

Tíngá

Revue Langues, Littératures, Arts et
Culture (2LAC)

ISSN : 3078-3992

Vol. 001, N° 02, décembre 2024

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

Université de Kara (Togo)

Email du laboratoire : laldunivkara@gmail.com

Email de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <http://revue-tinga.com>

Contacts : +228 92181969/ 90007145 / 90122337

Tíngá

ISSN : 3078-3992



Revue Langues, Littératures, Arts et Culture (2LAC)

VOLUME 001, N° 02, décembre 2024

Revue semestrielle multilingue

Laboratoire Langues, Littératures et Développement (La.L.D)

Faculté des Lettres et Sciences Humaines (FLESH)

E-mail du laboratoire : aldunivkara@gmail.com

E-mail de la revue : tiingalald@gmail.com

Site web de la revue : <http://revue-tinga.com>

Contacts : (+228) 92181969 / 90007145 / 90122337

Université de Kara, TOGO

Editorial de la revue

La revue Tíŋá est une initiative du Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD), une structure de recherche affiliée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'université de Kara (Togo) et dont les principaux axes sont, entre autres, les langues au service du développement, les littératures, civilisations et environnement, la linguistique et les disciplines connexes.

Tíŋá ("étoile" en langue kabiyè), est le symbole de la lumière, celle de la connaissance.

Le but de la revue Tíŋá est de recevoir, faire évaluer par les pairs et publier des articles scientifiques d'une originalité avérée, en versions imprimée et numérique.

Les disciplines couvertes par les publications de la revue Tíŋá sont, entre autres :

les langues ;

la littérature ;

la linguistique et les disciplines connexes ;

les arts et communication ;

la culture.

Les parutions sont semestrielles, soit deux numéros par an, notamment en juin et en décembre de chaque année. Des numéros spéciaux sont possibles si nécessaire.

Avant d'être publié, tout article est préalablement soumis au logiciel anti-plagiat. A cet effet, aucun article ne peut être publié si son taux de plagiat est supérieur à 20%.

Les publications de la revue Tíŋá sont conformes aux dispositions du CAMES en la matière, notamment les normes éditoriales adoptées à Bamako en 2016.

Kara, le 13 septembre 2024

Professeur Laré KANTCHOA,

Directeur scientifique de la revue Tíŋá

Contacts : (+228)90007145 ;

e-mail : lkantchoa@yahoo.fr

Administration de la revue

✓ Comité de rédaction

Directeur scientifique : Pr Laré KANTCHOA
(+228) 90007145

Directeur de publication : Dr Komi KPATCHA (Maître de Conférences)
(+228) 90271980

Rédacteur en chef : Dr Mimboabe BAKPA (Maître de Conférences)
(+228) 90994849

Secrétariat

Dr Essobozowè AWIZOBA ((+228) 92181969)

Dr Assolissim HALOUBIYOU

Dr Yao TCHENDO

Dr Yoma TAKOUGNADI

Dr Djahéma GAWA ((+228) 90122337) / 99438983

M. Essoron AGNALA (secrétaire principal de la FLESH)

✓ Comité de gestion

Pr Padabô KADOUZA, Doyen de la FLESH, université de Kara

Dr Balaïbaou KASSAN (Maître de Conférences), Directrice du Laboratoire

Dr Kemealo ADOKI (Maître-Assistante), Rapporteur du Laboratoire

Dr Tchilabalo ADI (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Dr Mawaya TAKAO (Maître de Conférences), membre du laboratoire

Dr Bawa KAMMANPOAL (Maître de Conférences), membre du Laboratoire

Mme Maguema BILAO, comptable de la FLESH

Comité scientifique et de lecture

Kossi Antoine AFELI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komla Messan NUBUKPO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Kokou Essodina PERE-KEWEZIMA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

;

Alou KEITA, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou ;

Laré KANTCHOA, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo

Coffi SAMBIENI, Professeur titulaire, Université d'Abomey-Calavi ;

Akayaou Méterwa OURSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Komlan E. ESSIZEWA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Minlpe M. GANGUE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Améyo S. AWUKU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;

Léa Marie-Laurence N'GORAN, Professeure Titulaire, Université Alassane

Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Tchaa PALI, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;

Gratien Gualbert ATINDOGE, Professeur Titulaire, Université de Buea, Cameroun ;

Abou NAPON, Professeur titulaire, Université de Ouagadougou, Burkina Faso ;
Boussanlègue TCHABLE, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Larry AMIN, Professeur Titulaire, Université de Kara, Togo ;
Gregory SIMIRE, Professeur titulaire, Université de Lagos, Nigéria ;
Ataféi PEWISSI, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kodjo AFAGLA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Musanji N’GALASSO-MWATHA, Professeur titulaire, Université Michel de
Montaigne- Bordeaux 3 ;
Akoété AMOUZOU, Professeur titulaire, Université de Kara, Togo ;
Flavien GBETO, Professeur titulaire, Université d’Abomey-Calavi, Bénin ;
Martin GBENOUGAN, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Charles Atiyihwe AWESSO, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Bernard KABORE, Professeur titulaire, Université de Koudougou, Burkina Fasso ;
Koutchoukalo TCHASSIM, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kossi TITRIKOU, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Didier AMELA, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Kouméalo ANATE, Professeur titulaire, Université de Lomé, Togo ;
Balaïbaou KASSAN, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Komi KPATCHA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Mimboabe BAKPA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Palakyém MOUZOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Bawa KAMMANPOAL, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Baguissoga SATRA, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Yentougle MOUTORE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Essohouna TANANG, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Tchilabalo ADI, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kodjo Biava KLUTSE, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Panaewazibiou DADJA-TIOU, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kpatcha Essobozou AWESSO, Maître de conférences, Université de Kara, Togo ;
Kokou AZAMEDE, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Koffi M. L. MOLLEY, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Charles Dossou LIGAN, Maître de conférences, Université d’Abomey-Calavi,
Bénin ;
Idrissou ZIME YERIMA, Maître de conférences, Université d’Abomey-Calavi,
Bénin ; Gbandi ADOUNA, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Mawaya TAKAO, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo ;
Gnabana PIDABI, Maître de conférences, Université de Lomé, Togo.

Normes rédactionnelles de la revue Tíúǵá

La revue Tíúǵá reçoit pour publication des contributions originales envoyées en version Word à l'adresse : tiingalald@gmail.com

- ✓ **Informations sur le ou (les) contributeur(s)** (à la première page (en haut et centré)) :

NOM et prénom(s) de l'auteur ou des auteurs (le nom est en lettres capitales)

Institution d'appartenance (Université, Grande, Ecole, Institut, etc.)

Contact téléphonique :

E-mail :

- ✓ **Présentation des contributions**

Volume : La taille du manuscrit est comprise entre 5000 et 8000 mots. Format : papier A4, Police : Times New Roman, Taille : 12, Interligne 1 pour les citations en retrait et 1,15 pour le reste du texte.

Les soulignement et mise en gras de quelque caractère que ce soit, dans le texte, ne sont pas acceptés.

- ✓ **Structure de l'article**

La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

- Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, mots clés, Abstract, Key words, Introduction (justification du sujet, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), développement articulé, conclusion, bibliographie.
- Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : titre, prénom et nom de l'auteur, institution d'attache, adresse électronique, résumé en français, mots clés, Abstract, Key words, introduction, méthodologie, résultats et discussion, conclusion, bibliographie.

Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : 1. ; 1.1. ; 1.2 ; 2. ; 2.2. ; 2.2.1 ; 2.2.2. ; 3. ; etc.).

Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la

citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante :

- (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ;
Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées).

Exemples :

En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupée du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens (...) ».

Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit :

Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont fait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire.

Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit :

Le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation sociohistorique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakité, 1985, p. 105).

Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

N.B. : Lorsqu'une citation provient d'une source Internet dont l'auteur est connu, le principe de présentation des sources dans le texte s'applique, à la différence qu'il n'y a pas d'indication de page. Lorsqu'il n'y a pas d'auteur, cette source se place en bas de page.

Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : Nomet Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Editeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Editeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2nde éd.).

Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur.

✓ **Tableaux, schémas et illustrations**

Pour les textes contenant les tableaux, il est demandé aux auteurs de les numéroter en chiffres romains selon l'ordre de leur apparition dans le texte. Chaque tableau devra comporter un titre précis et une source propre. Par contre, les schémas et illustrations devront être numérotés en chiffres arabes et dans l'ordre d'apparition dans le texte.

La largeur des tableaux intégrés au travail doit être 10 cm maximum, format A4, orientation portrait.

✓ **Références bibliographiques**

AUDARD Cathérine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.

GLEM-POIDI Honorine Massanvi et KANTCHOA Laré, 2012, *Les langues du Togo : état de la recherche et perspectives*, Paris : l'Harmattan.

AWIZOBA Essobozouwè, 2019, « Fonctionnement du nom d'emprunt dans le système classificatoire du kabiyè, *Lɔngbou : revue des langues, lettres et sciences de l'Homme et de la société*, n° 008, pp. 97-110.

DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

Sources internet avec auteur(s)

Pour les sources internet ou électroniques, les mêmes dispositions relatives à une source bibliographique s'appliquent, à la différence qu'il faut y ajouter le site web, le jour, le mois, et l'année de consultation entre parenthèses, à la fin.

Exemple :

TCHAGBALÉ Zakari et KRA Kouakou Appoh Enoc, 2015, « Le koulango, une langue gur à deux genres », Corela (en ligne), consulté le 10 juin 2023.

URL: <http://journals.openedition.org/corela/4141>

DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.4141>

Sources internet sans auteur

Une source internet sans auteur se présente comme suit :

« Titre du document » entre guillemets, année de parution, site web, date de consultation entre parenthèses.

Exemple :

« Was ist Kultur? Einführung und Denkanstöße », 2018,
[file:///C:/Users/hp/Documents/DOSSIER%20ARTICLES/DOSSIER%208 Interkulturalität Grenzen/Was ist Kultur](file:///C:/Users/hp/Documents/DOSSIER%20ARTICLES/DOSSIER%208%20Interkulturalität%20Grenzen/Was%20ist%20Kultur) (23.01.2018).

Remarques :

En cas d'une publication réalisée par deux auteurs, leurs noms sont séparés par la conjonction de coordination « et ». Lorsqu'il y a plus de trois (3) auteurs, il est souhaitable de ne mentionner que le nom du premier auteur apparaissant sur le document suivi de la mention « *et al.* ».

Seules les références des documents cités dans le texte apparaissent, par ordre alphabétique du nom de famille du premier auteur (s'il y en a plusieurs) dans la bibliographie, à la fin de la contribution.

SOMMAIRE

LANGUES & LINGUISTIQUE	viii
La problématique de l’enseignement des langues maternelles en Côte d’Ivoire	2
(The problem of teaching mother tongues in Côte d’Ivoire)	2
VAHOU Kakou Marcel.....	2
Naanmun ou Dieu dans le système d’attribution des noms chez les Birifor du Burkina Faso : Comment et pourquoi ?.....	13
YOUL Seydou	13
&	
KAMBOU Bagboulissan Gilbert	13
LITTERATURE	26
Expérimentation stylistique de l’expressivité langagière à l’aune du commentaire sportif de ricardo xama	27
PENAN YEHAN Landry	27
Iphigenie-Rezeption als produktionsästhetisches Kontinuum – Euripides’, Racines und Goethes Fassungen aus dem Blickwinkel der Triade Vormoderne – Moderne – Postmoderne	39
(Réception d’Iphigénie comme continuum esthétique : une analyse des versions d’Euripide, de Racine et de Goethe à travers le prisme de la triade Prémodernité – Modernité – Postmodernité.....	39
DOVONOU Fassinou Sédécon Franck.....	39
&	
AYIKOUE Assion.....	39
Imposture of a Democratic Stand: An Analysis of Neocolonial Politics in Chester Himes’s <i>Lonely Crusade</i> and Ralph Ellison’s <i>Invisible Man</i>.....	59
THON ACOHIN Manzama-Esso	59
&	
AMOUZOU Ablam	59
Female Leadership and Power Management: A Study of Diana Damford Mebagonluri’s <i>Tears of a Rain Goddess</i>	73
DOGUEMA Bakpilna.....	73
L’incommunicabilité et le sous-conversationnel dans le planétarium de Nathalie Sarraute : une étude des relations humaines	85
BOROZI Lakaza.....	85

|

LITTERATURE



**Iphigenie-Rezeption als produktionsästhetisches Kontinuum – Euripides’,
Racines und Goethes Fassungen¹ aus dem Blickwinkel der Triade Vormoderne –
Moderne – Postmoderne²**

**(Réception d’Iphigénie comme continuum esthétique : une analyse des versions
d’Euripide, de Racine et de Goethe à travers le prisme de la triade
Prémodernité – Modernité – Postmodernité**

DOVONOU Fassinou Sédécon Franck

Université de Parakou (Bénin)

franck.dovonou@yahoo.com

&

AYIKOUE Assion,

Université de Parakou (Bénin)

ayikoueassion@gmail.com

Résumé

Le mythe d’Iphigénie connaît au fil du temps une palingénésie telle qu’à chaque résurgence, il prend, dans un élan nouveau, forme dans une nouvelle approche de représentation littéraire. Dans l’histoire de la littérature à l’échelle mondiale, les versions d’Euripide, de Racine et de Goethe constituent des références majeures de la représentation dramatique du mythe grec depuis l’Antiquité jusqu’à l’époque classique en passant par le début des temps modernes (cf. W. Frick, 2001). Nonobstant la distance chronologique et en dépit des spécificités stylistiques et des contingences idéologiques, lesdites versions semblent entretenir quelques affinités, plus ou moins grandes, évoquant un certain continuum ; ce que la présente étude vise à mettre en évidence à travers le prisme de la triade pré modernité – modernité – postmodernité. A cet effet, elle s’évertue à répondre aux questions fondamentales de savoir si et, le cas échéant, dans quelle mesure ladite triade se reflète-elle dans les rapports qu’entretiennent ces trois versions d’Iphigénie. Dans cette perspective, elle analyse, à l’aide du concept de trans-/intertextualité (cf. G. Genette, 1982 ; J. Kristeva, 1969), dans une approche comparative voire contrastive, lesdites versions tout en mettant en exergue l’élément caractéristique de modernité en lien avec le positionnement chronologique, notamment sous le rapport de contraste antériorité versus postériorité.

Mots clés : Pré modernité – modernité – postmodernité, mythe d’Iphigénie, Euripide, Racine, Goethe

Abstract

Der Iphigenie-Mythos erfährt im Laufe der Zeit immer wieder eine Palingenesie, wobei er in immer erneutem Anlauf eine jeweils neue – literarisch erarbeitete – Gestalt annimmt. Weltliteraturhistorisch zeichnen sich Euripides’, Racines und Goethes Versionen als Meilensteine der von der Antike über die Frühneuzeit bis in die Klassik reichende – und somit epochenübergreifende – Dramatisierung des griechischen Mythos aus (vgl. W. Frick, 2001). Ungeachtet des zeitlichen Abstands und nicht zuletzt bei aller stilistisch und geistesgeschichtlich bestimmten Unterschiedlichkeit lassen sich (mehr oder minder wesentliche) – die drei *Iphigenie*-Fassungen verbindende – Bezüge bzw. Merkmale und damit einhergehend ein gewisses Kontinuum erkennen. Dies aus dem Blickwinkel der Triade VMP exemplarisch zu beleuchten, ist hauptsächlicher Zweck vorliegender Untersuchung. Die zentrale Frage, ob und (ggf.) (in)wie(fern) die Triade VMP im Reflex des Verhältnisses der

¹ Bei Goethe geht es um die unter <https://freeditorial.com/en/books/filter-author/johann-wolfgang-goethe-abrufbare-elektronische-Version-seiner-Iphigenie-auf-Tauris.-Ein-Schauspiel>.

² Im Folgenden mit dem Kürzel VMP gekennzeichnet.

drei *Iphigenie*- Fassungen zueinander zu erfassen ist, wird in der Studie erörtert. Hierzu werden die fraglichen Versionen anhand des Konzepts der Trans-/Intertextualität (vgl. G. Genette, 1982; J. Kristeva, 1969) kontrastiv-vergleichend untersucht und in dem Zusammenhang das an ihnen je ‚Moderne‘ ebenso herausgearbeitet wie das je spezifische Vor- vs. Nachzeitigkeitsgepräge reflektiert.

Schlagnworte: Vor-/Post-/Moderne, Iphigenie-Mythos, Euripides, Racine, Goethe

Einleitung

„Die Moderne, was ist das?“ – Dass diese Schlüsselfrage beim jüngst in Abidjan stattgefundenen internationalen Kolloquium zur Triade VMP als zentral zu diskutierende Fragestellung fungierte, zeugt von dem wohl noch aktuellen Interesse an der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einem Konzept, das stetiges Zugehensein insofern in Anspruch nehmen will, als es unbeschadet der jeweils gegebenen zeitlichen Ansiedlung, ob ‚gegenwärtig‘, ‚vor‘ oder ‚nach‘, im Grunde erhalten zu bleiben weiß – ‚Modern‘.³ ‚Modern‘ bedeutet, dem Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS)⁴ zufolge, so viel wie „nicht althergebracht, nicht klassisch“. Diese Begriffsbestimmung plausibilisiert die eingangs skizzierte Idee der Zeitlosigkeit des ‚Modern‘-Konzepts in dem Sinne, dass als modern vorausgesetzt sein darf, was mit Blick auf das bis dato Vorherrschende ein mehr oder weniger erhebliches Maß an Neuheit aufweist und dabei zugleich etwas bahnbrechend Neuartiges an sich bzw. noch kaum merkliches bis noch nie dagewesenes Innovationsmerkmal trägt. Dabei gilt eben, dass das nun als ‚modern‘ Geltende auch dann nicht mehr ‚modern‘ ist – weil inzwischen zur "Tradition" zurückgetreten – nicht aber, als dass es – etwa rückwirkend – seiner Modernität im Hinblick auf die vorhergehende bzw. zeitgenössische Tradition verlustig ginge, sondern diese relative Modernität bewahrend sich doch als – *sit venia verbo* – ‚vormodern‘ durch das dann als ‚modern‘ Geltende ersetzt betrachten lässt. Mit anderen Worten bleibt das ‚Moderne‘ darin erhalten, dass es sich einer zeitlichen Fixierung zu entziehen weiß und stattdessen durch eine stetige zeitliche Verlagerung immer wieder aktualisiert im Masse, wie es im Laufe der Zeit jeweils zu einem Durchbruch gegenüber der Tradition hin zu neuem Stand kommt.

Anschaulich für diese stetige Wiederkehr des ‚Modernen‘ dürfen die Iphigenie-Dramen Euripides‘, Racines und Goethes stehen, in denen nämlich in der Literarisierungstradition des Mythos dieser zu verschiedenen Epochen im Gewand des Neu(artig)en je eine Palingenese erfährt. Der drei Dichter Iphigenie-Versionen zeichnen sich jeweils durch eine produktionsästhetische modernitätsgeprägte Originalität solchergestalt aus, dass sie gegenüber den übrigen Variationen der Mythos-Bearbeitung einen besonderen Stellenwert gar als Meilensteine der von der Antike über die Frühneuzeit bis in die Klassik reichenden – und somit

³ Anschaulich in dieser Hinsicht Bahrs Botschaft, „Moderne ist jetzt, morgen ist die Moderne anders, aber immer bleibt sie modern“ (Bahr, 1890 bzw. in der 2004 von Claus Pias hrsg. Ausgabe (dort S. 268f.), hier zit. nach Dipper, 2018, S. 3).

⁴ Abrufbar unter: <https://www.dwds.de/wb/modern> (21.11.2024).

epochenübergreifenden – Dramatisierung des griechischen Mythos beanspruchen dürfen (vgl. W. Frick, 2001). Das ‚Moderne‘ als Hauptgepräge bildet insofern einen gemeinsamen Nenner, auf den sich die *Iphigenie*- Fassungen der drei Großdichter ungeachtet des zeitlichen Abstands und nicht zuletzt bei aller stilistisch und geistesgeschichtlich bestimmten Unterschiedlichkeit bringen lassen, so dass damit einhergehend ein gewisses Kontinuum erkennbar wird.

So nimmt sich die vorliegende Studie hauptsächlich vor, die drei *Iphigenie*-Dramen hinsichtlich der sie verbindenden Modernität unter Bezugnahme auf die Triade VMP exemplarisch zu untersuchen. Die Frage, ob und (ggf.) (in)wie(fern) die Triade VMP im Reflex des Verhältnisses dieser *Iphigenie*- Fassungen zueinander zu erfassen ist, soll in der Studie zentral erörtert werden. Hierzu werden, so die methodische Vorgehensweise, die betroffenen Versionen kontrastiv-vergleichend untersucht und in dem Zusammenhang das an ihnen je ‚Moderne‘ ebenso herausgearbeitet wie das je spezifische Vor- vs. Nachzeitigkeitsgepräge reflektiert. Anhand des Konzepts der Trans-/Intertextualität (vgl. G. Genette, 1982; J. Kristeva, 1969) werden die einzelnen (Primär-)Texte unter komparatistischer Bezugnahme aufeinander auf Sichtung des Modernen (zugleich als integrativen, vom jeweiligen Grad her doch auch Differenzierungsmoments) hin im Sinne der Beleuchtung der ebenso zentral thematisierten Triade VMP analysierend angesprochen.

Der dreiteiligen Gliederung entsprechend wird zuerst als gedankliche Prämisse die Triade VMP kurz dargestellt. Anschließend wird der Iphigenie-Mythos als epochenübergreifender literarischer Topos beleuchtet, und schlussendlich Euripides, Racine und Goethe als drei moderne Iphigenie-Dichter unter dem Blickwinkel der genannten Triade vorgeführt.

1. Die Triade Vormoderne – Moderne – Postmoderne: eine Kurzdarstellung

Zunächst einmal eine versuchsweise Epochenabgrenzung/-charakterisierung. Aus einer jüngeren Periodisierung der Geschichte bzw. Geschichtsgliederung ergibt sich tendenziell eine trinäre Einteilung in Vormoderne, Moderne und Postmoderne. Als bloß grobe Schätzungen gelte Folgendes: Die erste Phase umspannt wohl den Zeitraum von der – bis ca. *Anno Domini* 500/600 währenden – Antike⁵ über das Mittelalter (ab ca. 500/600) bis ungefähr zum 16. Jahrhundert bzw. spätestens zur sogenannten „Sattelzeit“ (vgl. R. Koselleck, 1979; vgl. C. Dipper, 2018; vgl. R. Charlier *et al.*, 2019, insb. S. 148). Die zweite Phase erstreckt sich ihrerseits über die – mit der Sattelzeit einsetzenden und bis in die ausgehende zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – reichende Zeitspanne. Einer gewagten genaueren Datierung, etwa von R. Scharnowski (2024), gemäß geht es bei der Moderne um „eine Epoche von ca. 500 Jahren, nämlich die Zeit von der Renaissance [...] bis rund zum Ende des 20. Jahrhunderts“, während die dritte

⁵ Hier mit besonderer Rücksicht auf den damals gegenüber der vorigen Zeit weitgehend als modern angenommenen Zeitabschnitt des etwa durch die (ca. 50-jährige) ‚Blütezeit Athens‘ geprägten klassischen griechisch-römischen Altertums.

ab ca. Mitte bzw. dem späten 20. Jahrhundert – mit R. Scharnowski (ebd.) noch präziser gesagt, „ab ca. 1970“ – anläuft (vgl. auch A. Reckwitz, 2017, S. 17).

Drei Phasen, die im ‚Modernen‘ ein integratives Moment hinsichtlich ihrer Annäherung aneinander finden. Jede Epoche versteht sich so, als dürfe sie durch die sie ausmachenden geistige/künstliche Leistungen den jeweils zeitgenössisch vorherrschenden weltanschaulichen/geisteshistorischen Ansprüchen/Idealen geeigneter gerecht werden. Dementsprechend verhält sich die gegebene Phase kritisch-problematisierend bis ikonoklastisch-ablehnend wenn nicht revolutionierend/überwindend neugestaltend oder gar radikal weitertreibend zur ihr vorhergehenden. Bezeichnend wird etwa durch die durch Umbrüche markierte Moderne mit der (antik-klassischen) Tradition radikal gebrochen. Diesbezüglich liefert die Forschungsliteratur diesen Befund: die grundsätzlich auf der Tradition fußende und prinzipielle religiöse Ausprägung aufweisende vormoderne Zeit erfährt mit dem Anbruch der Moderne⁶ eine Obsoleszenz darin, dass ihre Werte (sprich Tradition und religiöse Ausprägung) durch die dann als zeitgemäß geltenden zurückgedrängt werden, die eher auf eine fortschrittsorientierte Weltanschauung abgestellt sind.⁷ Analog verhält sich mit der Beziehung der Postmoderne zur Moderne grob skizziert so: dem vermeintlich ‚lediglich habituellen und automatisierten Innovationstreben‘ bzw. ‚illegitimen Vorherrschen eines totalitären Prinzips‘ (als Wesensmerkmal der Moderne) setzt sich der angeblich nun zeitlich angemessenere ‚Nihilismus‘/‚Relativismus‘ oder gar die Forderung nach einer prinzipiellen Offenheit der Postmoderne entgegen (vgl. J.-F. Lyotard, 1999; vgl. F. Jameson, 2013; vgl. R. Krauss, 1985, etc.). In diesem Sinne begreift sich die Postmoderne als eine *neue* Denkweise, die solche – für die Moderne konstitutiven – Werte (etwa Optimismus, Vernünftigkeit, Einheit etc. pp.) auf Basis des Grundsatzes kritisch infrage stellt, alles sei nur ‚konstruktiver Konsistenz‘. Insofern nimmt die Postmoderne bzw. die ihr gegenüber der Moderne eigentümliche Wirklichkeitsschau eine primär ‚dekonstruktive‘ Postur ein – ‚dekonstruiert‘ werden die selbstverständlichen Denkvoraussetzungen der Moderne und nicht zuletzt deren Not zur Tugend gemacht.⁸

Grosso modo verbindet die 3 Phasen ungeachtet der zeitlichen Positionierung und der jeweils selbstkonzeptuell bestimmten Diskrepanzen das ‚Moderne‘ als gemeinsames Charakteristikum. Unabhängig von ihrer Vorpositionierung zur Moderne beansprucht

⁶ Nämlich im Zuge des Aufbaus einer neuen Welt, geprägt durch wissenschaftliche, technische und analoge Fortschritte, epochemachende Entdeckungen und Erfindungen, Wissensboom, revolutionäre Gedanken und dergleichen mehr.

⁷ Davon: universale Wahrheit und Objektivität, Rationalität und Wissenschaftlichkeit, klassische Logik, der Glaube an eine Ordnung und an Gesamtentwürfe, Singularität, der Glaube, dass Sprache rational und transparent ist, Dauerhaftigkeit. (vgl. R. Scharnowski, 2024, u.a.)

⁸ Mit dieser weltanschaulichen Fokusverschiebung, oder so R. Scharnowski (2024), diesem Wertewandel gehen solche Antagonismen wie (postmoderne) Skepsis vs. (moderne(n)) Optimismus/universale Wahrheit, (postmodernes) dynamisches vs. (modernes) statisches Weltbild, (postmoderne) gekoppelte Spiritualität und Rationalität vs. (moderne) Rationalität, (postmoderne) Gemeinschaftlichkeit bei allem Individualismus vs. (modernen) Individualismus usw. einher.

die Vormoderne die Modernität darin, dass sie durch ihre Nachpositionierung zu früheren welthistorischen Phasen mit Leistungen aufkam, die im Vergleich zu den letzteren einiges Maß an *Neuem* aufweisen. Dazu gehören – auch bei möglicher (in der Regel teilweiser) Beibehaltung der vorher geltenden Tradition – grundsätzlich Paradigmenwechsel, Wertewandel, neue Denkweise etc. als entscheidend determinierende Momente. Dies gilt, wie weiter oben gezeigt, gleichermaßen dem Verhältnis der Moderne zur Vormoderne wie dem der Postmoderne zur Moderne.

Eine ähnliche Konstellation trifft auf die dramatische Verarbeitung des Iphigenie-Mythos durch Euripides, Racine und Goethe zu, sodass die drei Versionen der genannten Dichter als ein Kontinuum betrachtet werden dürfen. Die Studie ist an dieser Stelle bemüht, dies zu beleuchten. In dieser Hinsicht möge aber zuerst der Iphigenie-Mythos als epochenübergreifender poetischer Topos dargestellt werden, wodurch sich zugleich ein näheres Verständnis des Kontinuum-Konzepts ergeben sollte.

2. Der Iphigenie-Mythos als epochenübergreifender poetischer *Topos*

Der Iphigenie-Mythos blickt als literarisches Sujet auf eine lange Geschichte zurück. Er ist ein von der Antike bis in die Goethezeit hinein und somit ein epochenübergreifend literarisches Motiv eben, wie sich in Blumenthals Beitragstitel ‚Iphigenie von der Antike bis zur Moderne‘⁹ ausdrücklich andeutet (cf. L. Blumenthal, 1966). Bekanntermaßen wird er in den verschiedensten dramatischen Genres und Stilen thematisiert. Entsprechend macht W. Frick (2001, S. 127) aufmerksam auf eine „beachtliche ausgesprochen dichte Spange von Iphigenie-Dramen (...) [u]nd es sind auffälligerweise gerade die taurischen Konstellationen des Iphigenie-Mythos, die [...] in immer erneutem Anlauf variiert werden“. Tatsächlich erfährt der Mythos in jeder jeweils späteren Version eine gewisse Palingenesie, woraus sich ein ganzes Repertoire herausgebildet hat, das die verschiedenen Epochen durchzieht. Unter Heranziehung der einschlägigen Forschungsliteratur lassen wir im Folgenden (keineswegs exhaustiv) bedeutende literarische Bearbeitungen des Iphigenie-Stoffs zur Hervorhebung dessen epochenbrechenden Charakters rasch Revue passieren.

Mehr oder weniger markant für die antike Tradition, auf die sich die Ausgangssituation zurückführen lässt, sind einige zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert entstandene Bearbeitungen. Nachweislich geht die erste Erwähnung des aulischen Sagenkreises des Iphigenie-Mythos auf die Kyprien, eine nachhomerische Eposdichtung (vgl. hierzu J. Latacz, 1999; T. W. Allen, 1922 u.a.) zurück. Bereits da zeigte sich das an der Überlieferung *neu* Wirkende in der Tatsache, dass die rituelle Bluttat an der freiwillig zum Opfer bereiten Iphigenie letztendlich durch den Ersatz eines Tieres vermieden wurde (vgl. G. Holst, 1982). Die nachantike Bearbeitungstradition markierten die

⁹ Eine ähnliche gewissermaßen trendige Titelformulierung findet sich bei anderen Kritikern wie, um dieses einzige Beispiel zu nennen, Glicksohn (1985).

(leider nicht erhalten gebliebenen) dramatisch gekleideten Überlieferungen von Sophokles, Polyeidios und Aischylos aber auch Hyginus' *Fabulae*. Von ausschlaggebender Bedeutung soll für jene Zeit deshalb eher Euripides' Drama gewesen sein. Für die (größtenteils französisch dominierte) neuzeitliche Kontinuität der literarischen Stoffverarbeitung sorgte neben Racines prominenter *Iphigénie en Aulide* (1674) auch Lagrange-Chancels (zig Modifikationen aufweisende) *Orest et Pilade ou Iphigénie en Tauride* (1697) (cf. G. Holst, 1982, S. 10). Prägend für die folgenden Epochen der „europäischen Aufklärung“ und des „Klassizismus des 18. Jahrhunderts“ sind von einem ganzen „Spektrum [von] Bearbeitungen des Iphigenie-Mythos“¹⁰ (W. Frick, 2001, S. 126) diese nennenswerten Nachdichtungen: John Dennis' 1700 uraufgeführte *Iphigenia. A Tragedy*, John Elias Schlegels' (1742 in) *Orest und Pylades* (überarbeitete frühere Version), Christoph Friedrich von Derschaus *Orest und Pylades* (1756), Claude Guymond de la Touches *Iphigénie en Tauride* (1758) u.v.m.¹¹ Dann ist als für die Goethezeit markanteste dramatische Bearbeitung selbstverständlich auf Goethes in Rom abgeschlossene *Iphigenie auf Tauris* (1786) (vgl. G. Wilpert, 1998, S. 513) hinzuweisen, die, so W. Frick (2001, 126f.), das Ende der zahlenmäßig bedeutsamen Reihe literarischer Bearbeitungen des Iphigenie-Mythos aus dem gesamten 18. Jahrhundert bilde. Über Goethe hinaus geht die Iphigenie-Literarisierung seinen Weg weiter ins 20. Jahrhundert hinein, wo der Mythos unter der Feder etwa von Gerhart Hauptmann, in Gestalt seiner *Atriden-Tetralogie* (1940-1944) aufs Neue wieder auftaucht.

Bei dieser imposanten Bandbreite dürfen auf Grund bewiesenen höheren Maßes an Modernität Euripides, Racine und Goethe durch ihre jeweiligen Dramen weltlitera(turhisto)risch und ganz besonders für die entsprechenden Zeiten als renommierteste Iphigenie-Dichter fungieren. W. Frick (2001, 126f.) lässt ihnen entsprechende Einschätzungen zuteilwerden: Euripides sei „der in weltliterarischer Perspektive entscheidende Bearbeiter des (Iphigenie-)Stoffs vor Goethe [...] der große Aufklärer [...]“, „während das überragende Prestige von Racines [...] *Iphigénie en Aulide* von 1674, der Grund dafür gewesen sein dürfte, dass es zu dieser aulischen Sequenz des Mythos im ganzen Verlauf des 18. Jahrhunderts kaum neue dramatische Bearbeitungen gab“; und Goethes *Iphigenie auf Tauris* trete als ein in vielerlei Hinsicht epochemachendes Drama mit singulärer Stellung in der Dramatik des 18. Jahrhunderts auf.

¹⁰ In dieser Hinsicht macht auch J-M. Glicksohn (1985, hier insb. S. 166f.) unter Verweis auf Frankreich aber auch Deutschland auf ›Wellen von Tragödien zu griechischen Themen in der Mitte des 18. Jahrhunderts und in den 1780er Jahren‹ aufmerksam.

¹¹ Bei aller Bühnenästhetischen Besonderheit sollen Letztere tendenziell der französischen Dramaturgie gehuldigt haben - Grundsätzlich bieten sie eine „höfisch-heroisch[e] Inszenierung des Mythos à la française“ dar (vgl. W. Frick, 2001, S. 128-131).

3. Euripides - Racine - Goethe: drei moderne Iphigenie-Dichter

An dieser Stelle werden Euripides, Racine und Goethe mit Rücksicht auf ihre jeweiligen *Iphigenie*-Dramen unter dem Gesichtspunkt ihrer Modernität näher betrachtet.

3.1. Zur Modernität von Euripides' *Iphigenie*

In Fricks Hinweis auf Euripides als ›den in welthistorischer Perspektive entscheidenden Bearbeiter des (Iphigenie-) Stoffs vor Goethe, den großen Aufklärer unter den drei griechischen Tragikern‹ (vgl. W. Frick, 2001, S. 126) findet rezeptionshistorisch eigentlich die gewichtige These der (aufklärerisch geprägten) Modernität des antiken Dichters eine Resonanz. „Euripides ist“, so ein ›gängiges Bild des Tragikers‹, „der Intellektuelle und (Proto-)Philosoph unter den attischen Tragödiendichtern, ein Avantgardist, Vivisekteur und kühner Experimentator in geistiger Nähe zu Sokrates und zur sophistischen Aufklärung“ [W. Frick (ebd.); vgl. auch B. Knox (1985), J. Schmidt (1989) B. Effe (1990) u.a.)].

Besonders einzigartig bei Euripides ist nämlich, dass er in aufgeklärter Distanzierung von einer gleichsam fatalistisch-mythischen Tradition sich nicht mit dem Topos der aulischen Opferung Iphigenies zufriedengibt, sondern die Handlung von solcher primitiv-mythischer Vorgabe befreit und sie im Licht der Modernität (wieder) erscheinen lässt (vgl. T. Buck, 1996, S. 515, u.a.). Dadurch erzielte er das Verdienst seines zeitlosen Einflusses¹² nämlich, dass in der weiteren Dramatisierung des Mythos ausgeprägt vielfacher Bezug auf seine Tragödie als Prä- oder gar ›Archetext‹ genommen wird. Dies weiß Racine, der ohnehin Euripides größte Bewunderung entgegenbringt, gern anzuerkennen, wie vom folgenden Selbstzeugnis belegt:

[J]e lui (Euripide) dois un bon nombre des endroits qui ont été les plus approuvés dans ma tragédie. Et je l'avoue d'autant plus volontiers, que ces approbations m'ont confirmé dans l'estime et dans la vénération que j'ai toujours eu pour les ouvrages [...] de l'Antiquité. J'ai reconnu avec plaisir l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité [...] d'Euripide [...] (Racine, 1675, S. 4, 5 und 6).

Auch Goethe, der, wie W. Frick (2001, 126) angibt, ›sich mit seiner Version auf Euripides bezog‹ ist hier keine Ausnahme.

Interessanterweise schreibt M. Racine fils (1786, S. 295, hier zit. nach J.-M. Glicksohn, 1985, S. 162), die gewaltige Leistung Euripides rühmend: „Euripide est toujours le maître, parce que la principale gloire, qui est celle de l'invention, lui appartient.“ Der erfinderisch-modernisierenden Metamorphose, die Euripides den Mythos erfahren lässt, kommt man durch eine Betrachtung bestimmter motivisch-inhaltlicher Aspekte im Hinblick auf die mythologische Tradition bzw. den

¹²Die hyperbolisch klingende Formel „l'éternité du génie“ (J.-M. Glicksohn, 1985, S. 162) drückt es noch gewagter aus.

mythologisch vorgegebenen Mythenkomplex näher. Einige dieser im Folgenden präsentierten Aspekte dürfen als exemplarische Veranschaulichung ausreichen.

Als erstes wäre auf dasjenige Element zu erwähnen, dem, laut J. Racine (1675, S. 4), kein anderes bei den *Iphigenie*-Dichtungen an Berühmtheit gleichkommen soll: die Opferung Iphigenies. Anders als seine zeitgenössischen Vorgänger, die das mythische Motiv der geopferten Prinzessin Iphigenie perpetuierten, weicht Euripides von einem solchen primitiv-archaischen Paradigma ab. Stattdessen kommt er, einer optimistischeren Traditionslinie folgend, durch eine aufklärerisch-moderne Revision des am Mythos Tragischen zu seiner Version, wo das tragisch-blutige Schicksal der Heroin als in Obsoleszenz Geratenes abgeschafft wird. Nicht Iphigenie wird in Aulis geopfert, sondern anstelle von ihr ein Tier. Bei Beibehaltung mancher Motive/inhaltlicher Aspekte¹³ wird diese aufklärerisch-moderne Revision an vielerorts begegnenden Modifikationen spürbar. So inszeniert er anstelle des mythologisch vorgegebenen Kausalnexus zwischen Tantalos' Sünden (sprich Götterbetrug und Mord an Pelpos) und dem Fluch eher eine rational-kritisch denkende Iphigenie, die den Mythos zu Tantalos als Fabel durchzuschauen versteht und konsequenterweise gegenüber der vermeintlichen Blutgierigkeit der Götter skeptisch bleibt (vgl. Vers 387f.). Ebenso wenig gehört die Opferung von fremden Gestrandeten zu Iphigenies Priesteramt, wie der antike Mythos es will, sondern ist ihre Pflicht auf die Weihung des Opfers, also ausschließlich des Aktes des Mordes, beschränkt. Ferner erfolgt die *Anagnorisis* nicht erst bei einem Gespräch vor der Opferung wie im antiken Mythos, sondern durch die von Iphigenie initiierte Briefszene; da erkennt Orest als erster die Schwester, der er dann seine Identität kundgibt (vgl. Verse 582-584, 769-774). Die modernisierende Revision beinhaltet neben diesem umfangreicheren Motivwandel auch eine kreative Motivaddition.

So erklärt sich die Präsenz folgender im antiken Mythos fehlender Motive bzw. inhaltlicher Aspekte: das ›Phoibos-Motiv‹ (Iphigenies und Orests Verhältnis zu den Göttern sind ambivalent und inkonstant), das ›Bruderliebe-Motiv‹ (Iphigenie wird wegen Orests Verlust zum harten Menschen [vgl. V. 344-346]), das ›*Deus ex machina*-Motiv‹, Iphigenies missbilligende Einstellung gegenüber dem blutigen Opferkult und damit zusammenhängend ihre Betrachtung der ihn pflegenden Taurer als Barbaren und ihr Heimweh, Thoas' Vertrautheit mit Iphigenies (nicht von ihr enthüllter)

¹³ Etwa Agamemnons Ermordung durch Klytämnestra mit dem Liebhaber Aigisthos wegen der Tochter Opferung in Aulis (hier anschaulich für das ›Achilles- und Achilleus-Motiv‹ [Verse 545-547 und 558]); Orests Muttermord aus Rache für den ermordeten Vater (hier anschaulich für das ›Muttermord-Motiv‹ [Vers 925]) und seine Verfolgung von Furien, wobei er dem Wahn verfällt (vgl. Verse 931 u.a.); das Befehl des delphischen Orakels an Orest, zur Sühnung des Muttermords und Befreiung von den Erinnyen das Artemis-Bild zu entführen (vgl. Verse 77-79, 960-982); Iphigenies Bereitschaft, Orest bei seinem Auftrag zu helfen; das Ersinnen und der erfolgreiche Vollzug des Fluchtplans durch Iphigenie, die erfolgreiche Entführung der Statue durch die Geschwister und Orests Heilung durch deren Heimbringen (vgl. Verse 1440-1442).

Abstammungsgeschichte, Iphigenies Willen, Bruder und Vaterhaus zu retten (vgl. V. 991-993), etc.

Diese von Euripides vorgenommene Revision lässt sich auf bestimmte ›textprägende Instanzen‹ zurückführen (vgl. ausführlich hierzu Wünsche, 2012, S. 45-51). Zum einen liegt ihr die künstlerische Zielsetzung zugrunde, die Göttervorstellung und den Götterglauben zu humanisieren. Anschaulich hierfür darf das göttlich gewollte Ersparen von Iphigenies Leben vor dem Altar stehen. Hinzu kommt, dass das Geschehen letzten Endes infolge von Athenes Befehl zur Abschaffung des blutigen Opferrituals zugunsten des Tieropfers führt (vgl. E. Frenzel, 2008). Apropos Opferritual ist in dieser Hinsicht zu betonen, dass es in der Handlung einigermaßen als von den Göttern nicht gewollter, barbarischer Brauch dargestellt wird. Von der intendierten Humanisierung der Göttervorstellung zeugt ebenfalls das Götterverhältnis der Figuren. Demzufolge weist Iphigenie eine Postur auf, die von der Götterkritik in eine Skepsis gegenüber dem Widersinn der Götter übergeht. So bringt sie die entsetzlichen Menschenopfer mit der ›Blutgier der Taurer‹ anstatt mit dem Götterwillen in Zusammenhang (vgl. K. Matthiessen, 2002).¹⁴ Dieser (auch bei Orest feststellbarer) Vorstellungswechsel zum Positiven (seine anfängliche, irrtümlicherweise kritische Gesinnung zu Apollo wechselt zu hoffnungsvollem Götterbild) findet sich durch den glücklichen Ausgang der Tragödie, bestimmt von Athenes Wunsch nach einer blutlosen Gottesverehrung, legitimiert. Dass diese glückliche Fügung – dem *Deus ex machina*-Motiv entsprechend – durch die unerwartete Intervention Athenes, also durch ein göttliches statt eines menschlichen Handelns (vgl. Verse 1435-1437) erst herbeigeführt werden konnte, veranschaulicht, wieder so die zugrundeliegende künstlerische Zielsetzung, den seitens Euripides herausgestellten Vorrang des göttlichen Wirkens vor dem menschlich-rationalen Schicksal-/Handlungsglauben. Diesbezüglich lässt sich im Übrigen ein ›Bezugspunkt‹ an der ›Verbindung zur Kultwirklichkeit‹ festmachen und demnach die Tragödie „auch als Dramatisierung einer religiösen Legende“ erfassen (hierzu ausführlich L. Wünsche, 2012, insb. S. 48).

Von grundlegender Bedeutung beim Bisherigen ist die programmatische Motivation, mythologische Stoffe zwecks der Reflexion ›zeitgenössischer Anliegen in einer mythologischen Vergangenheitsstufe‹ zu funktionalisieren. Die anthropologische Dimension der angedeuteten Programmatik zeigt sich in der ›grundlegenden Tendenz, die (erst zentral gestellten) Figuren (dann) zu entheroisieren und zum Spiegel aktueller Gegenwartsproblematik zu machen‹ (vgl. ebd., S. 51).

¹⁴ Hierzu kommentiert F. Hall (1919, S. 379): „She (Iphigenia) has believed from the first that their murderous sacrifices were not the result of the goddess' demand, but the outgrowth of their own cruel dispositions”.

3.2. Racines Iphigenie-,Tragédie‘ als moderne Tragödie

Bereits eingangs möge *en passant* angemerkt werden, dass neuzeitliche Bearbeiter des Mythos (quasi) konventionell als ‚modern‘ abgestempelt werden.¹⁵ Zumindest dem Selbstverständnis Letzterer scheint so eine Einschätzung zu entsprechen. Dass sich Racine (1674, S. 4) mit dem Attribut „les Anciens“ auf die antiken Autoren bezieht und dadurch die – mit Blick auf die Neuzeit – zeitgenössisch verortete Nachzeitlichkeit seiner *Tragédie* zu betonen pflegt, zeigt es wohl.

Im Falle Racines lässt sich über die Modernität seiner *Tragédie* nur schwer streiten. Vom „überragende[n] Prestige“, das W. Frick (2001, S. 127) verdienstvollerweise seiner *Iphigénie en Aulide* zuerkennt,¹⁶ die, wie der Kritiker weiter ausführt, „der Grund dafür gewesen sein dürfte, dass es zu dieser aulischen Sequenz des Mythos im ganzen Verlauf des 18. Jh. kaum neue dramatische Bearbeitungen gab“ (ebd.), wäre sicherlich sonst nie die Rede gewesen. Dem selbstverfassten Vorwort des Dichters sind bestimmte Aussagen zu entnehmen, die hier durchaus als interessante Hinweise hinsichtlich der Herausarbeitung der Modernität seines Dramas im Verhältnis zu den antiken Vorlagen gelten könnten.

Grundsätzlich liegt das modernitätsstiftende Moment in einer Umgestaltung der motivischen Konstellation, die der Autor quasi in einiger bühnenästhetischen Distanzierung von den antiken Archetypen und zwar unter prinzipieller Berücksichtigung der Erwartungen des zeitgenössischen Publikums vorzunehmen wusste. Ob und inwieweit sich Racine von den „Alten“ bühnenästhetisch – um einiges – distanziert hat, wird durch seine eigenen Worte, die zugleich seine Übernahmen kundtun, wie folgt geoffenbart:

Quelle apparence que j'eusse souillé la scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? Et quelle apparence encore de dénouer ma Tragédie par le secours d'une déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous ? Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu [...]. Et il ne faut que l'avoir vu représenter, pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle, qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire. Le voyage d'Achille à Lesbos [...] n'est pas non plus sans fondement. Euphorion de Chalcide, poète très connu parmi les Anciens [...] disait dans un de ses poèmes [...] qu'Achille avait fait la conquête de cette île avant que de joindre l'armée des Grecs, et qu'il y avait

¹⁵ Dies drückt sich z.B. deutlich in Glicksohns Formel „Iphigénie, entre les anciens et les modernes“ (cf. J.-M. Glicksohn, 1985, S. 162-165) aus. Noch expliziter bezeichnet F. Hall (1919, S. 371 u. 377) Racine als „the modern tragedian“ während unter Verwendung des Adjektivs „ancient“ auf Euripides verwiesen wird, etc.

¹⁶ J.-M. Glicksohn (1985, S. 6) spricht seinerseits ausdrücklich vom „Ruhm Racines“.

même trouvé une princesse qui s'était éprise d'amour pour lui. Voilà les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'économie et de la fable d'Euripide. (J. Racine, 1675, S. 5)

Ausgehend vom obigen Zitat, lässt sich das Verhältnis von Racines moderner *Tragédie* zu der euripideischen Vorlage unter den drei Aspekten erschließen, (a) was jene von dieser übernimmt, (b) worin sie hiervon abweicht und (c) was hierbei als determinierendes Moment fungiert.

Wie durch den zitatabschließenden Satz suggeriert, bleibt Racines Drama zum Großteil der antiken Originalversion in dem treu, was letztere im Wesentlichen motivisch wie inhaltlich ausmacht. Zur motivischen/stofflichen Analogie beider Fassungen richtet, hier als exemplarische Evidenz erwähnt, F. Hall (1919, S. 375) das Augenmerk auf das grundlegende Motiv der Opferung Iphigenies und deren (durch altruistische Entsagung geprägten) edlen Aufführens hierbei. Er schreibt ferner: „In both plays, French and Greek, deception has been used in luring Iphigenia to Aulis [...] the father is equally guilty“. Bei diesen Übernahmen darf allerdings keineswegs von einer sklavischen Reproduktion die Rede sein. Vielmehr mag man von einer *imitation raisonnée* (zumal Geschmacksvorlieben wie zeitgenössische poetische Vorgaben hier überwiegend steuernd wirken) sprechen, die, wie J.-M. Glicksohn (1985, S. 167) meint, genauso wie die *imagination nostalgique* die Rückkehr zum Antiken im europäischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts begründen soll. So demonstriert Racine einen Umgestaltungsansatz, wodurch die Tragödie in einem modernen Gewand Gestalt annimmt. Auf diesen modernisierenden Umgestaltungsansatz bzw. den hierdurch erzielten Ertrag wird im Folgenden eingegangen. Hierzu empfiehlt sich zunächst ein wiederholter Rückblick auf des Dichters oben angeführtes Zitat. Folgt man dem Dichter, so tritt die Produktivität seiner Umgestaltung grundsätzlich in den folgenden – konzis formulierten – motivischen und/oder Bühnenästhetischen Innovationen zum Vorschein:

- Das Motiv der aufgeopferten griechischen Prinzessin wird revidierend so aufgegriffen, dass die ›grässliche Ermordung‹ der tugendhaften Iphigenie nicht durch die kaum glaubwürdige Intervention eines *Deu ex machina* noch durch den Ersatz des Tieropfers oder auch welches Wunder vermieden wird, sondern dass ihre Rettung vor dem Altar unter realistisch eingerichteten Umständen erfolgen würde, so dass die Szene unverschmutzt bliebe. Ebenso wenig gelten die genannten antiken Vorgaben dem Ausgang der Tragödie;
- Das erfinderisch eingeflochtene Motiv von Achilles Reise nach Lesbos (vgl. J. Racine, 1675, S. 5, Verse 167, 233, 346-349 etc.) dient einer (ebenfalls mythologisch fundierten) Anreicherung der Handlung, mit der ein motivisches Ingrediens als Spezifikum der racineschen *Tragédie* in Zusammenhang steht: die Liebe (man denke an Eriphiles heimliche Liebe für Achilles, wobei sie in

Iphigenie eine Rivalin loszuwerden bemüht war) (vgl. J. Racine, 1675, S. 5, Verse 153-156, 1495, den einführenden Dialog zu Akt 4).

Letzteres ist durch eine zutreffende Analyse Halls bekräftigt, nach der Racine abgesehen von der größeren Analogie mit dem euripideischen Originaltext zwei Merkmale eingeführt habe, die dem griechischen Drama fremd seien: Liebe und die Eliminierung vom Chor, zwei Innovationen dramentechnisch bedeutenden bzw. hervorstechenden Charakters. Zur letzteren heißt es bei F. Hall (1914, S. 376f.): „By the elimination of the chorus [Racine] has provided himself with space for the development of characters and has not confined himself to the elucidation of situations [...]“.

Des Weiteren ist auch ein revidiertes Porträt der Heldin zu verzeichnen. Bei der racineschen Iphigenie hat man es nun mit einer weiblichen Figur zu tun, die wohl ein Antipode der euripideischen ist – einer ›starken, faszinierenden, leidenschaftlichen Frau‹ (vgl. F. Hall, ebd., S. 376ff.). Mit einem solchen Porträt weist Racines Version dramenästhetischen Realismus auf ebenso wie bei sämtlichen geleisteten Innovationen.

Denn: Bei all den bisher vorgeführten Modifikationen orientiert sich Racine vornehmlich an dem zeitgemäßen Geschmack bzw. damals maßgebenden poetischen Usus. Daraus macht der Dichter selbst kein Hehl. Die dem Vorwort zu seiner Tragödie zu entnehmende mehrmalige Berufung auf den „Zuschauer“ (hier *pars pro toto* stehend für das Publikum) (vgl. J. Racine, 1675, S. 4-7) bringt dies unwiderlegbar zum Ausdruck.

Zu guter Letzt gilt festzuhalten, dass Racine bei gewisser Treue zum antiken Mythos diesen aber in dem Sinne aktualisierend revidiert, dass er motivisch, szenisch-inhaltlich aber auch stilistisch dem seinerzeit als aktuell geltenden Maßstab der Bühnenästhetik gerecht werden konnte. Von mancher Kritik abzusehen, die sich Racine durch bestimmte Innovationen zuzog (vgl. hierzu u.a. J.-M. Glicksohn, 1985, S. 163f bzw. Voltaire, 1749, S. 498; vgl. F. Hall, 1919, S. 376f.), lässt sich sagen, dass er die Tragödie durch eine originäre Bearbeitung auf den neuesten Geschmackstand zu bringen, somit modernisierend neu zu schreiben und nicht zuletzt hierdurch größte Wirkung zu zeitigen vermochte. Fakt ist insofern: „One is ready to acknowledge that the (Racine’s) play, as a whole [...] pleases more than the one which it copies.“ (F. Hall, 1919, S. 376)

3.3. Goethes *Iphigenie* als (die) modern(st)e Tragödie

Mit Goethes *Iphigenie* avancierte das Drama zum höchsten Modernitätsgrad. Sie ist, wie W. Frick (2001, S. 127) schön sagt, „das klassische Telos“ der epochenbrechenden, dichterischen Beschäftigung mit dem Iphigenie-Mythos seit dem „Prätexst oder gar Archetext des Euripides“. Kein Wunder, dass Schiller seine *Iphigenie* als „erstaunlich modern und ungrüchisch“ charakterisierte (vgl. Schillers Brief an Gottfried Koerner

vom 21.1.1802). Wenn Schiller mit dieser Einschätzung nur eine gewisse (auch Goethe bewusste) Bühnenunfähigkeit zu kritisieren scheint, darf sie gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, dass Goethe sich einiges darauf zugutehalten darf, eine in ihrer Art einzige Version produziert zu haben, mit der das Iphigenie-Drama zu einem unerhörten ästhetischen Höhepunkt gelangt, zugleich eine besondere Sorge um die Aufbewahrung ausgeprägter Klassizität aufweisend (vgl. D. Borchmeyer, 1992 u.a.). Nicht überraschend bewunderte Wieland im Folgejahr der Erscheinung die ›Reinheit von Goethes Hellenismus‹ (vgl. C. M. Wieland, 1987, S. 123) und wird in diesem Zusammenhang ›das Genie von Goethe‹ (vgl. etwa F. Hall, 1914, S. 382) bzw. die ›in vieler Hinsicht epochemachende, ja singuläre Stellung‹ seiner Produktion (W. Frick, 2001, S. 126) zelebriert. Ebenso eloquent deutet die These der angeblich offensichtlichen „Aufklärungsaffinität von Goethes eigenem Drama“ (ebd.) auf des Dramas Modernität hin wie die betuernde Behauptung: „Goethes Drama ist ein Aufklärungsdrama“ (ebd.) – zwar „ein Aufklärungsdrama“, das aber dann dafür illustrativ steht, dass das aufklärerische rationalistisch-kritische Credo ausgedient zu haben scheint und wie nun mit einer gleichsam problematisierenden bzw. ideologisch weiterführenden Ablösung durch das klassisch-humanistische Ethos ein neuer Paradigmenwechsel zur Antike-Repräsentation gegeben ist.

Im Kielwasser des antiken ›Aufklärers‹ Euripides schwimmend, auf den sich Goethe (wie einigermaßen auch auf den französischen Tragiker Racine) mit seiner Version in ›stetiger Reibung bezog‹ (vgl. Frick, 2001, S. 126),¹⁷ schuf er als Zeugnis seiner ›eigenen produktiven Wahrnehmung der Antike‹, sein sozusagen aufklärerisch-klassisches Drama, bei dem das Moderne sich in der Überschreitung bis dato bestehender epochaler Vorgaben äußert. Dies wird insbesondere in bestimmten von Goethe vorgenommenen motivisch-inhaltlichen Revisionen in Übereinstimmung mit der grundlegenden ideologischen Motivation greifbar.

Zunächst einmal sei in Anlehnung an W. Frick (2001) auf die „fundamentale Korrektur des Mythos durch Goethe“ (ebd., S. 133) hingewiesen, die „in keinem Iphigenie-Drama der europäischen Aufklärung eine Parallele oder ein Vorbild“ (ebd.) habe. Quasi ablehnend-kritisch distanziert sich Goethe mit seiner *Iphigenie* von einer produktionsästhetisch ritualisierten Gewaltdarbietung, wobei blutige Gewalt als topische Konstante erscheint. Meist „regiert die religiös oder kulturell begründete Gewalt, werden Menschen [...] im Namen Dianas geschlachtet, und im Regelfall heißt die Exekutorin: Iphigenie“ (ebd.); angefangen mit Euripides, dessen Iphigenie als ›eine traumatisierte Rächlerin‹ auftritt, die mit der Opferbluttat es ihren Landleuten aufs übelste vergelten will, dass sie einst sie eigennützig aufopfern wollten. Eine solche stereotype Repräsentation der Iphigenie-Figur unter den Zügen einer

¹⁷ Evokativ hierfür dieses anschauliche Zitat J. Augusts/ F. Hackerts (2001, S. 69): „Goethe erfand in Analogie zur *Iphigenie in Aulis* von Euripides und in Anlehnung an das frz. Tauride [...] die Bezeichnung ›Tauris‹“.

„Schlächterin“ oder gar des Geschehens als gewaltdurchdrungen problematisierend, entwirft Goethe eher das Porträt einer ›pazifizierenden‹ Priesterin, die von ihren humanistischen Dispositionen heraus es von einer feindseligen Ordnung zu einer Ordnung der Harmonie umschlagen lässt. In einer (im expositorischen Teil befindlichen) Rede von Arkas ist folgendes anschauliches Zeugnis nachzulesen:

ARKAS. [...] / Du hast hier nichts getan seit deiner Ankunft? / Wer hat des Königs trüben Sinn erheitert? / Wer hat den alten grausamen Gebrauch, / Daß am Altar Dianens jeder Fremde / Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu Jahr / Mit sanfter Überredung aufgehalten / Und die Gefangnen vom gewissen Tod / Ins Vaterland so oft zurück geschickt? / Hat nicht Diane, statt erzürnt zu sein, / Daß sie der blut'gen alten Opfer mangelt, / Dein sanft Gebet in reichem Maß erhört? / Umschwebt mit frohem Fluge nicht der Sieg / Das Heer? und eilt er nicht sogar voraus? / Und fühlt nicht jeglicher ein besser Los, / Seitdem der König, der uns weis' und tapfer / So lang' geführt, nun sich auch der Milde / In deiner Gegenwart erfreut und uns / Des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert? / Das nennst du unnütz, wenn von deinem Wesen Auf Tausende herab ein Balsam träufelt? / Wenn du dem Volke, dem ein Gott dich brachte, / Des neuen Glückes ew'ge Quelle wirst / Und an dem unwirtbaren Todesufer / Dem Fremden Heil und Rückkehr zubereitest? (S. 7)

Hier werden deklarativ formulierten Behauptungen eher rhetorische Fragen vorgezogen, um dem Gesagten Aussagekraft hinsichtlich stärkerer Wirkung zu verleihen. Was Iphigenie an Gutem bewirkt hat, wird mit Nachdruck anerkannt, und dabei handelt es sich mitnichten etwa um eine narzisstische Selbstgefälligkeit, sondern um ein Zugeständnis desjenigen Taurers, der gerade die rechte Hand des taurischen königlichen Repräsentanten selbst ist. Diese Revision der Iphigenie-Figur zum Positiven veranschaulicht eine umfassendere Programmatik, die auf die Eliminierung alles Gewaltsamen ja Grausamen und Untugendhaften abgestellt ist. Ein kursorischer Blick auf die Figurenkonstellation bzw. den Auftritt der einzelnen Protagonisten würde hier ausreichen, um sich davon zu überzeugen.

Bei Thoas z. B. hat man es zwar mit einem Autokraten zu tun, der aber überzeugende Zeichen der menschlichen Natur inhärenten Perfektibilität aufweist. Letzterer bleibt nämlich nicht noch fungiert durchgehend als die Inkarnation des ›Typus des tyrannischen Gewaltherrschers und Usurpators‹, der ›Repräsentant einer blutigen und bornierten Orthodoxie‹ bzw. eines ›durch kein Regulativ gebremsten politischen Willkürregimes‹, der nur auf tödliche Weise loszuwerden ist – ein solches pessimistisches Darstellungsmodell ist selbst in der Aufklärungsdramatik gewissermaßen zu einem Topos erstarrt (vgl. W. Frick, 2001, S. 137ff.). Dies hinterfragt Goethe, indem der taurische König unter den Zügen eines *round characters*, eines – im Sinne des Positiven – metamorphosefähigen Menschen vorgeführt wird; ein Mensch, der vom Blutrünstigen, der er eins war, in einen zu humanistischen Werten (Freundlichkeit, Liebe, Toleranz und Wohltat) Fähigen sich verwandelt, wie Arks folgender Bericht zeigen kann:

[ARKAS.] [...] Als dich ein tief geheimnisvolles Schicksal / Vor so viel Jahren diesem Tempel brachte, / Kam Thoas dir als einer Gottgegebenen / Mit Ehrfurcht und mit Neigung zu begeben, / Und dieses Ufer ward dir hold und freundlich / Das jedem Fremden sonst voll Grausens war, / Weil niemand unser Reich vor dir betrat, / Der an Dianens heil'gen Stufen nicht / Nach altem Brauch ein blutges Opfer fiel. (S. 6)

Auch Iphigenie selbst attestiert vielfach Thoas, der *en passant* den Ersatz des Tieropfers freiwillig zuließ, diese Wohltat (etwa im abschließenden Monolog des ersten Auftritts zu Akt 1, S. 10), aufgrund derer sie angesichts Pylades' dringlicher Aufforderung zur Mitwirkung sich zur Wahrheit verpflichtet fühlt, so ihre Replik: „[IPHIGENIE.] O laß mich zaudern! denn du tätest selbst / Ein solches Unrecht keinem Mann gelassen, / Dem du für Wohltat dich verpflichtet hieltest“ (S. 57). Diese Fähigkeit zur Metamorphose zum Positiven gilt ähnlich dem Muttermörder Orest, der auch den Weg zur Wahrheit zu finden wusste und hierdurch seine Heilung erst ermöglicht wurde.

Prima facie liegt die (viel vertretene) These der von Iphigenie bewirkten ›Zivilisierung und Humanisierung einer barbarischen Welt‹ (vgl. T. Reed, 1984, W. Frick, 2001, S. 133, u.a.) nahe, da die soeben angesprochenen Metamorphosen – ganz besonders im Fall Thoas' – allem Anschein nach als Resultat des iphigenischen Wirkens gälte. Einer solchen – s.v.v. – "hellenezentrischen" Position, die eine dichotome Völkerkonstellation voraussetzt (die barbarischen Taurer versus die vermeintlich ihnen kulturell überlegenen zivilisierten Griechen als zwei sich gegenüberstehenden Polen), lässt sich die Gegenthese entgegenhalten, nicht Iphigenie humanisiert/zivilisiert den vermeintlich Barbaren, sondern Goethe humanisiert das ganze mythische Geschehen aufs exemplarischste. In ideologischem Gegensatz zu seinen Vorgängern geht es Goethe bei der Figureninszenierung weniger um Repräsentanten bestimmter Wertesysteme kultureller Ausprägung als um Menschen überhaupt. Dabei gelangt seine grundlegende Philanthropie sprich seine wesentlich humanistisch geprägte Einstellung zum Menschen darin zum Ausdruck, dass diese Menschen (ob vermeintlich barbarisch oder zivilisiert) so dargestellt werden, dass sie unbeschadet ihrer naturgegebenen Gebrechlichkeit sich als zum Guten fähig erweisen, ja besser gesagt, das Gute, unabhängig von der jeweiligen kulturellen Zugehörigkeit, erst recht für ihre Natur konstitutiv ist und sie unter günstigen Bedingungen sogar tendenziell dazu geneigt sind. Aus diesem Blickwinkel erklärt sich Thoas' Wandel zum Positiven nicht als Resultat von Iphigenies Behandlung bzw. Erziehung zum Guten, sondern eher als das Heraustreten aus der Latenz der mit seinem Menschsein intrinsisch verbundenen Disposition zum Guten und deren praktischen Manifestation, wobei Iphigenie nur als katalysierender Faktor dient. Zu Recht sagt Iphigenie: „[IPHIGENIE.] Es hört sie [die Stimme der Menschlichkeit] jeder, / Geboren unter jedem Himmel, dem / Des Lebens Quelle durch den Busen rein / Und ungehindert fließt.“ (S. 65), um zu betonen, dass die Menschlichkeit (als Disposition zum Guten) kein kulturspezifisches Merkmal ist. Atreus, der Grieche, hätte sie sonst auch

vernehmen sollen – „[THOAS.] Du glaubst, es höre [...] der Barbar, die Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / Der Grieche, nicht vernahm? (ebd.). Ebenso wenig wäre Pylades, der vermeintlich zivilisierte Grieche, zu moralisch dubiosen Lösungen wie List, Lüge ja sogar mörderischer Gewalt geneigt. Alle – oder fast – Protagonisten treten als sowohl moralisch-charakterliche Gebrechen als auch positive Eigenschaften bzw. eine (naturegegebene) Disposition zum Guten besitzende Menschen auf. Kein Wunder also, dass Arkas, der Barbar, mit Iphigenie mit guter Manier umzugehen versteht (man betrachte den achtungsvollen Gestus, wie sich dieser aus dem stückeinleitenden Dialog heraushören lässt). Nicht einmal Iphigenie, der Inbegriff der Tugend *par excellence* würde die Exklusivität der Menschlichkeit, geschweige denn der Perfektion beanspruchen, als dass nur sie imstande wäre, andere zum Positiven hin zu beeinflussen. Au contraire lässt sich in Anbetracht ihres Verhältnisses zu Thoas die Rede einer gewissen Wechselwirkung zu, wobei sich beide durch alteritätsüberbrückende gegenseitige Wertschätzung voneinander positiv beeinflussen lassen. Sie geriert – oder wenigstens begreift – sich insofern nicht etwa aus Überlegenheitskomplex als die gegenüber dem Barbaren überlegene, zivilisierte Griechin (hier mutet unverkennbar eine Vorwegnahme der erst Jahrhunderte später populär gewordenen Idee von Kulturrelativismus an [vgl. J. Stagl, 2005, S. 226]). So erfährt Iphigenie durch Thoas' wohlwollende Behandlung eine Beeinflussung im Sinne der Vaterliebe. Sie, die sie wegen der Erfahrung des Geopfertseins durch den Vater, also begreiflicherweise, gegen die Vaterfigur Hass hegen sollte, schätzt stattdessen in Thoas einen „zweiten Vater“ (S. 56), von dem sie zum Abschied – diesen zugleich segnend – augenscheinlich väterliches Absegnen erbittet:

[Iphigenie.] [...] O geben dir die Götter deiner Taten / Und deiner Milde wohlverdienten Lohn! / [...] O wende dich zu uns und gib / Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück! / Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an, / Und Tränen fließen lindernd vom Auge / Des Scheidenden. / Leb' wohl! und reiche mir / Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte. (S. 73)

Das im obigen Zitat angedeutete Happy End verdankt sich ebenfalls der grundlegenden goetheschen Intention der Eliminierung alles Gewaltsamen, Grausamen und Untugendhaften, insofern als der Konflikt zwischen den Taurern und Griechen nicht durch Gewalt noch ein moralisch verwerfliches Mittel, sondern durch eine friedliche, in Form wahrheitsbasierten Dialogs erfolgte Verständigung. Hier zeigt sich erneut Goethes kritische Postur gegenüber den problematischen Lösungen seiner Vorgänger, bei denen tendenziell den vermeintlich sittlichen Griechen jedes Mittel zur Beseitigung des unbeliebten taurischen Königs recht zu sein scheint.

Hierbei echoet Goethes grundsätzliche philanthropische Idee aufs ertönendste in der Tatsache, dass nicht ein Mann noch unter Zutun eines übernatürlichen Wesens diese friedliche Lösung erzielt wird, sondern durch die eigenständig handelnde weibliche Figur Iphigenie. Somit wird Goethes kritische Position gegenüber der gewaltgeprägten feudal-/heroischen Methode evident, deren moralische Wertigkeit und Effizienz

gegenüber der wahrheitsgegründeten Verständigung als fragwürdig entlarvt werden. Bühnenästhetisch lässt es der Dichter so erkennen: Die gewaltsame Methode (symbolisiert durch das von Thoas, Orest und Pylades erst privilegierte Degengefecht) wird vorläufig als Möglichkeit erwähnt, um sodann durch die menschenwürdige(re) Methode dialogbasierter Austragung verdrängt zu werden (vgl. 4.-6. Auftritte zu Akt 5).

Andererseits gilt: während Racine den Verzicht auf die Intervention eines *Deus ex machina* aufklärerisch-rationalistisch durch deren Unglaubwürdigkeit rechtfertigt und deshalb dennoch die angeblich realistische Option der erst durch Eriphiles Tod *in extremis* ermöglichten Rettung Iphigenies Geltung haben lässt und damit die schicksalsbestimmende Autorität der Götter stillschweigend plausibilisiert, findet sich Goethe seinerseits mit einer solchen fatalistischen Idee nicht ab. Vielmehr schildert er den Menschen als göttergleich. Iphigenie, nachdem ihr einleuchtete, dass von den Göttern keine Rettung zu erhoffen ist (wie im Parzenlied evoziert [vgl. S. 58ff.]), sondern diese Rettung gerade im menschlichen (Handlungs-)Vermögen liegt, greift selbst aktiv ein und führt den glücklichen Ausgang herbei. Dass Goethe die gewaltige Handlungsfähigkeit des Menschen in der Iphigenie, also weiblich codiert, ist nicht bedeutungslos. Hierin ist eine weitere Evidenz für Goethes humanistische Philanthropie zu erblicken und zwar hier die Auffassung vom Menschentum als jedwedem perzeptionsdeterminierenden Kriterium – ob Kultur, Geschlecht o. Ä. – übergeordneter Kategorie. So räumt der Dichter mit dem hieratisch-phallokratischen Wahrnehmungsmuster einer göttlicher o. ä. Verfügungsgewalt resigniert preisgegebenen Iphigenie radikal auf. Durch dieses neue Profil wird Iphigenie und mit ihr die Frau überhaupt als zu Großtaten fähiger Mensch wie der Mann verklärt. Letzteres mag wohl auf eine avantgardistisch-antizipative Partizipation an dem erst circa ein Jahrhundert später (frühestens um die Wilhelminischen Epoche) einsetzenden deutschen feministischen Diskurs hindeuten.

Von daher lässt sich mit T. Buck (1996, S. 197f.) abschließend festhalten:

Bei der *Iphigenie* steigert sich [Goethes dichterische] Fähigkeit [zur schöpferischen Anverwandlung von den Vorlagen] ins Geniale, indem G[oethe] einzelnen Momenten der Überlieferung [...] einen einleuchtenden, jedoch früher von niemandem erblickten Sinn abzugewinnen und so aus den Bruchstücken mythischen Geschehens erst einen innerlich zusammenhängenden, nunmehr aufgeklärten Mythos zu schaffen vermocht hat.

Schlussbetrachtungen

Summa summarum gilt: Wenn Euripides *Iphigenie*-Fassung für ihre Zeit ein höheres Maß an Modernität gegenüber zeitgenössischen Variationen des Mythos für sich in Anspruch nehmen darf, so erfährt diese Modernität durch die zeitliche Anteriorität aber eine gewisse Überholung in der späteren, quasi aktualisierenden Racineschen Fassung, die wiederum in der (noch) späteren Version Goethes ebenfalls eine modernisierende Revision findet. Mit den drei Bearbeitungen verhält es sich insofern

so, dass sie sich auf den/die jeweils vorgängigen beziehen, allerdings nicht so, dass sie eine sklavisch-abklatschartige Reproduktion der jeweiligen Vorlage(n) wären, sondern eher eine modernisierende Neuschreibung derselben darstellen; eine in Stil, Bühnenästhetischer/-technischer und motivisch-inhaltlicher Gestaltung neuartige Bearbeitung des Mythos solchergestalt, dass sich ein – für die Triade VMP anschauliches – Kontinuum erkennen lässt.

Das an der euripideischen Tragödie Besondere liegt in der Einzigartigkeit begründet, in aufgeklärter Distanzierung von einer fatalistischen mythischen Tradition, die Handlung von solcher primitiv-mythischen Vorgabe zu befreien und den Fatalismus ‚deprogrammierend‘, im Licht der ‚Modernität‘ darzustellen. Racines neuzeitliche und *de facto* moderne *Tragédie* innoviert durch eine Umgestaltung der motivischen Konstellation unter prinzipieller Berücksichtigung der Erwartungen des zeitgenössischen Publikums und nicht zuletzt individuellen Geschmacksvorlieben folgend, woraus eine (gegenüber dem euripideischen Prätext) einzigartig zeitgemäße Iphigenie-(Nach-)Dichtung hervorgegangen ist. Mit der goetheschen Fassung gelangt dann das Drama erst zum höchsten Modernitätsgrad. Als „Goethe’s most clearly Enlightenment work“ (T. Reeds, 1984, S. 58) lässt sich diese verdienstvollerweise als „Höhepunkt des Dramas der deutschen Klassik und ihres Humanitätsideals“ (W. Gero, 1998, S. 513) auffassen. Durch Goethes *Iphigenie* erhält nämlich die übernommene Fabel einen Gegenstand, der sie erst in dem Bereich des eigentlich Dramatischen ansiedelt (vgl. T. Buck, 1996, S. 197). Von der bahnbrechenden Modernisierung der Handlung zeugen v.a. die ‚philanthropisch‘ gegründete Revision der charakterlichen Profile, eine noch nie dagewesene ‚fundamentale Korrektur des Mythos‘ im Zusammenhang der Eliminierung alles Grausamen und nicht zuletzt die (feministisch-avantgardistisch geprägte) Revision des Handlungsausgangs, wobei ein herkömmlicher, männlicher Code durch einen neuen, weiblich inkarnierten Heroismus der Wahrhaftigkeit überboten wird. Interessanterweise erwächst dem Drama überhaupt in ideologischer/ moraldidaktischer Hinsicht eine moderne Neuperspektivierung im Sinne sowohl aufgeklärter "Deprogrammierung" von Gewalt (und Ähnlichem), einer feministisch-emanzipatorischen Aufwertung der weiblichen Figur als auch humanistischer Verklärung des Menschen überhaupt zum Guten und unerhörter Tat Fähigen, nämlich, in interkultureller Hinsicht, als zu gegenseitiger Bereicherung tüchtig – all dies als Ausdrucksform(en) von Goethes (klassischem) Humanitätsideal.

Mit solcherlei Merkmalen mag Goethes jüngste *Iphigenie* hinsichtlich aktueller Diskurse wohl noch von Interesse sein und weist somit bis in die gegenwärtige Zeit hinein eine gewisse Aktualität auf.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

EURIPIDES, 2007, *Iphigenie bei den Taurern. Tragödie* [übers. von J. J. C. Donner, neu bearbeitet von Curt Woyte], Stuttgart, J. P. Reclam.

GOETHE Johann Wolfgang, (s. d.), *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, <https://freeditorial.com/en/books/filter-author/johann-wolfgang-goethe> , (10.04 – 7.12.2024)

RACINE Jean, 1675, *Iphigénie. Tragédie* [hrsg. von Claude Barbin], Paris, Palais.

Literaturnachweise

ALLEN [Thomas William](#) (Hrsg.), 1922, *Homeri Opera: Hymnos, Cyclum, Fragmenta, Margiten, Batrachomyomachiam, Vitas continens*, Oxford, University Press.

ANGST Joachim et HACKERT Fritz, 2001, « Anmerkungen [zu J. W. Goethes *Iphigenie auf Tauris: Ein Schauspiel*, Stuttgart, Phillip Reclam] », S. 69-76.

BLUMENTHAL Lieselotte, 1966, « Iphigenie von der Antike bis zur Moderne », *Natur und Idee*, S. 20-25.

BORCHMEYER Dieter, 1992, « Iphigenie auf Tauris », *Goethes Dramen. Interpretationen.*, S. 117-157.

BUCK Theo (Hg.), 1996, *Goethe Handbuch. Bd. – Dramen*, Weimar, J. B. Metzler.

CHARLIER Robert *et al.*, 2019, « Die Sattelzeit: Epoche des Übergangs und Gründungsgeschichte der Moderne », *Europa und die Welt. Studien zur Frühen Neuzeit*, S. 133-48.

EFFE Bernd, 1990, « Die Grenzen der Aufklärung. Zur Funktion des Mythos bei Euripides », *Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität*, S. 56-74.

FRENZEL Elisabeth, 2008, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [6. überarb. und ergänz. Aufl.], Stuttgart, Alfred Kröner.

FRICK Werner, 2001, « Die Schlächterin und der Tyrann: Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhundert », *Goethe-Jahrbuch*, 118, S. 126-140.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil.

GLICKSOHN Jean-Michel, 1985, *Iphigénie: de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France.

HALL Frederic, 1919, « A Comparison of the 'Iphigenias' of Euripides, Goethe and Racine », *The Classical Journal*, 9 (9), S. 371-384.

HOLST Gunther, 1982, *Johann Wolfgang Goethe: „Iphigenie auf Tauris“ . Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas* [3. erwei. Aufl.], Frankfurt am Main, Diesterweg.

JAMESON Fredric, 2013, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

KNOX Bernard, Euripides, 1985, « The Poet as a Prophet », *Directions in Euripidean Criticism. A Collection of Essays*, S. 1-12.

KRAUSS Rosalind, 1985, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Massachusetts, The MIT Press.

KRISTEVA Julia, 1969, *Semiotikè*, Paris, Editions du Seuil.

[LATA CZ Joachim](#), 1999, « Kypria », *Der Neue Pauly*, Sp. 983-984.

LYOTARD Jean-Francois, 1999, *Das postmoderne Wissen*, Wien, Passagen.

MATTHIESSEN Kjeld, 2002, *Die Tragödien des Euripides* [ersch. in der Schriftenreihe Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft, Heft 114], München, Beck.

RECKWITZ Andreas, 2017, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin, Suhrkamp.

REED Terence James, 1984, *Goethe*, Oxford, University Press.

SCHMIDT Jochen, 1989, « Der Triumph des Dionysos. Aufklärung und neureligiöser Irrationalismus in den ‚Bakchen‘ des Euripides », *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, S. 56-71.

STAGL Justin, 2005, « Kulturrelativismus », *Wörterbuch der Völkerkunde*, 2, S. 226.

VOLTAIRE, 1749, *Dissertation sur la tragédie*, Paris, Ed. Moland.

WIELAND Christoph Martin, 1987, *Der Teutsche Merkur*, Dresden, Sächsische Landesbibliothek.

WILPERT Gero, 1998, *Goethe-Lexikon*, Stuttgart, Alfred Kröner.

WINCKELMANN Johann Joachim, 1794, *Histoire de l'art chez les anciens (2)*, Paris, Jansen.

Internetquellen

DIPPER Christoph, 2018, « Moderne », *Docupedia-Zeitgeschichte*, http://docupedia.de/zg/Dipper_moderne_v2_de_2018, (20.11.2024).

« ‚Modern‘, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS) », 2024, file: <https://www.dwds.de/wb/modern>, (1.11.2024).

SCHARNOWSKI Reinhold, 2024, « Postmoderne und Moderne – wo liegen die Unterschiede », https://bibelarbeit.hier-im-netz.de/p_Moderne%20und%20Postmoderne_%20wo%20liegen%20die%20Unterschiede.htm, (10.11.2024).

« Schiller an Gottfried, 21. Januar, 1802 », 1802, file: <https://www.friedrich-schillers-archiv.de/briefe-schillers/briefwechsel-mit-gottfried-koerner/schiller-an-gottfried-koerner-21-1802/>, (6.1.2024).

WÜNSCHE Lisa, 2012, « Iphigenie bei Euripides und Goethe », https://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/lw_iphigenie.pdf, (5.11.2024).