, wird diese Probe besonders gut aushalten, und davon rate ich nichts wegzunehmen ...“⁷

Eine erste Fassung der *Iphigenie auf Tauris* hatte Goethe mehr als zwanzig Jahre früher in rhythmischer Prosa verfasst und am 6. April 1779 in Weimar uraufführen lassen; er selbst hatte den Orest gespielt.⁸ Nach Jahren des Um- und Neubearbeitens entstand während der Italienreise von 1786 bis 1788 eine in fünffüßigen Jamben (‚Blankversen‘) gehaltene Neufassung.⁹ Deren Erstdruck erfolgte im Jahr 1787, die ersten Aufführungen fanden Anfang 1800 im Wiener Burgtheater und 1802 (in einer Bearbeitung Schillers) in Weimar statt. Dem oben zitierten Briefwechsel von 1802 war eine jahrelange Auseinandersetzung Goethes und Schillers über Euripides und die griechische Tragödie vorausgegangen, schon 1788 hatte Schiller Goethes *Iphigenie auf Tauris* rezensiert.¹⁰ Die späteren Wiederaufführungen, Bearbeitungen und Interpretationen beruhen über-

5. Ausführlich Petersen 1974; s. auch Morsch 1891; Lohmeier 1989 [in: Hamburger Ausgabe, Bd. 5]: 418-29; Matthiessen 2000; Petrowski-Klein 2008.

6. Hamburger Ausgabe, Bd. 5: 408.

7. Hamburger Ausgabe, Bd. 5: 415.

8. Zur Entstehungsgeschichte der ersten Fassung s. Petersen 1974: 32-36; zu Goethe auf der Bühne Lohmeier 1989: 419.

9. Petersen 1974: 36-57; Lohmeier 1989: 421; zum Versmaß: Lohmeier 1989: 441-42.

10. Petersen 1974: 71-74. Zu Schillers ‚Antike(n)‘ und seiner Auseinandersetzung mit Stoffen und Dramen der Antike s. Schmidt (2008); Schwinge (2008); Robert (2011); unten Anm. 33.

wiegend auf der zweiten, metrischen Fassung des Stücks. Vor allem in der bürgerlichen Kultur des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts erfuhr Goethes *Iphigenie auf Tauris* eine beispiellose Rezeption und avancierte zu einem der Hauptwerke der Deutschen Klassik und zum Inbegriff des Humanitätsideals von ‚edler Einfalt und stiller Größe‘.¹¹

Der große Erfolg der *Iphigenie auf Tauris* lag in dem, was Goethe im Schreiben an Schiller als „ganz verteuftelt human“ bezeichnet: Iphigenie ist zu einem vollkommenen Menschen überhöht, der in Einklang mit den Überzeugungen der Aufklärung selbstbestimmt und unabhängig von göttlicher Heteronomie urteilt und moralisch handelt. Man kann das ganze Stück im weiteren Sinne als eine dichterische Umsetzung der Kantschen Moralphilosophie auffassen. Rasch spricht vom „Drama der Autonomie“ (Titel), Deiters vom „Drama der Grenzüberschreitung“ (Titel), Zimmermann betont den „aufklärerischen Duktus“¹² des Stücks, das nach Borchmeyer „nur vor dem Hintergrund der Aufklärung zu verstehen“¹³ sei. Die Mehrzahl der neueren Iphigenie-Interpretationen hebt das ‚Emanzipatorische‘ des Dramas hervor. Je nach Ansatz wird Iphigenie als gesellschaftliches Subjekt, als Unterdrückte, als Frau und Fremde gesehen, die sich von den auf ihr ruhenden gesellschaftlichen, religiösen und geschlechterspezifischen Zwängen befreit.¹⁴ Peter von Matt charakterisiert Goethes Iphigenie als eine „Heilige der Humanität“ und spricht von einem „humanistischen Fundamentalismus“.¹⁵ In dieser Einschätzung kommt eine kritische Richtung der Interpretation zum Ausdruck, die mit der allgemeinen Klassizismus-Kritik eingesetzt hat und deren Ausgangspunkt die empfundene Wirklichkeitsfremdheit der idealisierten Hauptfigur ist, die den Rezipienten kaum Raum für Identifikation und Empathie zu gewähren scheint. Bereits Adorno hatte eine nicht-klassizistische Deutung

11. Der Begriff ‚Deutsche Klassik‘ ist hier im Sinne von ‚Weimarer Klassik‘ verwendet.

12. Zimmermann 2004: 137.

13. Borchmeyer 2009: 49.

14. Rasch 1979: passim; Deiters 1999: passim und z.B. 15-16: „Iphigenie [...] überschreitet die Grenze von einem mythisch befangenen zu einem aufgeklärt-empfindsamen Selbst- und Weltverhältnis“, s. auch 50; Ähnlich May 1957: 77: „Es handelt sich um ein religiöses Drama, das sozusagen von unten, vom Verhalten der Menschen zum Göttlichen her entfaltet und entschieden wird.“ S. weiter Zimmermann 2004: 133-37; Schönborn 1999: 83-100 deutet Goethes Drama unter dem Aspekt von Iphigenies Rolle als Frau, allerdings nicht im Sinne einer geschlechterspezifischen Emanzipation, sondern eher als „Überwindung der Geschlechterdifferenz“ (100); s. auch unten Anm. 79. – Einen Überblick über die verschiedenen Interpretationen und Rezeptionen von Goethes *Iphigenie* gibt die Textsammlung von Matuschek 2006: 69-99; s. weiter Blumenthal 1966: passim und Brown-Stephens 1988: 94-95 mit Anm. 1; unten Anm. 26.

15. Von Matt 2006: 256; vgl. auch Brendel 1981: 96: „Iphigenie ... gleicht in mehr als einem Sinn des Wortes einer Heiligen“; s. auch Rasch 1979: 24.

des Stücks vorgebracht, die, ausgehend von der Dialektik der Aufklärung, König Thoas und Iphigenie als Antipoden des bürgerlichen Freiheitskampfes im ausgehenden 19. Jahrhundert auffasst.¹⁶ In Anschluss an Adorno hat insbesondere Rasch die These vertreten, im Zentrum von Goethes *Iphigenie* stünden nicht „moralische Sensibilität“ und „menschensfreundliche Gesinnung“, sondern vielmehr das „Verhältnis zu den Göttern“ und die Frage „menschlicher Autonomie“.¹⁷

Goethe hatte sich in den siebziger und achtziger Jahren intensiv mit der griechischen Tragödie beschäftigt. Insbesondere schätzte er Euripides als Autor besonders hoch und verteidigte ihn gegenüber dem Vorwurf der Romantiker, das griechische Theater nach Aischylos und Sophokles in den Verfall geführt zu haben. Bereits 1774 war er mit der Satire *Götter, Helden und Wieland* in eine heftige Polemik gegen Wielands Euripides-Interpretation (*Alceste, Briefe über Alceste*) eingetreten.¹⁸ Goethes Kenntnisse der Stoffe und Dramen beruhten nur teilweise auf der Lektüre der griechischen Originaltexte, vieles bezog er aus Übersetzungen, mythologischen Handbüchern und aus neuzeitlichen Bühnenstücken. Im Falle der *Iphigenie auf Tauris* – von Goethe als „gräcisirendes Schauspiel“ bezeichnet – entspricht der Kern des Sagenstoffes zwar dem griechischen Vorbild.¹⁹ Dennoch gilt auch hier die oben gemachte Einschränkung: Die Griechischkenntnisse des Dichters waren, wie er selbst gegenüber Riemer bemerkte, zur Zeit der Abfassung der *Iphigenie* „unzulänglich“.²⁰ Wahrscheinlich hatte er das Drama des Euripides zunächst in einer französischen Prosaübersetzung von Pierre Brumoy

16. Adorno 1981: passim und z.B. 24.

17. Rasch 1979: 8; s. auch Hillman 2006.

18. Petersen 1974: 18-32; Hackert 1980: 149-50; Zimmermann 2004: 137 und passim; Zimmermann 2004: 135-36 zeigt auf, dass Goethes Bewertung der drei antiken Tragiker wesentlich von Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* geprägt war (Leipzig 1771–1774. ²1792). Zu Goethes Antike-Rezeption s. allgemein die Bibliographie bei Witte–Ponzi 1999: 206-18.

19. Das betont auch Brendel 1981, der sonst auf die Unterschiede der beiden Stücke abhebt (s. oben S. 51), vgl. 52: „In doppelter Weise ist in Goethes Werk der Euripideische Hintergrund ständig bemerkbar, sei es als Ausgangspunkt oder als Gegensatzfolie“.

20. Goethe an Riemer, 20.7.1811: „Ich schrieb meine Iphigenia aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war“. – Der exakte Kenntnisstand ist schwer zu ermitteln und umstritten, s. Petersen 1974: 12, 37, 44, in kritischer Auseinandersetzung mit Morsch 1891: 44: „Im Gegensatz zu Morsch, der hier nur stellvertretend für eine ganze Forschungsrichtung steht, bin ich nicht der Meinung, daß die Sprache in Goethes Drama [i.e. der *Iphigenie bei den Taurern*] unmittelbar auf den originalen Wortlaut der griechischen Tragiker zurückgeht. Wenn Goethe in der Sprache seines Dramas bestimmte Vorstellungen eines gräzisierenden Schauspiels verwirklichen wollte, so mußte er es vielmehr mit einem Vokabular tun, das seine Zeitgenossen als griechisch-gefärbt erkennen konnten. Dies Vokabular ist vornehmlich die Sprache der griechischen Tragiker-Übersetzungen.“

gelesen.²¹ Die Vorgeschichte des Tantalidengeschlechts, die Goethe Iphigenie im ersten Aufzug vortragen lässt (v. 306ff.), stimmt weitgehend mit der Version Hygins (fab. 82-88) überein.²² Eine wichtige Rolle spielten weiter die zahlreichen Bearbeitungen aus dem späten 17. und 18. Jahrhundert, in denen gerade der Iphigenie-Stoff eine intensive Rezeption erfahren hatte. Zu nennen sind hier die Stücke des französischen Klassizismus wie Racines *Iphigénie* von 1674 (die den Stoff der ‚aulischen Iphigenie‘ behandelt).²³ Racine hat Goethe beispielsweise den Namen des Arkas entnommen, der bei Euripides und überhaupt in antiken Quellen sonst gar nicht vorkommt.²⁴ Weitere Dramen um den Iphigenie- und Orest-Stoff stammten von François-Joseph de Lagrange-Chancel 1697, Claude Guimond de La Touche 1757 und von Johann Elias Schlegel 1737.²⁵ Zu den Theaterstücken kamen zahlreiche Operetten und Opern wie Glucks Oper *Iphigénie en Tauride*, die 1779 fast zeitgleich mit Goethes Prosafassung uraufgeführt wurde und deren Libretto von Guillard nach der Vorlage Guimonds stammte.²⁶ Goethes *Iphigenie* weist schließlich auch Einflüsse anderer antiker Dramen auf, etwa von Euripides’ *Medea*, Sophokles’ *Philoktet* und Aischylos’ *Agamemnon*.²⁷ Dass schließlich Charlotte von Stein (1742–1827) das menschliche Vorbild für seine Iphigenie-Figur geliefert hat, darf als wahrscheinlich gelten.²⁸

Ein wesentlicher Grund für die Beliebtheit gerade dieses euripideischen Dramas lag in dem untragischen Ende (*happy end*), das die *Iphigenie bei den Taurern* (Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις) mit Stücken wie *Alkestis*, *Ion*, *Helena* und *Orestes* teilt.²⁹ Dass ein *deus ex machina* die

21. Le Théâtre des Grecs, Bd. 2, Paris 1730.

22. Lohmeier 1989: 422.

23. Gottsched hatte 1732 eine deutsche Übersetzung von Racines *Iphigénie en Aulide* angefertigt. Von Racine ist auch der Entwurf zum 1. Akt eines Dramas *Iphigénie en Tauride* erhalten (1673, veröffentlicht zuerst 1747: Oeuvre, Bd. 4, Paris 1886, 1-14). Racines Drama und das Verhältnis zu Goethe: Apelt 1960: 61-62; Petrowski-Klein 2008: 370-372; Engert 2007: 66-72 und öfter.

24. Arkas ist in Racines *Iphigénie en Aulide* ein Berater Agamemnons. Zum Namen ‚Arkas‘ in Dramen vor Goethe s. Morsch 1891: 93-94.

25. Zu J. E. Schlegels Trauerspiel *Orest und Pylades* im Kontext der Aufklärung s. Meid 2008: 53-64.

26. Zu den zahlreichen Bearbeitungen des Iphigenie-Stoffs in Literatur, Musik und bildender Kunst s. Philipp 1948; Heitner 1964: 289-309; Petersen 1974; Gliksohn 1985; Matuschek 2006; Engert 2007; Petrowski-Klein 2008; zu einem möglichen Einfluss der Gluckschen Oper auf Goethes *Iphigenie* s. Apelt 1960; ferner Ewans 2007: 31-53.

27. Euripides, *Medea*: Zimmermann 2004: 138; Sophokles, *Philoktet*: Goessler 1973: passim; Matthiessen 2000: 366-67; Zimmermann 2004: 139; Pylades’ Bericht über den Tod des Agamemnon (v. 880ff.) ist Aischylos entlehnt: Lohmeier 1989: 424.

28. Zum Beispiel May 1957: 75.

29. Vgl. Seidensticker 1982: 199-211 zur *Iphigenie bei den Taurern*.

Konfliktsituation zwar nicht auflöst, aber doch im Moment behebt, indem Thoas von Athene bestimmt wird, Iphigenie zusammen mit Orest und Pylades ohne weitere Strafen und Verfolgungen fortziehen zu lassen, musste, wie Matthiessen ausführt, sowohl einem aufgeklärten Publikum gefallen, das an der Überwindung zwischenmenschlicher und interkultureller Konflikte Interesse fand, als auch Zeitgenossen, die in der Rolle des *deus ex machina* ein religiös fundiertes Weltbild bestätigt sahen.³⁰ Als weitere Gründe führt Matthiessen das Freundespaar Orest und Pylades an, deren gegenseitige Opferbereitschaft den Nerv des zeitgenössischen Freundschaftskultes traf,³¹ sowie das allgemeine Interesse des 18. Jahrhunderts an ‚orientalisierenden‘ Stoffen, wie es sich beispielsweise auch in den Wiener ‚Türkenopern‘ widerspiegelt.³² Dass der Iphigenie-Stoff bei den Weimarer Dichtern sozusagen in der Luft lag, zeigt nicht zuletzt Schillers Übersetzung von Euripides’ *Iphigenie in Aulis* aus dem Jahr 1789.³³

Als Goethe seine Version der *Iphigenie auf Tauris* verfasste, trat er in eine breite Welle der Rezeption ein, die dem antiken, überwiegend von Euripides vorgegebenen Stoff bereits eine Reihe unterschiedlicher Interpretationen, Modifikationen und Brechungen abgewonnen hatte.

3. Goethe und Euripides

Bereits auf den ersten Blick zeigt Goethes *Iphigenie* einige wesentliche Änderungen gegenüber dem Drama des Euripides, sowohl in der stofflichen Bearbeitung als auch in der übergreifenden Deutung des Mythos. Das Stück ist in fünf Aufzüge (Akte) gegliedert, hierin wie auch in der

30. Vgl. bei Euripides den Dialog zwischen Göttin und König, v. 1435-1445: *ποῖ ποῖ διωγμὸν τόνδε πορθμεύεις, ἄναξ / Θόας; ἄκουσον τῆσδ’ Ἀθηναίας λόγους. / παῦσαι διώκων βεῦμά τ’ ἐξορμῶν στρατοῦ ...* und 1475-1485: *ἄνασσ’ Ἀθήνα, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις / ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ ...*; Matthiessen 2000: 364; s. auch Hillmann 2006: 104-105: „Freilich ist Aufklärung in Goethes Stück auch nicht etwa Entlarvung der Gotteserdichtung. Es führt vielmehr vor, wie man Götter braucht, aber auch wie man diesen Gebrauch sichtbar machen und reinigen kann; wie man ihn, ohne ihn ganz zu verlieren, heilsamer machen kann.“

31. Die ‚Freundschaftsidee‘ spielte auch in den Iphigenie-Dramen vor Goethe eine entscheidende Rolle, wie bereits der Titel von Schlegels Drama *Orest und Pylades* deutlich macht (J. E. Schlegel, Werke, Hgg. von J. H. Schlegel, Bd. 1, Kopenhagen 1771, 1-68 [ND Frankfurt a. M. 1971]); s. Morsch 1891: 103-04; Meid 2008: 58-61. Die Bedeutung dieses Motivs für Goethes Konzeption zeigt sich in den Abschiedsworten Iphigenies an Thoas: „Leb’ wohl! und reiche mir / Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte“. Thoas’ Antwort „Leb’ wohl!“, auf denen das Stück endet, signalisiert, wenn nicht notwendigerweise Einverständnis, so auch nicht Ablehnung (5. Aufzug, 6. Auftritt, V. 2172-2174).

32. Matthiessen 2000: 364-65.

33. Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. XV/1: Übersetzungen aus dem Griechischen und Lateinischen, Weimar 1993; s. Miller: 2008.

strikten Einhaltung der Einheit von Raum und Zeit folgt es den Vorgaben des französischen Klassizismus. Die Figurenkonstellation lässt eine klare Symmetrie erkennen. Um die zentrale Figur der Iphigenie gruppieren sich jeweils zwei Paare, auf der einen Seite die Freunde Orest und Pylades, auf der anderen die Taurer Thoas und Arkas. Arkas kommt bei Euripides gar nicht vor und ist Racines *Iphigénie* entnommen.³⁴ Die Figur des Thoas war bei Euripides vorgegeben, erscheint in Goethes Stück aber wesentlich umgedeutet: Der König der Taurer ist nicht als blasser Stereotyp eines Barbaren, sondern als humaner und aufgeklärter Herrscher gezeichnet, der Iphigenie zur Frau begehrt und sie nicht durch Gewalt, sondern durch Werbung für sich zu gewinnen und im eigenen Land zu halten sucht.³⁵ Die Liebe des Thoas zu Iphigenie und sein Werben um sie ist ein zentrales Element der Handlung im goetheschen Stück. Auch die Figuren des Pylades und Orest finden eine neue Deutung: Orest ist seiner idealisierten Schwester Iphigenie angenähert, während Pylades in einem gewissen charakterlichen Kontrast zu dem überhöhten Geschwisterpaar gezeichnet ist.³⁶ Besonders deutlich wird dies an dem Punkt der Handlung, in dem Iphigenie, Orest und Pylades sich durch eine List aus der Gefangenschaft bei den Taurern befreien wollen, um in die griechische Heimat zurückzukehren. Bei Euripides ist es Iphigenie selbst, die die rettende List ersinnt, und sie erscheint in dieser kritischen Situation als die ihrem Bruder Orest sowie dessen Begleiter Pylades intellektuell Überlegene.³⁷ Die List besteht darin, dass Iphigenie König Thoas von der Befleckung des Orest durch den Muttermord berichten

34. S. oben S. 55.

35. 1. Aufzug, 3. Auftritt, V. 246-250: Einen alten Wunsch / Trag ich im Busen, der auch dir nicht fremd / Noch unerwartet ist: ich hoffe, dich / Zum Segen meines Volks und mir zum Segen, / Als Braut in meine Wohnung einzuführen; vgl. auch V. 435-436. Bei Euripides wird Thoas bereits im Prolog als Barbarenherrscher eingeführt: ... Ταύρων χθόνα, / οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάρουσι βάρβαρος / Θόας, ὃς ὠκὺν πῶδα τιθεὶς ἴσον πεπεροῖς ... (v. 30-32). Zu Thoas s. beispielsweise Matthiessen 2000: 363 und 369.

36. Dazu auch Adorno 1981: 21: „Goethe läßt den Pylades, vielleicht um des Kontrastes zum Heros willen, überhaupt bürgerlicher sprechen als den Vetter, mit dem er doch erzogen ward“, vgl. auch 28-29.

37. Vgl. von Matt 2006: 36-37 zur Planszene in Euripides' Stück: „Ihm (sc. Orest) kommt nichts Besseres in den Sinn als das Totschlagen [i.e. *des Thoas*] ... Was Orest, dem Mann, in der Planszene in den Sinn kommt, ist in der Tat eher läppisch, während die Idee der Frau von herausragender Schlaueit ist ... Sie ist ganz das, was Odysseus vor Troja ist und die Lady Macbeth auf Schloss Inverness: die Erfinderin des großen Betrugs, Machinatrix doli.“ – Iphigenie ist, ebenso wie dem Griechen Orest, so auch dem Barbaren Thoas überlegen, den sie leicht zu täuschen vermag. Dass die List scheitert und die Griechen am Ende nur durch göttliche Intervention gerettet werden, liegt nicht an Thoas' Schlaueit, sondern an widrigen Winden (v. 1391-1397. 1444-1445). Vgl. auch den Dialog der beiden im 3. Epeisodion (v. 1153-1221); dazu Kyriakou 2006: 35. Zu Iphigenies List bei Euripides s. auch Kirstein 2015: 98-101.

und daraus die kultische Notwendigkeit ableiten wird, Orest und das von diesem befleckte Kultbild am Meer zu reinigen. Die Kulthandlung soll, so geht der Plan weiter, unter Ausschluss von Zeugen stattfinden und zwar nahe dem Ort, an dem das Schiff von Orest und Pylades vor Anker liegt, so dass man schnell über das Meer fliehen kann (v. 1017-1055). Bei Goethe dagegen ist Pylades der Listenreiche. Dadurch wird Iphigenie (und auch Orest) von einer Handlungsweise freigehalten, die dem humanistischen Menschheitsideal zuwidergelaufen wäre.³⁸

Sichtbar wird diese veränderte Rollenverteilung bereits im 2. Aufzug: Orest und Pylades sind am Schauplatz eingetroffen und unterhalten sich, noch bevor sie Iphigenie zum ersten Mal gegenüberstehen oder gar erkannt haben. Orest ist verzweifelt und befürchtet Schlimmstes von den einheimischen Taurern, Pylades dagegen ist bemüht, seinem Freund Mut zu machen:

PYLADES	Erwart es ruhiger! Du mehrst das Übel Und nimmst das Amt der Furien auf dich. Laß mich nur sinnen, bleibe still! Zuletzt Bedarf's zur Tat vereinter Kräfte, dann Ruf ich dich auf, und beide schreiten wir Mit überlegter Kühnheit zur Vollendung.
OREST	Ich hör Ulyssen reden.
PYLADES	Spotte nicht. Ein jeglicher muß seinen Helden wählen, Dem er die Wege zum Olymp hinauf Sich nacharbeitet. Laß es mich gestehn: Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann Zu schänden, der sich kühnen Taten weiht.
OREST	Ich schätze den der tapfer ist und grad. ³⁹

Pylades ist hier derjenige, der selbst in der größten Bedrängnis einen kühlen Kopf bewahrt und sich der drohenden Gefahr mit Kühnheit und Strategie entgegenstellt. Dass Orest ihn mit Odysseus vergleicht, ist ihm kein Tadel: „Mir scheint List und Klugheit nicht den Mann / Zu schänden, der sich kühnen Taten weiht“. Orest dagegen setzt sich deutlich von seinem Freund ab, seine Bemerkung „Ich schätze den der tapfer ist und grad“ könnte dem ganzen Stück als Untertitel vorangestellt sein und auch aus dem Mund seiner Schwester Iphigenie kommen. Auch bei der sich anschließenden Begegnung mit Iphigenie tischt Pylades dieser zunächst – routiniert wie Odysseus – eine ‚kretische Lügengeschichte‘ auf, in der

38. Matthiessen 2000: 369: „Bei Goethe wäre dies [i.e. *das Ersinnen der List*] nicht mehr mit ihrem Charakter vereinbar.“

39. 2. Aufzug, 1. Auftritt, V. 756-768.

er sich und Orest unter falschen Namen und mit falscher Herkunft vorstellt: „Aus Kreta sind wir, Söhne des Adrasts, Ich bin der jüngste Cephalus genannt / Und er Laodamas der älteste / Des Hauses“.⁴⁰ Es ist bezeichnend für Goethes Konzeption, dass Orest die Lüge seines Freundes durchbricht und sich Iphigenie gegenüber als derjenige offenbart, der er tatsächlich ist: „Sei Wahrheit! / Ich bin Orest“⁴¹. Hier deutet sich an, was sich später im Gespräch zwischen Iphigenie und Thoas, zwischen Griechin und Barbaren, Priesterin und König, Frau und Mann wiederholen wird, die Überwindung der Lüge zugunsten der Wahrheit, aufbauend auf dem Vertrauen an eine reziprok geübte Mitmenschlichkeit.

Iphigenie steht mit ihrem Empfinden (und späteren Handeln) auf der Seite ihres Bruders. Nach der Wiedererkennung der beiden, die zunächst durch Pylades' Lügengeschichte noch hinausgezögert wird, und im Moment des drohenden Todes ist Pylades mit der Ausarbeitung eines gemeinsamen Fluchtplans beschäftigt.⁴² Iphigenie dagegen fällt es schwer, sich auf den Plan des Pylades einzulassen, weil damit die Notwendigkeit einhergeht, Thoas gegenüber die Unwahrheit zu sagen:

IPHIGENIE Ach! ich sehe wohl,
 Ich muß mich leiten lassen wie ein Kind.
 Ich habe nicht gelernt, zu hinterhalten,
 Noch jemand etwas abzulisten. Weh!
 O weh der Lüge! Sie befreiet nicht,
 Wie jedes andre, wahrgesprochne Wort,
 Die Brust; sie macht uns nicht getrost, sie ängstet
 Den, der sie heimlich schmiedet, und sie kehrt
 Ein losgedruckter Pfeil von einem Gotte
 Gewendet und versagend sich zurück
 Und trifft den Schützen.
 ...
 Es schlägt mein Herz, es trübt sich meine Seele,
 da ich des Mannes Angesicht erblicke
 Dem ich mit falschem Wort begeben soll.⁴³

Iphigenie versteht sich nicht auf Lügen und das Ersinnen von Listen, und sie fürchtet – ausgedrückt im Bild des sich umwendenden Pfeils (V. 1409-1411) –, dass der Lügner am Ende sich selber schadet und neue Schuld erzeugt. Goethe führt die Idealisierung seiner Iphigenie aber noch einen

40. 2. Aufzug, 2. Auftritt, V. 824-826. – Als Kreter führt sich Odysseus nach seiner Landung auf Ithaka gegenüber dem Sauhirten Eumaios ein: ἐκ μὲν Κρητῶων γένος εὐχομαι εὐρείων, / ἀνέρος ἀφνειοῦ παῖς (Od. 14.199-200).

41. 3. Aufzug, 1. Auftritt, V. 1081-1082.

42. Vgl. auch V. 1368 PYL.: Kommt! Es bedarf hier schnellen Rat und Schluß.

43. 4. Aufzug, 1. Auftritt, V. 1401-1411 und 1418-1420.

Schritt weiter: er lässt Iphigenie die List nicht nur nicht ersinnen, sondern Iphigenie legt bei ihm am Ende des Stückes den geheimen Plan gegenüber König Thoas offen.⁴⁴ Auf diese Weise überwindet sie durch Wahrheit, statt durch Trug – aus „reiner Seele“ – den zwischenmenschlichen (und interkulturellen) Konflikt:⁴⁵

- IPHIGENIE Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt,
 Die sich der Schwachheit eines Weibes freut!
 Ich bin so frei geboren als ein Mann.
 Stünd Agamemnon's Sohn dir gegenüber,
 Und du verlangtest was sich nicht gebührt:
 So hat auch er ein Schwert und einen Arm,
 Die Rechte seines Busens zu verteidigen.
 Ich habe nichts als Worte und es ziemt
 Dem edlen Mann der Frauen Wort zu achten.
- THOAS Ich acht es mehr als eines Bruders Schwert.
- IPHIGENIE Das Los der Waffen wechselt hin und her:
 Kein kluger Streiter hält den Feind gering.
 Auch ohne Hülfe gegen Trutz und Härte
 Hat die Natur den Schwachen nicht gelassen.
 Sie gab zur List ihm Freude, lehrt' ihn Künste;
 Bald weicht er aus, verspätet und umgeht.
 Ja, der Gewaltige verdient daß man sie übt.
- THOAS Die Vorsicht stellt der List sich klug entgegen.
- IPHIGENIE Und eine reine Seele braucht sie nicht.⁴⁶

Am Ende nimmt das Stück einen guten Ausgang: Pylades entkommt der vorgesehenen Opferung und kann gemeinsam mit Iphigenie und Orest das Land der Taurer in Richtung griechischer Heimat verlassen. Iphigenies letzte Worte an König Thoas sind Worte der Verbindlichkeit, das Angebot, in Freundschaft zu scheiden.⁴⁷ Dies wird möglich, weil Iphigenie zum Mittel der Wahrheit greift und dadurch den Konflikt mit Thoas überwindet. Es ist hier das autonome, ‚aufgeklärte‘ Handeln des Menschen,

44. Vgl. Deiters 1999: 35: „Wenn Iphigenie sich nach Orests Heilung auf Pylades' Strategie der Verstellung einläßt, um sich und die Gefährten jener bedrohlichen Situation zu entwinden, so erscheint dies zunächst durchaus folgerichtig, denn daß Thoas das ihr gegebene Versprechen der Freizügigkeit (V. 291-294) halten und die Ankunft des Bruders als ein göttliches Zeichen für die Wahrheit von Iphigenies Interpretation des göttlichen Willens begreifen wird, ist angesichts des Umstands seiner Rückkehr zu den Gesetzen der Tradition unwahrscheinlich ... Doch regen sich angesichts der Perspektive, mit einem Akt des Betrugs die Grenze zur Sphäre des Handelns zu überschreiten, bei Iphigenie Bedenken ... Iphigenie zeigt sich zunehmend von dem Bewußtsein beherrscht, daß ihr betrügerisches Handeln neue Schuld produziert und so, statt den Bann der Vergangenheit zu durchbrechen, diesen im Gegenteil erneuert und fortschreibt.“

45. Zur Typologie der Konflikte s. unten S. 67.

46. 5. Aufzug, 3. Auftritt, V. 1856-1874.

47. S. oben Anm. 31.

das zur Lösung führt und nicht, wie im Stück des Euripides, eine göttliche Instanz, die den Menschen dort, wo er selbst keinen Ausweg mehr findet, weiterführt.⁴⁸

Ein Vergleich mit Euripides ergibt auch hier, dass Goethe die Grundtendenzen der Vorlage weniger umgewendet als vielmehr beibehalten und weitergeführt hat. Auch bei Euripides gibt es einen *Guten Ausgang*. Aber was im antiken Drama die Göttin Athene als *dea ex machina* bewirkt – die Lösung des Konflikts, indem sie Thoas anweist, die auf der Flucht von schlechten Winden behinderten und schließlich von den Taurern entdeckten Griechen ziehen zu lassen (v. 1435-1489) – vermag hier der Mensch selbst. Menschliche Vernunft tritt an Stelle göttlicher Hilfe, Vernunft und Autonomie ersetzen Glaube und Abhängigkeit. Der Verzicht auf einen Götterapparat und auf die aus dem antiken Drama bekannten kultischen Elemente wie den Chor hat programmatischen Charakter, der in Weimar durchaus auch als implizite Kritik an Religion und Kirche verstanden werden konnte.⁴⁹ Die Lösung des menschlichen Konflikts durch menschliche Vernunft bedeutet zugleich eine Lösung und ‚Befreiung‘ vom Mythos, die sich schrittweise im Drama in dem Maße entfaltet, in dem Iphigenie zu sich selbst findet.⁵⁰

Ein Vergleich der beiden *Iphigenien* von Goethe und Euripides lässt zweierlei erkennen. Zum einen zeigt sich, wie Goethe die Handlung so abgewandelt hat, dass aus dem Stoff ein Lehrstück des aufgeklärten Humanismus geworden ist, mit Iphigenie als zentraler Leitfigur, deren Charakter von einer idealisierten ‚Reinheit‘ gekennzeichnet ist. Die Strahlkraft ihrer Humanität nimmt in dieser Konzeption auch die Nebenfiguren mit in ihren Bann, die, mit Ausnahme des Pylades, ebenfalls ‚humanisiert‘ erscheinen: Orest denkt wie seine Schwester, nur zum entsprechenden Handeln fehlen ihm Mut und Stärke. König Thoas ist kein stereotypischer Barbar wie im Drama des Euripides, sondern ein nahezu

48. Zu den Schlüssen der verschiedenen Iphigenie-Dramen s. Matthiessen 2000: 370-71.

49. Zu Chor und Öffentlichkeit s. unten S. 69 mit Anm. 73; zu Kirche und Religion: Rasch 1979: 40-55, hier bes. 50, u.a. mit Verweis auf „Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen“, im 4. Aufzug, 5. Auftritt, V. 1726-1766: Es fürchte die Götter / Das Menschengeschlecht! / Sie halten die Herrschaft / in ewigen Händen / Und können sie brauchen / Wie's ihnen gefällt ...; Zimmermann 2004: 140-43.

50. Vgl. z.B. Rasch 1979: 182: „Es ist klar, daß Goethe damit die religiös-moralische Thematik herausführt aus der ‚Welt des Mythos‘ wie auch aus der durch ihn repräsentierten Sphäre der Orthodoxie.“ Brown-Stephens 1988 haben diese Auffassung in Frage gestellt und in Anlehnung an Adornos Dialektik der Aufklärung in Goethes Stück eine „Komplementarität von Mythos und Aufklärung“ nachzuweisen versucht (Zitat 115); dagegen wiederum Deiters 1999; zur ‚Entwindung‘ aus dem Mythos s. Adorno 1981: 7-8, 31-33 und öfter.

aufgeklärt handelnder Herrscher, der am Ende, statt zum Mittel der Gewalt zu greifen, sich der in Iphigenie manifesten Vernunft beugt.

Zum anderen wird auch deutlich, warum Goethe gerade dieses Stück als Vorlage gewählt hat. An allen entscheidenden Stellen konnte er Tendenzen, die bei Euripides bereits angelegt waren, ausziehen und ‚radikalisieren‘. Da ist zunächst die Hauptfigur Iphigenie. In beiden Stücken ist sie der entscheidende Kopf. Bei Euripides denkt und handelt sie im Moment der höchsten Gefahr überlegter als ihr Bruder Orest, indem sie eine List ersinnt, die nach Maßgabe der Umstände den einzig möglichen Ausweg aus der gefährlichen Situation verspricht. Ähnlich Goethe. Hier erscheint zwar Pylades als der Listige, aber es ist Iphigenie, die am Ende den Konflikt löst, indem sie auf die mit der List verbundene Lüge verzichtet und Thoas die Wahrheit offenlegt. In beiden Dramen ist Iphigenie die starke Frau, vor deren Initiative Orest gleichermaßen erblasst.⁵¹ Zugleich trägt Iphigenie bereits bei Euripides einen Charakter, der sie, bei aller Handlungsinitiative, vor unmoralischem Handeln zurückschrecken lässt: In der Planszene der euripideischen Fassung lehnt sie Orests Vorschlag, König Thoas zu ermorden, als unsittlich ab.⁵² Ihr Gegenüber, Thoas, ist schon bei Euripides kein echter Gegenspieler, und schon bei Euripides gibt er am Ende nach, dort allerdings noch nicht bestimmt durch Iphigenie, sondern auf Geheiß der intervenierenden Göttin Athene.⁵³ Dass bei Euripides die Rolle des Götterparts und des Kultischen insgesamt im Vergleich etwa zu Aischylos und Sophokles vermindert ist, kam Goethes Konzeption entgegen.⁵⁴ Ebenso konveniert das *happy end* der euripideischen *Iphigenie* mit Goethes auf Ausgleich und Harmonie zielender Konzeption, und dies umso mehr als auch Euripides das Stück mit einem dem humanistischen Fortschritts- und Weltverbesserungsgedanken verwandten Optimismus und Hoffnungsschimmer enden lässt: „...und hinter dem Happy-end lauert nicht wie in der *Helena* die bittere Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Krieges – auch des peloponnesischen –, sondern leuchtet die Hoffnung auf, dass so wie die Tragödie der Atriden auch die große gesamtgriechische ‚Familientragödie‘, das Morden zwischen Sparta und Athen, vielleicht überwunden werden kann.“⁵⁵ Bei Goethe ist dieser Optimismus bis zum Angebot der Freund-

51. Treffend charakterisiert bei von Matt 2006: 36, Zitat oben Anm. 37.

52. V. 1020-1021 *IPH.* πῶς οὖν γένοιτ' ἄν ὥστε μήθ' ἡμᾶς θανεῖν / λαβεῖν θ' ἃ βουλόμεσθα; τῆιδε γὰρ νοσεῖ / νόστος πρὸς οἴκου· ἦδε βούλευσις πάρα. / *OR.* ἄρ' ἄν τύραννον διολέσαι δυνάιμεθ' ἄν; / *IPH.* δεινὸν τόδ' εἶπας, ξενοφορεῖν ἐπήλυδας.

53. Matthiessen 2000: 363-364.

54. Vgl. beispielsweise Lefèvre 1999.

55. Seidensticker 1982: 210-211.

schaft von Iphigenie an Thoas gesteigert, über alle Grenzen hinweg, vom Griechen an den Nicht-Griechen, von der Frau zum Mann, von der Priesterin zum König.⁵⁶ Hierher gehört auch, dass Euripides' Drama in seiner gesamten Tendenz nicht ,tragisch' ist; häufig wird es als ,Tragikomödie', ,Melodram' oder selbst als Komödie charakterisiert.⁵⁷ Goethe hat sein Stück bewusst nicht ,Tragödie' oder ,Trauerspiel' genannt, sondern ,Schauspiel'. Das den Iphigenie-Stoff beherrschende Motiv des Menschenopfers bot schließlich eine wirksame motivische Kontrastfolie für den Gedanken eines auf Mitmenschlichkeit und Harmonie angelegten Humanismus. Die häufig betonte „Seelenverwandtschaft“ und „Kongenialität“ der beiden Dichter ist, wenigstens soweit Goethes subjektive Rezeptionshaltung als Maßstab angelegt wird, eine im Kern treffende Beschreibung.⁵⁸

4. *Das Emotionale Potential*

Die These einer ,Radikalisierung' des euripideischen Stücks durch Goethe soll im Folgenden anhand der dargestellten Emotionen weiter überprüft werden. Dieser Untersuchung liegt eine Emotionstheorie zugrunde, die vier Basisemotionen unterscheidet: Wut (*anger*), Trauer (*sadness*), Angst (*fear*) und Freude (*enjoyment*). Es gibt zahlreiche andere Modelle, die von einer höheren Anzahl Emotionen als Basis ausgehen.⁵⁹ So erweitert Goleman die oben gegebene Reihe um vier weitere Glieder: Liebe (*love*), Überraschung (*surprise*), Ekel (*disgust*) und Scham (*shame*).⁶⁰ In dem Modell von Plutchik kommen Akzeptanz (*acceptance*), Ekel (*disgust*), Überraschung (*surprise*) und Neugierde (*expectation*) hinzu.⁶¹ Insgesamt gibt es von der Antike bis in die Moderne beinahe ebenso viele Theorien wie Theoretiker. Beispielhaft sei hier auf vier ältere Modelle hingewiesen, die die Vielfalt der Ansätze ansatzweise illustrieren. Aristoteles benennt, ausgehend von der Unterscheidung zwischen Lust ($\eta\delta\omicron\nu\eta$) und Unlust

56. S. oben Anm. 31 und unten S. 67.

57. Matthiessen 2002: 159; zu den ,komischen' Elementen s. Seidensticker 1982; von Matt 2006: 37; „... sei festgestellt, daß die Durchführung [i.e. *der List*] bei Euripides zum Teil so komödiantisch wird wie ein Molière-Stück, obwohl das Ganze eine Tragödie bleibt. Der König nimmt sich zeitweise aus wie ein vom schlaun Diener düpiertes Pantalone“; s. auch die Diskussion bei Kyriakou 2006: 8-9.

58. S. beispielsweise Apelt 1960: 54; Faas 1984: 5 und passim; Zimmermann 2004: 137.

59. Einen umfassenden Überblick über die Emotionstheorien bieten u.a. die Sammelbände von Landweer-Renz 2008, Konstan 2003 und Plutchik-Kellermann 1980, sowie Vögtle 1950; Sorabji 2000; Konstan 2007; Newmark 2008.

60. Goleman 1995: 331-33.

61. Plutchik 1962; Plutchik-Kellermann 1980.

(λύπη), elf verschiedene Emotionen (πάθη), ohne, wie Rapp hervorhebt, eine Definition im engeren Sinne anzubieten: Begierde (ἐπιθυμία), Zorn (ὄργη), Furcht (φόβος), Mut (θάρσος), Neid (φθόνος), Freude (χαρά), Freundschaft (φιλία), Hass (μῖσος), Sehnsucht (πόθος), Eifer (ζῆλος) und Mitleid (ἔλεος).⁶² In der stoischen Ethik ist die Lehre von vier generischen Grundemotionen Lust (ἡδονή, *voluptas*), Unlust/Schmerz (λύπη, *aegritudo/dolor*), Begierde (ἐπιθυμία, *cupiditas*) und Furcht (φόβος, *metus/timor*) verbreitet.⁶³ Thomas von Aquin unterscheidet elf Grundemotionen (*passiones principales*): Liebe (*amor*) und Hass (*odium*), Begierde (*desiderium, concupiscentia*) und Aversion (*aversio, fuga*), Freude (*gaudium, delectatio*) und Trauer (*tristitia, dolor*), Hoffnung (*spes*) und Verzweiflung (*desperatio*), Wagemut (*audacia*) und Furcht (*timor*), sowie – ohne Gegenbegriff – Zorn (*ira*).⁶⁴ Descartes geht in *Les passions de l'âme* von sechs ursprünglichen Emotionen aus: Verwunderung (*admiration*), Liebe (*l'amour*), Hass (*haine*), Begehren (*désir*), Freude (*joie*), Traurigkeit (*tristesse*).⁶⁵ Da alle Modelle von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehen, ist die Vielfalt noch größer als die abweichende Anzahl und Auswahl vermuten lassen. Für den Zweck der vorliegenden Untersuchung bietet das eingangs angeführte Vier-Emotionen-Modell einen doppelten Vorteil: zum einen ist es in einem relativ hohen Maße konsensfähig und zum anderen stellt es auf solche Emotionen ab, die nach den Untersuchungen Ekman's über (fast) alle kulturellen Grenzen hinweg feststellbar sind.⁶⁶ Begrifflich wird im Folgenden zwischen ‚Emotion‘ und ‚Gefühl‘ nicht unterschieden. Zu trennen ist der Affekt, der nicht als ein andauerndes Gefühl, sondern als eine aus Gefühlen entspringende Handlung oder Handlungsintention aufgefasst ist.

Nimmt man auf dieser Basis Goethes und Euripides' Iphigenie-Dramen in den Blick, wird das ‚emotionale Potential‘ sichtbar, das dem Stoff abgewonnen werden kann. Die folgende Liste bietet einen ersten Anhaltspunkt, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben:

62. *Nikomachische Ethik*, II 4, 1105b 21-23; s. Rapp, in: Landweer-Renz 2008: 48-49.

63. Steinmetz 1994: 547; Nussbaum 1994; Vogt 2004.

64. *Summa theologiae* Ia IIae, Q. 22-48; s. Pickavé, in: Landweer-Renz 2008: 195-99.

65. Paris 1649 = *Œuvres de Descartes* XI, Ed. Ch. Adam und P. Tanner, Paris 2¹⁹⁷⁴-1989, 380; s. Perler, in: Landweer-Renz 2008: 272.

66. Ekman 1989: 143: „Theory and evidence support the conclusion that there are some universals in facial expression of emotion“, 144-146 ein forschungsgeschichtlicher Überblick, beginnend mit Charles Darwins Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* von 1872.

Wut Iphigenies aufgrund des vermeintlichen Todes des Orest
Wut des Thoas über die Entwendung des Kultbildes
Trauer Iphigenies über den vermeintlichen Tod des Orest
Trauer Iphigenies über ihre Rolle als Priesterin, die Menschen opfert
Trauer (Reue) Orests über den Muttermord
Angst Iphigenies vor Thoas
Angst Iphigenies um das Schicksal des Bruders Orest
Angst Orests vor Thoas
Angst des Pylades vor Thoas
Freude Iphigenies über das Wiedersehen mit Orest
Freude Orests über das Wiedersehen mit Iphigenie

Wird eines der differenzierteren Modelle angewandt, kommen noch weitere Emotionen hinzu, wie die ‚Überraschung‘ der Geschwister (und des Pylades) in der Anagnorisis-Szene, die ‚Scham‘ Iphigenies über ihre priesterliche Pflicht, Menschenopfer darzubringen, die ‚Scham‘ des Orest über den Muttermord, und, bei Goethe, die ‚Liebe‘ des Thoas zu Iphigenie. Auffällig und für den vorliegenden Zusammenhang von Bedeutung ist die geringe Rolle, die die erste der vier ‚Basisemotionen‘, die Wut, spielt. Zur Wut zählen in dem Vier-Emotionen-Modell eine ganze Reihe von Gefühlen, wie beispielsweise Hass, Verbitterung und Empörung.⁶⁷ Wut, Hass, Verbitterung und Empörung kommen in Euripides’ *Iphigenie bei den Taurern* zwar vor, aber in nur sehr geringem Maße und so, dass sie nicht im Zentrum der Handlung stehen: Im Eingangsmonolog, der einen Rückblick auf die bisherigen Ereignisse, insbesondere diejenigen in Aulis bietet (v. 1-66), übt Iphigenie Kritik nicht etwa an ihrem Vater Agamemnon oder den Göttern, sondern an anderen, direkt und indirekt Beteiligten: an Helena, am Seher Kalchas und an Odysseus, sämtlich Figuren, die im Stück selbst keine Rolle haben. Im ersten Epeisodion (v.236-391) spricht Iphigenie über ihre ‚Verbiesterung‘, die eingetreten ist, nachdem der Traum, so ihre irrtümliche Deutung, den Tod des Bruders angezeigt hat: $\nu\tilde{\upsilon}\nu\ \delta\prime\ \xi\tilde{\xi}\ \delta\tilde{\nu}\epsilon\tilde{\iota}\rho\omega\nu\ \omicron\tilde{\iota}\sigma\tilde{\iota}\nu\ \eta\tilde{\gamma}\rho\tilde{\iota}\omega\mu\epsilon\theta\alpha$ (v. 348).⁶⁸ Aber auch daraus erwächst im Drama kein

67. S. beispielsweise Goleman 1995: 331: „*Anger*: fury, outrage, resentment, wrath, exasperation, indignation, vexation, acrimony, animosity, annoyance, irritability, hostility, and, perhaps, at the extreme, pathological hatred and violence.“

68. Zur Bedeutung von $\acute{\alpha}\gamma\tilde{\rho}\tilde{\iota}\omega\mu\alpha\iota$ Willink 1986: 123 zu v. 226; Kyriakou 2006: 137; vgl. treffend Hose 2008: 155-56: „Euripides inszeniert hier (wie in *Hekabe* und *Elektra*) wiederum einen Prozeß im Menschen, der zu einer ‚Bestialisierung‘ führt – und den darüber hinaus der Mensch (Iphigenie) mit bemerkenswerter Klarheit an sich selbst

eigenes Thema, kein Motiv für Handlungen. Die Stimmung der Hauptfigur Iphigenie ist insgesamt weniger von Wut, Hass und Rachegehlüsten, als vielmehr von Trauer getragen. Die Emotion ‚Trauer‘ – über den vermeintlichen Tod des Bruders sowie über das gesamte Familienschicksal – beherrscht dann nach dem Eingangsmonolog (v. 1-66) auch die gesamte Parodos (v. 123-235):

„At the beginning of the play Iphigenia appears as a woman wounded by her traumatic past but not *emotionally* hardened. She does not accuse the goddess or her father for the Aulis sacrifice but lays the blame at the door of the mortal strangers Calchas and Odysseus and especially of the universally loathed Helen and Menelaus. Her desire for revenge is directed only against these individuals and does not include Agamemnon or all Greeks, as the Taurians assume and as she pretends in the deception of Thoas. Her love for her siblings has not been affected by long separation and suffering. She feels pity for the victims of the Taurian sacrifices, and her impression that she has changed after the supposed death of her brother proves completely wrong. Her *emotional resources* are demonstrated by the kindness and patience she shows in her first encounter with the captives. Her perseverance in the face of Orestes' initial failure to respond to her expression of sympathy and to answer her questions is crucial in bringing about the recognition.“⁶⁹

Ein Vergleich der Iphigenie mit Medea, der Hauptrolle in einem anderen Frauendrama des Euripides, lässt die Eigenart der Iphigenie-Figur scharf hervortreten. In der *Medea* sind sämtliche Emotionen gegeben, die auch in der *Iphigenie bei den Taurern* zu finden sind (Trauer, Angst, Freude), darüber hinaus aber auch die vierte ‚Basisemotion‘, die Wut:

	Wut	Trauer	Angst	Freude
<i>Medea</i>	x	x	x	x
<i>Iphigenie T.</i>		x	x	x

Gerade die Wut ist in der euripideischen *Medea* von zentraler handlungsentscheidender Bedeutung. Dass bei der Hauptfigur dieses Stückes alle vier Basisemotionen gleichermaßen von Bedeutung sind, gehört zu den Gründen für das Faszinierende und ist eine Facette in der Komplexität der Medea-Gestalt, sowohl bei Euripides als auch bei einer Vielzahl der späteren Bearbeitungen und Nachdichtungen. Für Goethe machte das nahezu

beobachtet ... Allerdings macht Euripides diese Verwandlung eines Menschen zur Bestie nicht zum Zentrum des Stückes. Vielmehr gewinnt er durch sie die dramaturgische Möglichkeit, daß Iphigenie sich persönlich anschickt, Orest zu töten.“

69. Kyriakou 2006: 32 [Hervorhebungen vom Verf. dieses Beitrags, die Versbelege des zitierten Texts sind ausgelassen]; s. auch Blumenthal 1966: 26-27.

vollständige Fehlen der Emotion Wut als Motivation für die Hauptfigur (oben S. 65) einen Teil der übergreifenden ‚optimistischen‘ Tendenz des Stückes aus. Deshalb fand er in ihm eine geeignete Vorlage zur Darstellung von Harmonie und Ausgleich.

Emotionen sind nicht notwendig, aber häufig mit zwischenmenschlichen Konflikten verbunden. Dies gilt insbesondere für die ersten drei als ‚unangenehm‘ empfundenen ‚Basisemotionen‘ Wut, Trauer und Angst. In einer komplexen Handlungsmatrix, innerhalb derer die einzelnen Figuren agieren, führt eine größere Anzahl von unterschiedlichen Eigenschaften (Mann–Frau, Herrscher–Untergebener, König–Priester, Grieche–Barbar usw.) zu einer wachsenden Anzahl möglicher Konflikte. Dem ‚emotionalen Potential‘ liegt somit ein ‚Konfliktpotential‘ zugrunde, das, je ‚produktiver‘ es ist, desto mehr Emotionen erzeugt. In der euripideischen Dramatisierung lassen sich die folgenden Figurenrelationen feststellen, wiederum ohne Anspruch auf systematische Vollständigkeit:

Iphigenie – Thoas	Untergebene – Herrscher
Iphigenie – Thoas	Priesterin – König
Iphigenie (Orest, Pylades) – Thoas	Griechin (Griechen) – Fremder
Iphigenie – Orest	Schwester – Bruder
Iphigenie – Orest	Frau – Mann
Iphigenie – Artemis	Priesterin – Göttin
Orest – Pylades	Freund – Freund

In Goethes Stück kommen durch die Neuerung, dass Thoas Iphigenie als Frau begehrt, sowie durch die Einführung der Arkas-Figur weitere Relationen hinzu:

Thoas – Iphigenie	Liebender – Zurückweisende
Iphigenie – Arkas	Griechin – Fremder
Thoas – Arkas	Herrscher – Untergebener

Nicht alle Figurenrelationen enthalten dasselbe Konfliktpotential, und nicht alle bieten dieselben dramaturgischen Möglichkeiten. So erwachsen bei Goethe aus den unterschiedlichen Eigenschaften der Iphigenie und des Arkas keine handlungsentscheidenden Konflikte, weil beide als Haupt- und Nebenfigur auf ungleichen Ebenen stehen. Das Verhältnis zwischen den Freunden Orest und Pylades eignet sich dafür ebenfalls nicht, auch wenn es über die Frage der Anwendung einer auf Täuschung basierenden

List zu einer Meinungsverschiedenheit kommt.⁷⁰ Komplexer wird die Situation dann, wenn sich verschiedene Eigenschaften ein und derselben Person überkreuzen und gegensätzliche Handlungen fordern. So ist Iphigenie in ihrer Rolle als Priesterin verpflichtet, die eingedrungenen Griechen Orest und Pylades als Menschenopfer darzubringen. In ihrer Rolle als Griechin ist ihr diese Pflicht zuwider, und dieses Gefühl des Abscheus steigert sich, nachdem sie erkannt hat, dass Orest nicht irgendein Landesgenosse, sondern der eigene Bruder ist.

Ein wesentliches und vielfach diskutiertes Charakteristikum von Goethes Stück ist die Verlagerung der Konflikte vom Zwischenmenschlichen ins Innerseelische, verbunden mit einem Verzicht auf Handlung zugunsten einer psychologisierenden Charakterdarstellung.⁷¹ Auch hier kam ihm Euripides entgegen. Denn gerade der für Goethe und seine Zeit zentrale Konflikt von Pflicht und Neigung ist in der doppelten Eigenschaft Iphigenies als Priesterin und als Schwester schon im antiken Vorbild gegeben:

	Priesterin – Schwester	Pflicht – Neigung
--	------------------------	-------------------

In Goethes Version treten weitere innerseelische Konflikte hinzu, wie der des Thoas, der Iphigenie zugleich als König und als Liebeswerbender gegenübersteht. In der Figur des Orest ist der Konflikt zwischen ihm und den ihn wegen des Muttermordes verfolgenden Erinyen ins Innerseelische transponiert, die Lösung entspringt dann nicht durch Handlung, sondern durch seelische Vorgänge wie Traum und Heilschlaf (Vision einer unblutigen Lösung), sowie durch das dialogische Gespräch mit der wiedergefundenen Schwester.⁷² Die Verlagerung von der zwischenmenschlichen

70. Oben S. 58-59.

71. S. beispielsweise Brendel 1981: 52: „Seelendrama“; Blumenthal 1966: 27 spricht von der „Seelenhaftigkeit“ der Gestalten bei Goethe; Lohmeier 1989: 428: „[Der Kern des eur. Dramas] wird dadurch verändert, daß das moderne Stück von den Charakteren und ihren seelischen Konflikten her konzipiert ist, während die Vorlage von der Handlung und von den festen Bauformen der attischen Tragödie her aufgebaut ist“, „Die Spannung, die sich bei Euripides aus der Handlungskonstellation ... ergibt, tritt hinter die gefühlsmäßige Anteilnahme an den Charakteren zurück. Die differenziertere Darstellung des Seelenlebens gewinnt die Herrschaft über die Aktion, das Lyrische über das eigentlich Dramatische“; Schiller an Goethe, 22. Januar 1802: „Es gehört nun freilich zu dem eigenen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist“ (Hamburger Ausgabe, Bd. 5, 416). Im selben Schreiben gibt Schiller Goethe den Rat, „zur Belebung des dramatischen Interesses“ Thoas und die Taurier zu einem früheren Zeitpunkt des Stückes auf die Bühne zu bringen, s. auch Adorno 1981: 9.

72. 3. Aufzug, 2. Auftritt, vgl. V. 1277-1280: Ist keine Feindschaft hier mehr unter euch? / Verlosch die Rache wie das Licht der Sonne; / So bin auch ich willkommen, und

Handlung zu einer auf das Seelische abhebenden Charakterzeichnung findet eine dramaturgische Entsprechung im Wegfall des Chores. Mit dem Chor fällt zugleich auch die Öffentlichkeit weg, die Figuren sind in einem privaten Raum belassen.⁷³

Vergleicht man Goethes *Iphigenie* mit der euripideischen Vorlage unter dem Gesichtspunkt der Emotionen, wird deutlich, dass beide Werke auch im emotionalen Grundmuster, im ‚Auf und Ab‘ der Gefühle mehr Übereinstimmungen als Differenzen aufweisen. Dies soll abschließend an den zwei Eckstücken der Dramen, Prolog und Schlusspartie, beleuchtet werden.

Euripides' Drama beginnt mit dem Gefühl der Trauer.⁷⁴ Iphigenie trauert um den totgeglaubten Bruder (v. 143-152 ἰὼ δμωαί, / δυσθρηνητοῖς ὡς θρήνοις / ἔγκλειμαι ...) und beweint ihn (v. 230 τὸν δ' Ἄργει δμαθέντ' ἀγκλαίω; vgl. auch 56. 158). Sie beklagt ihr eigenes Schicksal im unwirtlichen Exil – kinderlos, ehelos, heimatlos, freundlos (v. 220 ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος), das grausame Amt einer blutvergießenden Priesterin ausübend (v. 225-228) – sowie den Verfall ihres Hauses durch den die Familie seit Generationen belastenden Fluch, eine nicht enden wollende Kette von Morden und Leiden (v. 153-228 ὀλόμαν ὀλόμαν· / οὐκ εἶσ' οἴκοι πατρῶιοι· / οἴμοι <μοι> φροῦδος γέννα. / φεῦ φεῦ τῶν Ἄργει μόχθων ...).⁷⁵

Goethes Schauspiel beginnt mit derselben Emotion. Iphigenie betritt die Bühne, den Hain des taurischen Diana-Heiligtums, „mit schauderndem Gefühl“ (V. 4). Dann berichtet sie von ihren Seufzern, ihrer Gram, dem Mangel an Glück, ihrem Widerwillen gegen den Dienst als Priesterin, von der enttäuschten Hoffnung auf Rettung und ihrem Leben bei den Taurern als einem zweiten Tod (V. 13. 16. 29. 36. 39. 53). Zwei miteinander verbundene Motive beherrschen diesen ersten Auftritt der Hauptfigur, das Sehnsuchts- und das Exilmotiv:

ich darf / In euern feierlichen Zug mich mischen ... 1288: Wir sind hier alle der Feindschaft los.

73. Über das „Problem der Öffentlichkeit“ s. Borchmeyer 1973: 152-248; zur Dramaturgie Schillers, hier bes. 152-77: „Die Chor-Tragödie als exemplarische Form“; vgl. Goethes Bemerkungen über die Epochen der griechischen Tragödie: „In der vierten Epoche zieht sich die Handlung immer mehr ins Privatinteresse zurück, der Chor erscheint oft als ein lästiges Herkommen, als ein aufgeerbtes Inventariestück. Er wird unnötig und also in einem lebendigen poetischen Ganzen, gleich unnützlich, lästig und zerstörend, z.B. wenn er Geheimnisse bewahren soll, an denen er kein Interesse hat und dergl. Mehrere Beispiele finden sich in den Stücken des Euripides, wovon ich *Helena* und *Iphigenia auf Tauris* nenne“ (Beilage zu Brief an Zelter, 28. Juli 1803); Lohmeier 1989: 429.

74. S. oben S. 66.

75. Zu dem schwierigen Vers 197 †φόνος ἐπὶ φόνωι ἄχεα ἄχεσιν† s. Kyriakou 2006: 98.

IPHIGENIE Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
 So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
 Ein hoher Wille dem ich mich erbege;
 Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
 Denn ach mich trennt das Meer von den Geliebten ...⁷⁶

Das von Euripides bekannte Sehnsuchts-Motiv (Sehnsucht, πόθος, ist eine der aristotelischen Emotionen)⁷⁷ ist bei Goethe zugleich von einer räumlichen in eine zeitliche Ebene transponiert, denn Iphigenies Verlangen steht, wie die anschließenden Verse nahelegen, hier zugleich für die Sehnsucht der Weimarer Klassik nach dem klassischen Griechenland:

IPHIGENIE Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
 Das Land der Griechen mit der Seele suchend,
 Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
 Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.⁷⁸

Ähnlich verhält es sich mit dem Exil-Motiv: Iphigenies Exil als Griechin in der Fremde ist zugleich das Exil der Frau in einer Gesellschaft, die dem weiblichen Geschlecht wenig Rechte und wenig Entfaltungsmöglichkeiten gewährt. Exil und Gefangenschaft sind dadurch von einer politischen auch auf eine soziale Ebene verschoben:

IPHIGENIE Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
 Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann,
 Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
 Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
 Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
 Wie enggebunden ist des Weibes Glück!
 Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
 Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
 Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!⁷⁹

Am Ende des Stücks lösen sich die Konflikte friedlich, weil Iphigenie Zuflucht zur Wahrheit nimmt, an Thoas' Mitmenschlichkeit appelliert und damit Erfolg hat. Die Wendung zum Guten lässt sich an den Emotionen

76. 1. Aufzug, 1. Auftritt, V. 6-10.

77. S. oben S. 63-64.

78. 1. Aufzug, 1. Auftritt, V. 11-14; zur ‚Sehnsucht‘ Goethes und seiner Zeit vgl. z.B. Engert 2007: 186.

79. 1. Aufzug, 1. Auftritt, V. 24-32. Der Konflikt Frau–Mann wird am Ende des Stücks überwunden, indem Iphigenie ihre Rolle selbst, autonom, neu bestimmt, s. V. 1856-1858: „Laß ab! Beschönige nicht die Gewalt, / Die sich der Schwachheit eines Weibes freut. / Ich bin so frei geboren als ein Mann“; vgl. 1892-1893: „Hat denn zur unerhörten Tat der Mann / Allein das Recht?“ S. auch oben Anm. 14; der Geschlechterkampf steht bei Goethe zugleich stellvertretend für den Kampf um Autonomie und Selbstbehauptung, vgl. zum Beispiel Engert 2007: 164; oben Anm. 14.

der Figuren bemessen. Es ist vor allem die Wut des Thoas, die zunächst das *happy end* zu verhindern droht:

THOAS Unwillig, wie sich Feuer gegen Wasser
 Im Kampfe wehrt und gischend seinen Feind
 Zu tilgen sucht, so wehret sich der Zorn
 In meinem Busen gegen deine Worte.⁸⁰

Die folgenden Verse bis zum Schluss stehen unter dem Zeichen der Unterdrückung dieser Emotion. Iphigenie bittet den König um Gnade und stellt Lob, Dank und Freude in Aussicht, falls Thoas sich bezwingt und die Griechen doch noch ziehen lässt (V. 1983-1985). Thoas zeigt sich von Iphigenies Worten besänftigt (V. 1986), doch eskaliert die Situation gleich wieder, weil Orest mit gezückter Waffe auftritt (V. 1993). Nachdem Orest, von Iphigenie angehalten, das Schwert zurücksteckt, ist Thoas bereit, mit dem Griechen zu sprechen („Keiner Beschädige den Feind, solange wir reden“, V. 2022-2023) und seinen Zorn zu bändigen:

THOAS Ich halte meinen Zorn wie es dem Ältern
 Geziemt zurück. Antworte mir! womit
 Bezeugst du daß du Agamemnons Sohn
 Und dieser Bruder bist?⁸¹

Thoas schenkt zwar dem Bericht des Orest Glauben, sein latenter Zorn steht aber weiter drohend über der Szene:

THOAS Und hübe deine Rede jeden Zweifel,
 Und bändigt ich den Zorn in meiner Brust;
 So würden doch die Waffen zwischen uns
 Entscheiden müssen. Friede seh ich nicht.⁸²

Am Ende, nach erneuten Appellen sowohl Orests als auch Iphigenies, überwindet Thoas schließlich den Zorn. Seine einwilligenden Worte sind zwar nur ein kurzes „So geht!“ (V. 2151). Aber Iphigenie, die nicht in „Widerwillen“ scheiden möchte, macht ein Freundschaftsangebot und ringt dem König ein nicht minder kurzes, aber Optimismus erlaubendes „Lebt wohl!“ ab (V. 2174). Der Handlungsverlauf wird bestimmt durch das Harmoniestreben Iphigenies, unter dessen Einwirkung sich die widerstrebende Wut des Thoas (als retardierendes Element) verflüchtigt.

Dieser Schluss von Goethes *Iphigenie*, der – auf der emotionalen Ebene – von der Überwindung der Emotion ‚Wut‘ gekennzeichnet ist, die wiederum den friedlichen und konsensualen Ausgang ermöglicht, findet

80. 5. Aufzug, 3. Auftritt, V. 1979-1982.

81. 5. Aufzug, 6. Auftritt, V. 2032-2034.

82. 5. Aufzug, 6. Auftritt, V. 2095-2098.

seine Entsprechung in der emotionalen Disposition von Euripides' Drama. Hier spricht der Chor die letzten Worte des Stücks (1490-1496), die an die nach der göttlichen Intervention unversehrt abziehenden Griechen gerichtet sind und in denen Glück und Freude der Geretteten zum Ausdruck kommen:

ἴτ' ἐπ' εὐτυχίαι τῆς σωιζομένης
μοίρας εὐδαίμονες ὄντες.
ἀλλ', ὃ σεμνὴ παρὰ τ' ἀθανάτοις
καὶ παρὰ θνητοῖς, Παλλὰς Ἀθήνα,
δράσομεν οὕτως ὡς σὺ κελεύεις.
μάλα γὰρ τερπνὴν κἀνέλπιστον
φήμην ἀκοῶσι δέδεγμαι.

5. Schluss

Eingangs war die Frage gestellt worden, ob Goethe das Stück des Euripides eher umgedeutet oder eher in seinen Grundtendenzen belassend ‚radikalisiert‘ hat. Die Beleuchtung der beiden Dramen unter dem Gesichtspunkt der den einzelnen Figuren beigelegten Emotionen zeigt, wie eng Goethe, bei allen Abweichungen im Einzelnen, dem antiken Dichter gefolgt ist. Die Beschäftigung Goethes mit Euripides, die sich über mehr als zwei Jahrzehnte hingezogen hat, lässt auf eine Sympathie und das Gefühl einer inneren Wesensverwandtschaft auf Seiten des Weimarer Dichters schließen.⁸³ Diese spiegelt sich in der konzeptionellen Aneignung des euripideischen Stoffs stärker wider als es zunächst den Anschein hat.

Literatur

Goethe: Textgrundlage für den zitierten Text der *Iphigenie* und für die zitierten Testimonien ist die Hamburger Ausgabe von Goethes Werken, Bd. 5, München ¹¹1989.

Euripides: Text nach J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Bd. 2, Oxford 1981.

83. Goethes Ringen mit dem antiken Dichter und das Abarbeiten an seinen Werken äußert sich auch in einem Brief an Johann Kaspar Lavater: „Meine ‚Iphigenie‘ mag ich nicht gern, wie sie jetzo ist, mehrmals abschreiben lassen und unter die Leute geben, weil ich beschäftigt bin, ihr noch mehr Harmonie im Stil zu verschaffen und also hier und da dran ändere“ (Weimar, 13. Oktober 1780); vgl. auch den Brief an Herzog Carl August: „Ich bin fleißig und arbeite die ‚Iphigenie‘ durch, sie quillt auf, das stockende Sylbenmaß wird in fortgehende Harmonie verwandelt. Herder hat mir dazu mit wunderbarer Geduld die Ohren geräumt. Ich hoffe glücklich zu sein“ (Verona, 18. September 1786); zum Kunstideal ‚maßvoller Harmonie‘ in Sprache und Inhalt s. auch Matthiessen 2000: 367; In den Reflexionen beobachtet man den Dichter bei dem Verfahren, das Zimmermann als Euripides ‚noch euripideischer machen‘ (s. oben S. 51) charakterisiert.

- Adorno, Th. W., 1981, "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie". In: Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*. Herausgegeben von R. Tiedemann. Frankfurt a. M., 7-33.
- Apelt, H., 1960, "Zwischen Euripides und Goethe". *Goethe. Vierteljahresschrift der Goethe-Gesellschaft* 22, 54-63.
- Blumenthal, L., 1966, "Iphigenie von der Antike bis zur Moderne". In: H. Holtz-hauer (ed.), *Natur und Idee*. Weimar, 9-40.
- Borchmeyer, D., 1973, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München.
- Borchmeyer, D., 2009, "Iphigenien. Goethe und die Tradition eines Mythos." In: *Goethe-Jahrbuch* 121, 40-52.
- Brendel, O. J., 1981, "Iphigenie auf Tauris. Euripides und Goethe". *A&A* 27, 52-97.
- Brown, K. & A. Stephens, 1988, "... *hinübergehn und unser Haus entsühnen*. Die Ökonomie des Mythischen in Goethes *Iphigenie*". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 32, 94-115.
- Chiarini, P. & W. Hinderer (eds.), 2008, *Schiller und die Antike*, Würzburg.
- Deiters, F.-J., 1999, "Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Drama der Grenzüberschreitung oder: Die Aneignung des Mythos". In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 14-51.
- Engert, R., ²2007, *Iphigenien. Dichtungen von der Antike bis zur Gegenwart. Euripides, Jean Racine, Johann Wolfgang Goethe, Gerhart Hauptmann*. Leipzig.
- Ekman, P., 1989, "The Argument and Evidence About Universals in Facial Expressions of Emotion". In: *Handbook of Social Psychophysiology*. New York, 143-164.
- Ewans, M., 2007, *Opera from the Greeks. Studies in the Poetics of Appropriation*. Aldershot.
- Faas, E., 1984, *Tragedy and After. Euripides, Shakespeare, Goethe*. Montreal.
- Gliksohn, J.-M., 1985, *Iphigénie*, Paris.
- Goessler, I., 1973, "Zu Goethes Iphigenie". *A&A* 18, 161-172.
- Goleman, D., 1995, *Emotional Intelligence*. New York.
- Hackert, F., 1980, "Iphigenie auf Tauris". In: W. Hinderer (ed.), *Goethes Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart, 144-168.
- Heitner, R. R., 1964, "The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century". *CL* 16, 289-309.
- Hillmann, H., 2006, "Sind Götter entbehrlich? – Zu den Iphigenien von Euripides und Goethe." In: G. Lohse & S. Malatrait (eds.), *Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne*. Leipzig, 101-123.
- Hose, M. & al. (eds.), 2005 [2006], "Euripides 1970–2000 (1. Teil)". *Lustrum* 47.
- Hose, M., 2008, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*. München.
- Kirstein, R., 2015, "Entscheidung in höchster Not. List und Strategie in antiker Literatur". In: A. Glatzmeier / H. Hilgert (eds.), *Entscheidungen. Geistes- und sozialwissenschaftliche Beiträge zu Theorie und Praxis*, Wiesbaden, 91-113.

- Knöbl, R., 2005, "Iphigenie bei den Taurern 1970–2000". In: Hose, 2005 [2006], 413-444. 720.
- Konstan, D., 2003, "Before Jealousy". In: Ders. (ed.), *Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*. Edinburgh, 7-27.
- Konstan, D., 2007, *The Emotions of the Ancient Greeks, Studies in Aristotle and Classical Literature (Robson Classical Lectures)*. Toronto.
- Kyriakou, P. A., 2006, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris (UaLG 80)*. Berlin.
- Landweer, H. & U. Renz (eds.), 2008, *Klassische Emotionstheorien von Platon bis Wittgenstein*. Berlin.
- Lefèvre, E., 1999, "Τὸ χρεὼν κρατεῖ. Die fehlende Theologie in Euripides' Iphigenia bei den Taurern". *WJA* 23, 63-81.
- Lohmeier, D., ¹¹1989, "Kommentar zu *Iphigenie auf Tauris*". In: J. W. von Goethe, *Werke. Kommentare und Register*. Hamburger Ausgabe, Bd. 5 / Dramen III. München.
- Matt, P. von, 2006, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München.
- Matthiessen, K., 2000, "Die *Taurische Iphigenie* bei Euripides, bei Goethe und anderswo". In: S. Gödde & Th. Heinze (eds.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. FS zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*. Darmstadt, 363-380.
- , 2002, *Die Tragödien des Euripides (Zetemata 114)*. München.
- Matuschek, S. (ed.), 2006, *Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun*. Leipzig.
- May, K., 1957 (³1972), "Goethes Iphigenie". In: *Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*. Stuttgart.
- Meid, Chr., 2008, *Die griechische Tragödie im Drama der Aufklärung. 'Bei den Alten in die Schule gehen' (Drama, Neue Serie 6)*. Tübingen.
- Miller, N., 2008, "Schillers Nachdichtung der *Iphigenie in Aulis* von Euripides. Das ideale Drama des Klassizismus". In: Chiarini, P. & W. Hinderer (eds.), 111-166.
- Morsch, H., 1891, "Aus der Vorgeschichte von Goethes Iphigenie". *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte* 4, 80-115.
- Newmark, Ch., 2008, *Passion–Affekt–Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant (Paradeigmata 29)*. Hamburg.
- Nussbaum, M., 1994, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton/New Jersey.
- Petersen, U., 1974, *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*. Hamburg.
- Petrowski A. & B. Klein, 2008, Art. "Iphigeneia". In: *Der Neue Pauly*, Suppl. Bd. 5, 367-378.
- Philipp, E., 1948, *Die Iphigenie-Sage von Euripides bis Hauptmann*, Diss. Wien.
- Plutchik, R., 1962, *The Emotions. Facts, Theories, and a New Model*. New York.
- Plutchik, R. & H. Kellermann (eds.), 1980, *Emotion. Theory, Research, and Experience, Volume I: Theories of Emotion*. New York.
- Rasch, W., 1979, *Goethes Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*. München.

- Robert, J., 2011, "Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik". In: C. Burtscher & M. Hien (eds.), *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg. 165-180.
- Schadewaldt, W., 1926, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlin.
- Schmidt, E. A., 2008, "Schillers römische ‚Tragödien‘". In: Chiarini, P. & W. Hinderer (eds.), 49-68.
- Schnyder, B., 1995, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos (Classica Monacensia 10)*. Tübingen.
- Schönborn, S., 1999, "Vom Geschlechterkampf zum symbolischen Geschlechtertausch. Goethes Arbeit am Mythos am Beispiel der *Iphigenie in Tauris*". In: Witte-Ponzi (1999), 83-100.
- Schwinge, E.-R., 2008, "Schiller und die griechische Tragödie". In: Chiarini, P. & W. Hinderer (eds.), 15-48.
- Seidensticker, B., 1982, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie (Hypomnemata 72)*. Göttingen.
- Sorabji, R., 2000, *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*. Oxford.
- Steinmetz, P., 1994, "Die Stoa". In: H. Flashar (ed.), *Die Philosophie der Antike, Bd. 4: Die Hellenistische Philosophie*. Basel. 495-716.
- Vogt, K. M., 2004, "Die stoische Theorie der Emotionen". In: B. Guckes (ed.), *Zur Ethik der älteren Stoa*. Göttingen, 69-93.
- Vögtle, A., 1950, Art. "Affekt". In: *RAC*, Bd. 1, 160-173.
- Willink, Ch. W., 1986, *Euripides. Orestes. With Introduction and Commentary*. Oxford.
- Witte, B. & M. Ponzi (eds.), 1999, *Goethes Rückblick auf die Antike. Beiträge des deutsch-italienischen Kolloquiums, Rom 1998*. Berlin.
- Zimmermann, B., 2004, "Euripides' und Goethes Iphigenie". In: O. Hildebrand & Th. Pitroff (eds.), «...auf klassischem Boden begeistert» *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur (Paradeigmata 1)*. Freiburg. 133-143.