

Konstanze Baron (Tübingen)

Diesseits und Jenseits des Zwiespalts: Racines *Iphigénie* als Grenzfall der Tragödie

Abstract

This article proposes a new reading of Racine's play *Iphigénie* with a view to better understanding its nature as a 'happy tragedy'. The choice of hybrid genre seems to be motivated, on Racine's part, by his interest in an evenly balanced tableau of characters, which takes precedence over dramatic action: it claims that if we focus on an ethical as opposed to a moral reading of character, a system emerges that neatly illustrates the spectrum of tragic possibilities. At the very limits of this spectrum, the two characters of Iphigénie and Eriphile occupy ethically opposing, though strictly symmetrical positions that point towards a realm either beyond or beneath the tragic. Thus, as is confirmed by a concluding comparison with Euripides' handling of the same myth, Racine's play presents itself as a meta-tragedy reflecting on the nature (and indeed the limits) of the tragic itself.

1 Einführung

Racines Drama *Iphigénie* ist, auch wenn es unbestritten zu den Tragödien des französischen Klassikers gezählt wird, ein Sonderfall, der die Tragödie an ihre Grenzen führt. Das liegt weniger am Stoff, der Opfertod der Iphigenie in Aulis, den zu vollstrecken ihrem Vater Agamemnon durch ein göttliches Orakel anbefohlen wird, um auf diese Weise den Weg für die Eroberung Trojas durch die Griechen freizumachen. Mit der Wahl dieses Mythos – der übrigens eine kurze Phase des Experimentierens mit jener 'anderen Iphigenie', der Iphigenie auf Tauris vorangegangen war – entscheidet sich Racine im Jahr 1674 für eine Rückkehr ins Zentrum des Tragischen; der Iphigenie-Mythos rührt, mit der ihm eigenen Thematik des (Menschen-)Opfers, direkt an den kultischen Ursprung und damit ans Herz der Tragödie.

Ein Sonderfall ist also nicht die Wahl des Stoffes als solche, sondern seine Behandlung durch Racine. Dieser vermeidet zwar nicht die für eine Tragödie unentbehrliche Katastrophe, aber er wendet doch den Tod der Titelheldin ab, indem er eine zweite Figur auftreten lässt, die im fünften Akt an der Stelle Iphigénies den Opfertod stirbt. In der *Préface* gibt sich Racine alle erdenkliche Mühe, diese Figur als durch den Mythos legitimiert zu erweisen; nicht minder deutlich spürbar ist zudem sein Bemühen, den Erwartungen des zeitgenössischen Publikums Rechnung zu tragen. So sei es, meint Racine, moralisch nicht länger vertretbar, eine unschuldige Jungfrau auf dem Altar zu opfern; in Abweichung vom antiken Opfergedanken, der ja die Reinheit des Opfers gerade zur Voraussetzung hat, würden die Zeitgenossen den Tod eines jungen Mädchens ohne Fehl und Tadel nicht goutieren.¹ Ebenso wenig wollte Racine aber auf die Hilfe einer *dea ex machina* (bei Euripides: Artemis / Diana) zurückgreifen, wie das noch sein unmittelbarer Vorgänger Jean Rotrou getan hatte, um Iphigenie im letzten Moment

¹ "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 au temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous?" (Racine 1999: 36). Racines *Iphigénie* wird im Folgenden IP abgekürzt und mit der Angabe des Vers- oder, für die *Préface*, der Seitenzahl zitiert.

durch eine Hirschkuh zu ersetzen.² Der durchaus willkommene 'Sündenbock' dürfe, so Racine sinngemäß, nicht einfach vom Himmel fallen, sondern müsse sich aus der Handlung selbst ergeben. Deshalb greift er ergänzend auf andere, in seinen Augen ebenfalls klassische Quellen³ zurück, um mit Hilfe der Eriphile den Mythos gegen sich selbst zu wenden: "Ainsi le dénouement de la Pièce est tiré du fond même de la Pièce." (IP: 36)

Nicht zuletzt Racines eigene Ausführungen haben bei den Kommentatoren zu einer starken Betonung des *dénouement* sowie der Berücksichtigung der klassischen Prinzipien von *vraisemblance* und *bienséance* geführt. Deren Geltung kann nun für Racine schlichtweg nicht in Frage gestellt werden; und doch läuft man Gefahr, die Tragödie in eine einzige *captatio benevolentiae* zu verwandeln, wollte man ihrem Autor eine derart unkritische Bindung an die Erwartungen des Publikums unterstellen. Auch verschleiert man auf diesem Weg das, was ich als den eigentlich 'hybriden' Charakter des Stücks bezeichnen würde. Denn Racines *Iphigénie* ist mehr als nur eine an die Bedürfnisse und den Geschmack des zeitgenössischen Publikums angepasste Version der Tragödie. Es ist ein umfassendes *rewriting* des Mythos, welches die Tragödie an ihre Grenzen führt und sogar darüber hinaus. Die Tatsache, dass Racine mehrfach und über Jahre hinweg mit dem Iphigenie-Stoff experimentiert hat, zeigt m.E., dass er eine grundlegende, systematische Fragestellung verfolgte, bei der es um wesentlich mehr zu gehen scheint als um die Suche nach einem gelungenen Ausgang (*fin heureuse*). Eng mit dieser Suche verbunden ist zumal die Frage nach der Gattung, wobei auch diese nicht allein auf ihre – klassizistischen – Normen zu reduzieren, sondern eher allgemeiner zu stellen wäre im Hinblick auf den Charakter des Tragischen als solchen. Wenn Racine in *Iphigénie* die Gattung der Tragödie an ihre Grenzen treibt, dann also in erster Linie deshalb, weil er in diesem Stück eine Reflexion auf die Natur des Tragischen anstellt und diese in dem Stück in Form einer Tragödie selbst zu verhandeln versucht. Der hybride Charakter der *Iphigénie* ergibt sich also, so meine These, aus ihrem Anspruch, als Tragödie zugleich auch eine Meta-Tragödie zu sein.

Um diese These zu plausibilisieren, werde ich in einem ersten Abschnitt die Argumente darstellen, die gegen eine Auslegung des Dramas als 'reine' Tragödie sprechen. Dabei wird es auch, aber keineswegs ausschließlich, um das *dénouement* des Dramas gehen. Im zweiten Teil komme ich auf meinen eigentlichen Deutungsvorschlag zu sprechen. Ich möchte zeigen, dass Racine mit der Einführung der Eriphile nicht nur am Plot 'schraubt', sondern dass die Einbeziehung dieser Figur eine grundlegende Veränderung des Personentableaus bewirkt. Tatsächlich geht es Racine weniger um die Auflösung des Knotens, als vielmehr um die *Balance* innerhalb der Personenkonstellation. Durch die Einführung der Eriphile wird das Personal der Tragödie vervollständigt, und zwar so, dass sich eine Symmetrie bzw. eine Systematik zwischen den Figuren ergibt.⁴ Um deren

² Robert Garrette zufolge befand sich Racine in einer doppelten zeitgenössischen Frontstellung: gegen Rotrou bzw. die humanistische Version, die zu eng am klassischen Mythos haften blieb, einerseits, und die Oper, die sich dem *merveilleux* als reinem Bühnenspektakel verschrieben hatte und nicht vor dem exzessiven Gebrauch von Maschinen zurückscheute, andererseits. Diese Abgrenzung nach zwei Seiten hin bestimmt auch Racines Suche nach einem 'dritten Weg' in der *Préface*. (Garrette 2011: insb. 100f.)

³ Erwähnt werden Lukrez, Aischylos, Ovid und Homer, aber auch weniger bekannte Autoren wie Stesichorus, den Racine aus der Überlieferung des Pausanias referiert.

⁴ Was vielleicht den Eindruck erklärt, der bei Raymond Picard entstanden ist, dass die Ökonomie der Charaktere bei Racine ausgewogener und daher insgesamt gelungener wirke als bei Euripides:

Darstellung war es Racine in erster Linie zu tun – wobei natürlich die Herausforderung für ihn genau darin bestanden haben dürfte, die Tableauhaftigkeit der Figurenkonstellation mit der Erfordernis eines (zumindest formal) linearen Plots zu verbinden. Folgt man nun dem Vorschlag, dass das tragische Personal von *Iphigénie* Tableaucharakter hat, dann bleibt letztlich noch die Frage zu klären, um welche Art von Systematik (bzw. Systematik von was) es hier genau geht. Ich hoffe zeigen zu können, dass es sich um eine Systematik von tragischen Charakteren (i.S. von gr. *ethos*) handelt, die in ihrer Gesamtheit ein Spektrum abdecken, das vom eigentlich-tragischen Charakter, der Figur des Zwiespalts, über 'integre', wenn auch einander opponierende Charaktere, hin zu noch genauer zu definierenden 'Grenzfiguren' des Tragischen führt. Zu letzteren zählt in diesem Fall nicht nur die Titelheldin Iphigénie, sondern auch, wenn auch auf ganz andere Art und Weise, ihre Gegenspielerin Eriphile.

Mit der hier vorgestellten Deutung kann ich anschließen an eine ganze Reihe von Interpretationen, die bei Racine den dramatischen Figuren einen systematischen Vorrang vor dem Plot einräumen. So sieht Christian Delmas in Racines Dramen eine grundsätzliche Aporie der Handlungsführung gegeben: "[L]a tragédie racinienne a beau continuer de s'organiser autour des problèmes de l'action, ceux-ci cessent d'être l'enjeu de la construction dramatique puisque c'est l'action elle-même qui devient problématique" (Delmas 1994: 157). Die Handlung sei bei Racine nicht progressiv oder teleologisch-linear organisiert, sondern vollziehe sich in "des cycles d'une mobilité stérilisante s'engeandrant mécaniquement" (ebd.: 158). Auch Claire Nancy ist der Meinung, dass sich der Fokus bei Racine gegenüber der Vorlage des Euripides von einer "représentation de l'action" hin auf die "représentation des passions" verschoben habe (Nancy 2002: 43). An dieser Problematisierung der bei Aristoteles gegebenen Vorrangstellung des Mythos über die Charaktere haben natürlich strukturalistische Deutungen, allen voran die von Roland Barthes, einen bedeutenden Anteil. Barthes selbst hat dabei bereits, in Verbindung mit der von ihm konstatierten Ahistorizität des Plots, auf Racines Interesse an (ontologischen) Symmetrien hingewiesen (Barthes 1963: 52f.). Ich würde nun wohl nicht so weit gehen, die Protagonisten von *Iphigénie* allesamt als eine quasi-mechanische Anordnung von 'Doubles' zu begreifen, wie Koch 1990 das im Anschluss an Barthes tut. Das trägt zwar einerseits dem insgesamt statischen und symmetrischen Charakter des Stücks gekonnt Rechnung, doch verharrt diese Lesart damit andererseits just in der binären Logik des Entweder-Oder, die sie doch eigentlich überwinden möchte. Auch erscheint mir die vielfach gegebene Fokussierung auf die *passion* (im Singular) als das eigentliche 'Thema' Racines viel zu monolithisch formuliert⁵ – selbst wenn man unterstellt, dass jede *passion* in den Dramen Racines ihr jeweils eigenes Gesicht bekommt. Gegen die Identität der Leidenschaft setze ich daher die Vielfalt der *ethoi* – und damit Diversität und Heterogenität im Rahmen einer Typologie der tragischen Charaktere.

Abweichen werde ich von den vorliegenden Interpretationen vor allem in einem Punkt, und dieser betrifft die Bewertung der *Iphigénie*. Es ist fast schon spektakulär

"Il fabrique la légende; il invente le personnage d'Eriphile; et cette création, bien loin d'avoir l'air d'une pièce rapportée, est si bien tissée dans la trame de l'histoire qui quiconque lirait la tragédie d'Euripide après celle de Racine trouverait l'économie de l'*Iphigénie* antique moins satisfaisante que celle de l'*Iphigénie* moderne." (Picard 1964: 665).

⁵ So zum Beispiel Vera Orgel: "The interest is in the mind of man"; "What he [Racine, K.B.] treats is passion in the broader sense of suffering in the pursuit of an unattainable desire." (Orgel 1950: insb. 313).

zu sehen, wie viel Geringschätzung, um nicht zu sagen Ressentiment diese Figur auf sich gezogen hat, und zwar aus ganz unterschiedlichen Lagern.⁶ Die Gründe dafür sind, wie man anhand der angeführten Beispiele vielleicht erraten kann, je nach Interpret(in) durchaus unterschiedlich veranlagt; ein wirklich einheitliches Bild der Iphigénie ergibt sich aus diesen Zuschreibungen nicht. Konsens herrscht lediglich in der Ablehnung der Titelheldin – eine Ablehnung, die sich in dieser Virulenz meines Wissens weder in den Diskussionen zu Euripides' noch zu Goethes Versionen des Iphigenie-Mythos findet. Fast scheint es demnach, als habe gerade die Rettung der Iphigénie durch Racine die Titelheldin zum Abschuss durch die Kritiker freigegeben.⁷ Paradoxerweise, wenn auch vielleicht nicht völlig überraschend, ist es just die 'böse' Eriphile, die von den Kommentatoren als die interessantere Frauenfigur auch und gerade in ästhetischer Hinsicht betrachtet wird.⁸ Mein Vorschlag eines nicht an moralischen, sondern an ethischen Kriterien orientierten Personentableaus mag folglich auch in diesem Punkt zu einer etwas ausgewogeneren Beurteilung beitragen.

2 *Iphigénie* als Gattungs-Hybrid

Iphigénie ist keine 'normale' Tragödie, sondern als Tragödie ein Sonderfall, den es nun genauer zu bestimmen gilt. Man hat den Text als *tragédie heureuse* bezeichnet und damit seinen hybriden Charakter, im Spannungsfeld von Tragödie und Komödie, herausgestellt.⁹ John Campbell erschien der Eindruck einer *happy tragedy* gar so dominant, dass er sich genötigt fühlte, diejenigen Argumente zu versammeln, welche die Einstufung des Dramas als Tragödie rechtfertigen (Campbell 2003). Ich werde nun den umgekehrten Weg einschlagen, indem ich die 'tragische' Natur des Textes als gegeben voraussetze – Racine selbst spricht ja in der *Préface* ohne jedwede Einschränkung von "ma Tragédie" – und mich stattdessen frage, welche Aspekte für einen komödienthaften Anteil sprechen. Dabei konzentriere ich mich auf den Gang der Handlung und stelle andere Gesichtspunkte hintan. Der häufig geäußerte Einwand etwa, es handele sich bei *Iphigénie* um ein Familiendrama von nahezu proto-bourgeoisem Charakter – weshalb sich auch ein Autor wie Denis Diderot so dafür begeistern konnte –,¹⁰ lässt sich m.E. mit Verweis auf Aristoteles entkräften. In *Poetik* 14 definiert Aristoteles die Familie als

⁶ Allen voran Roland Barthes, der Iphigénie als "personnage-objet" bezeichnet und sie zu den "figures les plus régressives" in Racine Œuvre zählt (Barthes 1963: 111, 56); aber auch Alex Szogyi findet Iphigénie "quite shallow a personage" und nennt sie "unthinking" (Szogyi 1986: 187, 183); Claire Nancy betont die Hörigkeit der Iphigénie gegenüber ihrem Vater: "elle est totalement démunie face à son père" (Nancy 2002: 47); für Anne-Laure Bucher ist Iphigénie eine Figur ohne eigenen Charakter oder "une figure du vide" (Bucher 2002: 337f.); Sandra Jacob schließlich meint, Racine habe Iphigénie doch geopfert ("le personnage le plus sacrifié"), weil er ihr den Status als tragische Heldin verwehrt habe. (Jacob 2000: 154).

⁷ Die einzige mir bekannte Ausnahme zu diesem Konsens findet sich bezeichnenderweise in einer nicht-romanistischen (komparatistischen) Arbeit. Elida Maria Szarota bezeichnet Racines Iphigénie als "eine der schönsten und liebenswertesten Figures der Literatur des 17. Jahrhunderts," geht dann allerdings ihrerseits einen Schritt zu weit, wenn sie schreibt, Iphigénie sei "so edel, so rein und großmütig, daß sich am Ende die Götter ihrer erbarmen und das Orakel umdeuten." (Szarota 1987: 119).

⁸ Typisch in dieser Hinsicht die Einschätzung von Sandra Jacob: "À la destitution d'Iphigénie répond donc l'assomption d'Eriphile." (Jacob 2000: 155).

⁹ Emelina (1999: 137).

¹⁰ So zum Beispiel Revaz (1999: 16f.). Ganz ähnlich auch Barthes (1963: 100), der explizit von einem "drame bourgeois" spricht. Zu Bezügen zwischen Diderot und Racine s. Connon 1987 und Howarth (1999: 129).

diejenige Umgebung, in der tragische Konflikte am wirkungsvollsten zur Entfaltung kommen, gerade *weil* die Personen so eng miteinander verbunden sind. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Protagonisten (ein Vater soll den Göttern sein eigenes Kind zum Opfer bringen) stellen also kein Hindernis für den Konflikt dar, sondern sie befördern dessen tragische Wirkung eher.¹¹ Die Tatsache, dass der Vater nicht nur Vater, sondern auch König und Heerführer in Zeiten des Krieges ist, spricht mir gegen eine Konzentration auf das rein Familiäre und bringt die Sphäre des Politischen zur Geltung, während die – freilich hochgradig komplexe und keineswegs leicht zu interpretierende – Anwesenheit der Götter dem Stück die notwendige metaphysische Tiefendimension verleiht.¹²

Unbestritten nimmt jedoch das Stück einen glimpflichen Ausgang. Die dramatische Handlung konzentriert sich über alle fünf Akte hinweg auf die Frage, ob Iphigénie sterben muss, oder ob ihr Tod verhindert werden kann. Dass Iphigénie sterben 'soll', ist von Anfang an klar – Agamemnon hat noch vor dem Beginn der eigentlichen Handlung die Weisung des Orakels erhalten und berichtet in der 1. Szene des 1. Aktes seinem treuen Diener Arcas von den Qualen, in die ihn diese Aufforderung stürzt. Agamemnon wehrt und windet sich, er entscheidet sich mehrfach um. Als er sich schließlich dazu durchgerungen hat, Iphigénie zu opfern, treten ihm seine Frau Clytemnestre und Achille, dem er zuvor die Hand seiner Tochter versprochen hatte, mit vereinter Wucht entgegen, um zunächst nur mit ihren Plädoyers, wenn nötig aber auch unter Einsatz ihres eigenen Lebens, deren Tod zu verhindern. Als sich ein Erfolg für dieses Lager abzuzeichnen scheint und der Vater den Weg für eine Flucht von Frau und Tochter freimacht (IV.9), tritt plötzlich Eriphile auf den Plan, um diese List zu verraten und das immer ungeduldigere Heer der Griechen gegen Iphigénie aufzustacheln. Als Achille das mit seinen Mannen zu verhindern sucht, ist es dann Iphigénie selbst, die in das Vorhaben der Götter einwilligt und sich bereit zum Sterben erklärt. Trotz mehrerer *revirements* und retardierenden Momente scheint also alles auf den Opfertod Iphigénies hinauszulaufen. Erst im allerletzten Moment, unmittelbar am Fuße des Altars, kommt es zu einer erneuten Wendung. Die schockierte Clytemnestre, und mit ihr der Zuschauer, erfährt aus dem Munde von Ulysse, dass nicht Iphigénie, sondern "un autre sang d'Hélène" (IP: v. 1749) den Göttern zum Opfer gebracht werden solle. Alles deutet auf Eriphile, deren Identität in diesem Moment bekannt wird, und die sich daraufhin in wütendem Aufbegehren selbst das Schwert in die Brust rammt.

Die Frage: Stirbt Iphigénie am Ende? ist also vom Ende her betrachtet gar nicht so leicht zu beantworten. Fest steht: Ein (Menschen-)Opfer wird vollzogen, wenn auch nicht in Form eines Opfers, sondern als Selbstmord. Jemand stirbt. Insofern ist die Minimaldefinition der Tragödie eingehalten; das Stück mündet in die unausweichliche Katastrophe (Chevalier 2002: 605). Doch es stirbt nicht diejenige Figur, um deren Leben die *dramatis personae* während des gesamten Verlaufs der Handlung gerungen und der Zuschauer gebangt hat. Es stirbt eine Frau, die zwar mit der Titelheldin verwandt und sogar formal als eine (Art von) 'Iphigenie' durchgehen kann – darin liegt ja Racines geschickte Manipulation des Mythos. Diese Frau aber ist Eriphile, die, im Gegensatz zu der eigentlichen Iphigénie, relativ

¹¹ Vgl. Hans Robert Jauß: "Die Familie als unentrinnbare Konstellation von Personen, die einander bis in letzte durchschauen, ohne sich und ihr Verhältnis zueinander ändern zu können, ist darum bei Racine nicht der bürgerliche Solidaritätskreis, sondern das tragische Milieu vor allen anderen." (Jauß 1975: 369).

¹² Zur Rolle der Götter in dem Stück s. Zimmermann 1982 und, etwas weniger ergiebig, Woshinsky 1990.

wenig Sympathien auf sich gezogen und die sogar mit ihrem eigennützigem Verrat einen schweren moralischen Fehler begangen hat. Die Titelheldin selbst wird gerettet; Agamemnon entkommt dem grausamen Schicksal, seine eigene Tochter opfern zu müssen. Mit Eriphile ist zudem eine Rivalin beseitigt, die das Glück des Paares Iphigénie / Achille mit ihrem boshaft-intrigantem Handeln – wenn auch erfolglos – zu gefährden versucht hatte. So endet das Stück damit, dass die Hochzeit dieses glanzvollen Paares in Aussicht gestellt wird. Statt zum Opfer- soll Iphigénie nun doch zum Hochzeitsaltar schreiten – genau so, wie es der Vater sie zu Beginn hatte glauben und hoffen lassen.

Erfüllt wird also nicht nur der Spruch des Orakels, sondern auch die eigentlich durch nichts berechtigten Hoffnungen der handelnden Personen (und, wie die *Préface* ausdrücklich sagt: der Zuschauer) auf ein 'gutes' Ende. Racine wahrt zwar die Form der Tragödie, indem er die Weissagung des Orakels sich erfüllen, also 'wahr' werden lässt, aber er verzichtet gleichwohl nicht darauf, den Göttern im letzten Moment ein anderes Opfer unterzuschieben – eines, das weniger rein und unschuldig ist und dessen Tod daher weniger anstößig erscheint. Es ist eine höhere dramatische Ironie dieses Stückes, dass das, was zunächst (in II.2) wie dramatische Ironie aussah (Iphigénie glaubt, dass sie am Arm ihres Vaters zum Hochzeitsaltar schreiten wird, wo dieser schon längst ihre Opferung geplant hat), und vom Zuschauer auch als solches erkannt wurde, im letzten Moment eben doch keine ist, sondern eine durchaus zutreffende Beschreibung der Wirklichkeit. Insofern kann man sagen, dass die poetische Gerechtigkeit in diesem Stück die Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern geradezu übererfüllt. Niemand durfte – in Anbetracht des Orakelspruchs, aber auch in Anbetracht des zweifelhaften Verhaltens so mancher Beteiligter – mit einem derart günstigen Ausgang rechnen. Führt in der Tragödie für gewöhnlich ein kleiner Fehler zu unverhältnismäßig schlimmen Folgen, so haben wir hier eher die Situation, dass das Schicksal (oder der Autor) beide Augen zudrückt und die Dinge – *malgré tout* – zu einem glücklichen Ausgang führt.

Das *dénouement* ist also formal tragisch (das Verhängnis nimmt seinen Lauf, eine Figur stirbt), aber eigentlich, von der Sache her betrachtet, ein *happy end*. (Wie 'happy' dieses Ende faktisch ist, wird noch zu diskutieren sein.) Racine hat seine *Iphigénie* mit einem glücklichen Ausgang versehen. Nun ist allerdings die bloße Tatsache eines *dénouement heureux* (Ende mit Hochzeit, Versöhnung o.ä.) mit der Gattungsbezeichnung der Tragödie keineswegs unvereinbar. Wie Jacques Scherer bilanziert, gilt in Frankreich seit den 1640er Jahren, nicht zuletzt unter dem Einfluss von Corneilles *Cinna*, ein *happy end* nicht mehr nur in der *tragi-comédie*, sondern auch in der Tragödie als zulässig.¹³ Es mag daher geboten erscheinen, neben dem Ende noch ein anderes Kriterium in die Analyse einzubeziehen, das nämlich der (Handlungs-)Entwicklung. Laut Aristoteles (*Poetik* 13) ist das charakteristische Merkmal der Tragödie der plötzliche Umschlag vom Glück in Unglück. Wie sieht es damit in *Iphigénie* aus?

Betrachten wir zunächst Agamemnon. Sein Konflikt eröffnet den ersten Akt; wir lernen ihn kennen als einen Mann, der auf dem Tiefpunkt seines Lebens steht – vor einer Entscheidung, die in jeder Hinsicht unmöglich ist. Agamemnon könnte zu diesem Zeitpunkt unglücklicher nicht sein – ginge es nach ihm, er würde sogar mit seinem Diener den Platz tauschen. Dagegen erscheint seine Situation am Ende geradezu glanzvoll.¹⁴ Statt von einem Umschlag von Glück ins Unglück muss man

¹³ Scherer (1966: 137); vgl. auch Emelina (1996: 136f.).

¹⁴ In V.5 berichtet Arcas noch von der Trauer des Agamemnon:

bei ihm wohl von einem genau umgekehrten Verlauf sprechen – er wird aus der schlimmsten denkbar möglichen Situation befreit; seine Tochter wird in letzter Sekunde gerettet und es kommt zur allgemeinen Versöhnung. Eriphiles Weg hingegen ist von keinerlei Umschwung geprägt; sie ist von Anfang an unglücklich und ihr Unglück wächst stetig; ihre Kurve zeigt eindeutig nach unten, unterbrochen allenfalls von einem kurzen – wenn auch boshaften – Moment der Hoffnung (II.8). Bleiben also Iphigénie und ihre Mutter. Beider Situation beginnt – den Normen der Gattung entsprechend – mit dem höchstmöglichen Glück; sie sind die Tochter bzw. die Gattin des griechischen Königs, von allen geachtet und respektiert, und freuen sich auf die bevorstehende Hochzeit Iphigénies mit Achille, in der die eine die Erfüllung ihrer Liebe, die andere die Erfüllung ihres mütterlichen Ehrgeizes zu finden hofft. Beide werden an den Rand des Abgrunds geführt; aus diesem geht Clytemnestre unversehrt hervor als Iphigénie. Ihre Erleichterung am Ende ist schier grenzenlos; das Stück endet mit ihrem Dank an Achille bzw. die Götter. Und Iphigénie? Es ist interessant zu sehen, dass sie die Erleichterung ihrer Mutter nicht in gleichem Maße zu teilen scheint. Zwar dürfte sie ähnlich empfinden, doch wissen wir von ihr, dass sie – anders als ihre Mutter – in den Opfertod schon einmal eingewilligt hatte; dessen plötzliche Absage hat für sie also nicht den gleichen Effekt, auch wenn es *ihr* Leben ist, das hier gerettet wird. Auch endet das Drama nicht mit einem Ausdruck der Freude oder der Dankbarkeit von Seiten der Iphigénie; es endet vielmehr mit ihren Tränen – Tränen, die sie (und zwar als einzige) um die tote Eriphile vergießt.¹⁵ Auf das Verhältnis zwischen diesen beiden Frauen werden wir später zurückkommen; hier geht es vorrangig um die emotionale Entwicklung, welche die Titelheldin im Verlauf des Stückes durchmacht. Diese beginnt auf dem Zenit ihres Glücks und bewegt sich zwischenzeitlich in den tiefsten Abgrund des Schmerzes und der Verzweiflung, nicht nur in ihrer physischen Existenz bedroht, sondern auch psychisch bzw. moralisch in äußerster Not, aufgrund ihres besonderen Vertrauensverhältnisses zu ihrem Vater, der nun ihr Mörder sein soll. Iphigénie durchläuft also die größtmögliche Amplitude, sie erlebt die Extreme¹⁶ des Glücks und des Unglücks, bevor ihre Kurve am Ende ein Niveau erreicht, das man nicht anders denn als ein 'mittleres' bezeichnen kann. (Anders als diejenige der Clytemnestre, die sehr viel höher wieder ansteigen dürfte). Betrachtet man demnach das Schicksal der Figuren nicht nur im Ergebnis, sondern in seinem Verlauf, so wird man den Ausgang des Dramas doch eher als einen 'gemischten' denn als einen ganz und gar glücklichen beschreiben wollen. Die 'happiness' des sogenannten *happy ends* ist nicht vollkommen; sie ist hybrid und mit Elementen der Trauer durchmischt. Das gilt natürlich vor allem für die Titelheldin, deren *mixed feelings* explizit beschrieben werden. Doch auch für alle anderen steht die Frage im Raum, wie ein Weiterleben möglich sein soll. Dass es nach den Erlebnissen auf Aulis kein einfaches 'Weiter so' geben kann, scheint klar. Dazu muss man nicht einmal, wie Bernhard Huß meint, die Fortsetzung des Mythos

"Le triste Agamemnon [...]

Pour détourner ses yeux des meurtres qu'il présage,

Ou pour cacher ses pleurs, s'est caché le visage." (IP: v. 1708-10)

Die letzte Szene zeigt den König dann allerdings, wie er mit Achille eine "auguste Alliance" besiegelt. (IP: v. 1794).

¹⁵ "[...] La seule Iphigénie

Dans ce commun bonheur pleure son Ennemie." (IP: v. 1789f.)

¹⁶ Sie selbst sieht das so. In III.6 spricht sie mit kurzem Abstand vom "excès" ihrer Verzweiflung und, rückblickend, von "l'excès de ma félicité" (IP: v. 1036 u. v. 1044)

kennen (Huß 2017: 254). Der gebildete Zuschauer könne wissen oder zumindest ahnen, dass den Atriden kein dauerhaftes Glück beschieden sein werde. Was auf den fünften Akt von *Iphigénie* folgt, so Huß, sei ja schließlich nichts anderes als der Krieg um Troja, in dem auch Achille sein Leben lassen wird; folgen wird zudem der Mord der Clytemnestre an Agamemnon und, in Reaktion darauf, der des Sohnes (und Iphigénies Bruders), Oreste, an seiner Mutter. Wer diese Zusammenhänge kennt, dem werden die dezenten Anspielungen – die ironische Beschwörung des familiären Zusammenhaltes¹⁷ – bei Racine nicht entgehen. Doch auch ohne diese intertextuelle Kenntnis und rein aus der Binnenperspektive des Stückes heraus ist offensichtlich, dass der Zustand nach der Rettung der Iphigénie nicht derselbe sein wird wie vorher. Die Versöhnung, die "auguste alliance" zwischen Agamemnon und Achille kann die Gräben nicht überbrücken, kann die Wunden nicht heilen, die sich da zwischenzeitlich aufgetan haben. Ich teile daher die Einschätzung derjenigen Kommentatoren, die meinen, dass die Verbleibenden nicht einfach in den Status einer früheren Unschuld zurückkehren können:

Was sich zwischen Iphigénie und Agamemnon, zwischen Agamemnon und Klytemnestra, zwischen Agamemnon und Achill und wiederum zwischen Achill und Iphigénie während der Tragödie ereignet hat: die radikale Erschütterung der geheiligten autoritativen Bindungen, kann auch nach der Tragödie nicht wieder rückgängig gemacht werden. (Jauß 1975: 369)¹⁸

Das Glück in *Iphigénie* ist also nicht vollkommen. Vor dem Hintergrund der hier präsentierten Gattungsdia­gnose ist das in sich durchaus stimmig: Den Figuren dieses Dramas, das weder eine reine Tragödie, noch eine reine Komödie ist, ist weder vollkommenes Unglück noch Glück beschieden, sondern etwas dazwischen, das gleichfalls nicht von Dauer sein wird. Dass Racines Drama keine 'normale' Tragödie ist, zeigt allerdings noch eine andere Passage des Dramas. Dazu müssen wir den Blick abwenden vom Ende (dem *dénouement*, auf das sich die Diskussion gemeinhin konzentriert) hin auf die vierte Szene des dritten Aktes. Diese Szene wird m.E. viel zu wenig beachtet. Sie steht an einer systematisch wichtigen Stelle, bildet sie doch den Abschluss der ersten Hälfte des Stückes.¹⁹ Was sie darstellt, ist ein Moment perfekten Glücks: Der Aufbruch nach Troja scheint unmittelbar bevorzustehen; Achille und Iphigénie haben einander gefunden und freuen sich nun gemeinsam auf die bevorstehende Hochzeit. Dem vorausgegangen war allerdings eine kurze dramatische Verwicklung, als Iphigénie erkennen musste, dass Eriphile, der sie sich beinahe schwesterlich verbunden fühlt, genau wie sie selbst, Achille begehrt. Es kommt zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden Frauen, zu einem kurzen – und in dem Stück einzigen – Aufbrausen von Iphigénies Eifersucht und Zorn (II.5). Nach den Versicherungen Achilles, dass sie es sei, die er liebe, beruhigt sich Iphigénie wieder und schämt sich sogar für ihr Verhalten.²⁰ Im Bewusstsein ihres großen Glücks und ihrer in jeder Hinsicht privilegierten Situation bittet sie Achille um die Freilassung seiner Gefangenen, welche dieser auch gewährt.

¹⁷ "heureuse famille" (IP: v. 577)

¹⁸ Ähnlich auch Bucher (2002: 341f.) und Campbell (2003: 217).

¹⁹ III.5 wäre das rechnerische Mittel; III.4 die Szene, die daher den Abschluss des ersten Teils bildet.

²⁰ "Je viens vous présenter une jeune Princesse [Eriphile, K.B.] / Le Ciel à sur son front imprimé sa noblesse. / Vous savez ses malheurs, vous les avez causés. / Moi-même (où m'emportait une aveugle colère!) / J'ai tantôt sans respect affligé sa misère. / Que ne puis-je aussi bien par d'utiles secours / Réparer promptement mes injustes discours." (IP: v. 861ff.)

Es ist dies ein wirklich besonderer Moment. Das Stück könnte hier tatsächlich enden – und wäre dann eine astreine Komödie. Als solches verfügte es über einen vollständigen Plot (gemäß Aristoteles: *Poetik* 7, bestehend aus Anfang, Mitte und Ende). Das Ende sähe die gattungstypische Vereinigung des jungen Paares und noch dazu dessen Versöhnung mit einer Rivalin bzw. die Freilassung einer Sklavin vor; kein gemischtes, sondern ein geteiltes Glück also, das auch auf die anderen, peripheren Figuren des Dramas abfärbt. Liebe und Großmut bewirken in diesem Pseudo-Ende eine Situation allumfassender Harmonie. Umso bitterer ist es natürlich, dass genau diese Harmonie mit der nächsten Szene zerschlagen wird. Zu Beginn von III.5 tritt Arcas auf, der eigenmächtig beschlossen hat, Iphigénie vor den Absichten ihres Vaters zu warnen. Durch ihn muss Iphigénie nun erfahren, dass die geplante Hochzeit, der von ihr so inniglich ersehnte *hymen*, in Wahrheit ein Schlachtopfer sein soll – und zwar ihr eigenes. Ab diesem Moment verkehrt sich das Glück in sein Gegenteil und alle Beteiligten geraten in einen Strudel, der sie unaufhaltsam nach unten, in Richtung Abgrund, zieht.

Die Szene III.4, die wie ein mögliches Ende aussah, ist also in Wahrheit gar kein Ende, sondern nur ein kurzer Moment trügerischen Glücks, bevor die absteigende Handlung einsetzt. Insgesamt ist es aber durchaus bemerkenswert, dass Racine überhaupt solch ein 'komödienhaftes' Ende in sein Drama einbaut. Es ist ein Ende, das keines ist – was nun, wie wir gesehen haben, in gewisser Weise auch für das Ende des 5. Aktes zutrifft. Das Leid der Atriden wird weitergehen, weshalb Myrna K. Zwillenberg diesbezüglich von einem "ironic ending" spricht.²¹ Mit "ironic ending" meint sie eine Form des *dénouement*, das keine echte Lösung (i.S. von Befriedung) bringt. Aber ein 'ironic ending' ist doch genau besehen auch die Szene III.4 – und zwar im Sinne einer Spiegelung, einer dramatischen *mise-en-abyme*. In seiner Tragödie *Iphigénie* spiegelt Racine auf fast schon barocke Weise eine Komödie in der Tragödie.²² 'Hybrid' ist dieses Drama also nicht nur als ein im Ausgang gemischtes, weil es einen schlimmen Konflikt einem (vermeintlich) guten Ende zuführt, sondern weil es Tragödie und Komödie ineinander verschachtelt und perspektivisch aufeinander abbildet.

3 Das Personentableau von *Iphigénie*

Nachdem wir uns zunächst mit den dynamischen Aspekten des Plots beschäftigt haben, wenden wir uns nun den eher statischen Aspekten, insbesondere dem Personentableau von Racines Drama zu. Dieses wird durch die Einbeziehung der Eriphile maßgeblich modifiziert. Eriphile, vom Autor selbst in der *Préface* – nicht ohne Ironie – als "heureux personnage" (IP: 35) bezeichnet, ist in *Iphigénie* nicht nur für die Auflösung der dramatischen Verwicklung von Bedeutung; sie bestimmt auch sonst maßgeblich die Konzeption dieser Tragödie. Dabei würde ich allerdings nicht so weit gehen wie Roland Barthes, der postuliert: "La tragédie est ici tout entière réfugiée dans Eriphile" (Barthes 1963: 109). Nicht Eriphile ganz allein ist ein tragischer Charakter, oder der tragische Charakter *par excellence*; ihre Existenz verweist vielmehr auf ein ethisch-ästhetisches Anliegen Racines, das durch den Mythos als solchen nicht abgedeckt ist, und das erst in seiner dramatischen Bearbeitung desselben recht eigentlich zum Vorschein kommt. Mit Eriphile wird zwischen den *dramatis figurae* eine Symmetrie geschaffen, die über das bloß spiegelbildliche Verhältnis der beiden 'Iphigenien' hinausgeht. Es zeichnet sich ab,

²¹ Zwillenberg 1975 (im Titel).

²² Zu den quasi-barocken Elementen in Racines Stück s. auch Zimmermann (1982: 80).

dass Racine ein ausgewogenes System von Personen geschaffen hat, die in ihrer jeweils konkreten Figuration gleichzeitig eine abstrakte Intention verwirklichen.²³ Dargestellt wird in *Iphigénie*, so meine These, ein Tableau von Charakteren (i.S. des *ethos* bzw. der ethischen Substanzen), welches die Natur des Tragischen als solche versinnbildlicht (personifiziert). Dieses Tableau soll nun in seinen Bestandteilen genauer analysiert werden.

Im Mittelpunkt steht die **Figur des Zwiespalts**, in unserem Fall: Agamemnon. Dass Agamemnon in diesem Stück eine zentrale Rolle spielt, zeigt schon seine prominente Platzierung: Agamemnon ist es vorbehalten, das Stück zu eröffnen; er dominiert, zusammen mit seinem *confidant* Arcas und den anderen beiden Helden Ulysse und Achille, den gesamten ersten Akt, während die Frauen erst im zweiten Akt die Bühne betreten – Iphigénie übrigens noch später als Eriphile, die in II.1. eingeführt wird. Diese Reihenfolge ist gewiss nicht zufällig; sie hat mit dem handlungstheoretischen Status Iphigénies zu tun. Iphigénie ist erst einmal – darin folgt Racine der Vorlage des Euripides – Objekt einer Entscheidung anderer; sie wird sich ihren Status als Subjekt erst erkämpfen müssen. Agamemnon hingegen ist derjenige, der eine Wahl zu treffen hat. Er ist nicht nur dem Rang nach der Souverän (i.S. von Machthaber), sondern er ist auch handlungstheoretisch diejenige Figur des Dramas, von der eine Entscheidung erwartet wird – und zwar gleich von Anfang an. Dass er mit dieser Entscheidung alles andere als 'souverän' umgeht, ändert nichts an seinem Status als tragisches Subjekt, sondern liegt in gewisser Weise in der Natur der Sache.

Denn die Wahl, vor die Agamemnon gestellt wird, ist selbstverständlich keine echte Wahl; genauer: sie ist eine tragische Wahl, und als solche zugleich notwendig (unumgänglich) und unmöglich. Unmöglich ist die Wahl, weil Agamemnon sich, egal, wie er sich entscheidet, mit ihr auf die eine oder andere Weise selbst beschneidet; er kann weder seine Tochter opfern, sein eigen Fleisch und Blut, noch auf die Eroberung Trojas verzichten, weil ihn das seinen Status als Anführer der Griechen kosten würde. In jedem Fall geht es um die Identität des Agamemnon, um das, was ihn ausmacht, sein Eigenes. Mit einer einfachen Gegenüberstellung von Familie vs. Vaterland ist es für ihn daher nicht getan.²⁴ Racine zeigt mit seiner Wortwahl überaus präzise, dass es sich bei dem tragischen Konflikt Agamemnons um einen *inneren* Zwiespalt handelt: Miteinander in Kollision geraten hier zwei Formen der Liebe bzw. zwei Formen der Verpflichtung, die jeweils ihre Berechtigung haben. Beide Formen der Liebe bzw. beide Formen der Verpflichtung

²³ Ich folge hier der Grundeinsicht von Alain Niderst: "C'est que les personnages ne sont pas des individus isolés, mais les éléments d'une harmonie qui est différente d'une pièce à l'autre." (Niderst 1978: 33). Den intellektualistischen Charakter des Stücks betont auch Alex Szogyi: "*Iphigénie* is unlike any of the other plays. [...] There is an ideational quotient in the work which sets it apart." (Szogyi 1986: 177).

²⁴ So wäre es grob verkürzt, Agamemnons Gefühle für Iphigénie auf die reine Blutsverwandtschaft reduzieren zu wollen. Er selbst betont, dass für ihn nicht die Verwandtschaft (*le sang*) ausschlaggebend ist, sondern die Tugend der Tochter:

"Ma fille... Ce nom seul, dont les droits si saints, / Sa jeunesse, son sang, n'est pas ce que je plains. / Je plains mille vertus, une amour mutuelle, / Sa pitié pour moi, ma tendresse pour elle. / Un respect, qu'en son cœur rien ne peut balancer, / Et que j'avais promis de mieux récompenser." (IP: v. 115-120)

Agamemnon spürt die Rechte (*droits*), die seine Tochter ihm gegenüber geltend machen kann; er fühlt sich ihr durch ein Versprechen ("que j'avais promis...") verpflichtet. Umgekehrt wird seine Verpflichtung als Heerführer auch als Liebe (zur Macht, zum Herrschen) und insofern als eine Form von *amour* dargestellt.

haben für Agamemnon Geltung; mehr noch: sie sind für ihn konstitutiv. Agamemnon ist Vater *und* König, und kann insofern nicht einfach den einen Teil seiner Identität preisgeben, ohne dadurch im Kern seines Wesens beschädigt zu werden.

Der tragische Konflikt ist mithin keine Kollision einander äußerlicher Werte, sondern, darin folge ich der Hegel-Lektüre von Christoph Menke, ein Konflikt innerhalb des Sittlichen.²⁵ Er wird von dem Betroffenen, hier Agamemnon, als (innerer) Zwiespalt erlebt. Diesem zu entkommen ist für ihn absolut unmöglich. Der gesamte erste Akt zeigt mit fast schon schmerzlicher Ausführlichkeit, wie Agamemnon einen Ausweg aus seiner Misere sucht, wie er sich wehrt und windet, Haken schlägt und Finten ersinnt, um seine Tochter zu retten. Als der Vorhang sich für den Zuschauer hebt, ist eine erste Entscheidung bereits getroffen: Agamemnon hat einen Brief an seine Frau und Tochter abgeschickt, um diese nach Aulis zu locken (unter dem Vorwand einer Eheschließung mit Achille, aber in Wahrheit, um Iphigénie zu opfern). Geplagt von Zweifeln entscheidet er sich wieder um, nur um dann unter dem Druck von Ulysse auch diese Entscheidung wieder rückgängig zu machen, und so fort. Insgesamt vier Wendungen verzeichnet allein der 1. Akt. An dessen Ende steht die Resignation Agamemnons: Er wird seine Tochter opfern – es sei denn, die Götter seien ihm gnädig und wissen ihre Ankunft in Aulis zu verhindern (IP: v. 329). Die Götter aber wollen den Tod Iphigénies; insofern endet der 1. Akt genau so, wie er angefangen hat: mit einem Todesurteil für Iphigénie. Damit ist das Stück jedoch noch lange nicht am Ende; denn Agamemnon ist mit seinem Ringen nicht alleine; die Entscheidung, die er zu treffen hat, betrifft nicht nur ihn, und so sieht er sich umgeben von einer Reihe von anderen Personen, die ihrerseits auf ihn einzuwirken und den Ausschlag in die eine oder andere Richtung zu geben versuchen. Das ist die zweite Gruppe von dramatischen Figuren bei Racine. Ich nenne sie die **'integren' Charaktere** – nicht, weil sie moralisch höherwertig zu beurteilen wären, sondern weil sie, im Gegensatz zu der Figur des Zwiespalts, in ethischer Hinsicht eins mit sich sind. Zu ihnen gehört Clytemnestre, die Mutter, die kein anderes Ziel verfolgt, als ihre Tochter zu retten, oder Ulysse, der Politiker, der auf die Eroberung Trojas erpicht ist und der zudem die Reaktionen des griechischen Heeres fürchtet, sollte man diesem den Angriff auf den Gegner, in Ermangelung des von den Göttern geforderten Opfers, noch länger vorenthalten. Die integren Charaktere stehen einander mit unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Zielsetzungen gegenüber; sie verschärfen den tragischen Konflikt, indem sie auf die eine oder andere Weise auf den Gang der Ereignisse bzw. auf den zentralen Charakter (Agamemnon) einzuwirken versuchen. Ihre Gegensätzlichkeit ist jedoch eine rein äußerliche; sie ergibt sich aus der Anordnung innerhalb der Personenkonstellation; jede(r) einzelne von ihnen verfolgt ein in sich kohärentes ethisches Programm – das als solches, obgleich strukturell eigennützig, durchaus eine gewisse ethische Komplexität aufweisen kann. So steht etwa Clytemnestre für die Werte der Menschlichkeit: Getrieben von der Liebe zu ihrer Tochter, argumentiert sie gegenüber Agamemnon zudem mit der Idee der Humanität.²⁶ Liebe zum eigenen Kind und Verpflichtung zur Menschlichkeit gehen für sie Hand in Hand; was sie hingegen nicht (aner-)kennt, ist die Perspektive des politischen Gemeinwesens, das von den Männern dominiert und in dem Stück durch die Figur des Ulysse repräsentiert wird.

²⁵ Menke 1996.

²⁶ In IV.4.

Die integren Charaktere sind, gerade wegen ihrer Integrität, in analytischer Hinsicht eher unproblematisch. Eine Ausnahme bildet in diesem Kontext allenfalls Achille. Achille ist der Verlobte von Iphigénie und ein griechischer Held (und Heerführer), der sich im Kampf um Troja beweisen will. Er müsste daher eigentlich, so wäre anzunehmen, in der gegebenen Situation einen ganz ähnlichen Zwiespalt erleben wie Agamemnon. Das ist jedoch nicht der Fall – aus Gründen, die zu entschlüsseln nicht ganz einfach sind. *Amour* und *gloire*, so viel steht fest, bilden für Achille keinen Gegensatz, wie sich auch auf sprachlicher Ebene zeigt. Zu Agamemnon sagt er: "Je ne dis plus qu'un mot, c'est à vous de m'entendre. / J'ai votre Fille ensemble, et ma Gloire à défendre."²⁷ (IP: v. 1421f.) Wo der Alexandriner bei Racine im Falle Agamemnons dazu dient, den Konflikt zweier ethischer Widerlager sprachlich abzubilden, da dient er in der Rede des Achille dazu, die Harmonie derselben Werte zu unterstreichen. Achille weigert sich, eine Unvereinbarkeit von *amour* und *gloire* auch nur einzugestehen.²⁸ Von Agamemnon dazu aufgefordert, den Kampf um Troja abzusagen (das ist eine weitere List des verzweifelten Vaters, um seine Tochter zu retten), beharrt er auf der Notwendigkeit des Kampfes und erweist sich als Kriegstreiber (IP: I.2). Als er dann jedoch von den Hintergründen erfährt, vom notwendigen Opfer Iphigénies, ist er sofort bereit, auf Kampf und Sieg zu verzichten. Bezeichnenderweise sieht er die Preisgabe Trojas an dieser Stelle nicht als Opfer; stattdessen stellt er es so dar, als würde sich in der Ehe mit Iphigénie sein Streben nach *amour* wie nach *gloire* gleichermaßen erfüllen.

Achille würde ich also zu den integren Charakteren des Stückes zählen; er ist eine Figur von großer Entschlusskraft, ohne einen Hauch von Wankelmut oder die Anmutung eines Zweifels. Gleichwohl ist seine Position in ethischer Hinsicht deutlich differenzierter als die etwa von Clytemnestre oder Ulysse. Achille wird zum Verbündeten Clytemnestres; diese glaubt sogar, dass sie ihm die Rettung der Tochter zu verdanken habe (warum, ist nicht ganz klar, denn Achille trägt nicht wirklich zur Lösung bei²⁹). Beide versuchen im 4. Akt, zunächst mit der Macht der Worte, Agamemnon von seinem Vorhaben abzubringen. (Ihm ist dabei weniger Erfolg beschieden als ihr, da er durch sein hochmütiges Auftreten den König provoziert.) Wie die Mutter ist auch Achille entschlossen, Iphigénie im Notfall mit seinem eigenen Leib und Leben zu verteidigen. Anders als Clytemnestre kann er dabei auch noch seine Gefolgsleute mit in die Waagschale werfen – im 5. Akt drohen bürgerkriegsähnliche Zustände, als Achille mit seinen Soldaten gegen Agamemnon ausrückt, um Iphigénie vor dem sicheren Tod zu bewahren. In dem tragischen Konflikt zwischen *patrie* und *famille*, der Agamemnon zu zerreißen droht, streitet Achille insofern auf Seiten der Familie. Die fragliche Familie ist jedoch – das unterscheidet ihn von Clytemnestre – nicht seine eigene. Es ist keine Blutsverwandtschaft, die Achille mit Iphigénie verbindet, sondern eine *promesse* –

²⁷ Ähnlich auch später seine Aussage gegenüber Iphigénie selbst:

"Ma gloire, mon amour, vous ordonnent de vivre." (IP: v. 1537).

²⁸ Vgl. Erec Koch: "Achilles' own non-choice is marked most clearly by the fundamental ambivalence of the voice in which he speaks [...] the language of Troy's conqueror and the language of the suitor are identical." "Ironically, it is Iphigenia who must remind Achilles [...] that, like her, he must differentiate love and glory [...], but this difference is one that Achilles obstinately refuses to recognize." (Koch 1990: 168). Auch Bernhard Huß findet die "Junktur" von *amour* und *gloire*, "von Liebe und Sicherung des militärischen und sozialen Ansehens" bei Achille wenig plausibel, wenn nicht gar "unmöglich". (Huß 2017: 248).

²⁹ Hier ist der Lesart von Eléonore Zimmermann zu widersprechen, welche die Figur des Achille moralisch und handlungstheoretisch überhöht. (Zimmermann 1982: 43).

d.h. also ein Pakt, der, auch wenn er den Bund der Ehe schließen und eine neue Familie ins Leben rufen soll, doch strukturell eher jenem Bündnis ähnelt, das die Griechen untereinander zu einer politischen Einheit verbindet. In Achille, so könnte man daher sagen, sind Familie und Politik zu einer perfekten Einheit verschmolzen – vermutlich eben *weil* es ihm in der Person Iphigénies nicht um die eigene Familie geht, sondern um die eines anderen (Agamemnonns).

Die integren Figuren wie Clytemnestre, Ulysse und in gewisser Hinsicht auch Achille flankieren die Figur des Zwiespalts und stellen in ihrer Gegensätzlichkeit das dar, was Hegel als die Gespaltenheit der sittlichen Substanz bezeichnet (Szogyi 1986: 191). In diese 'Spalte' wollen zwei weitere Figuren des Stücks sich nicht so recht einfügen, und das sind Iphigénie und Eriphile. Beide stehen jeweils an den äußeren Rändern des Tableaus; sie sind **Grenzfiguren des Tragischen**, wenn auch aus ganz unterschiedlichen Gründen. Iphigénie etwa wird gerne als Inkarnation eines willigen Opfers – "victime obéissante", so nennt sie sich einmal selbst (IP: v. 1181) – dargestellt. Aber sie ist ihrem Vater keineswegs in blindem Gehorsam ergeben, wie manche meinen.³⁰ Im Gegenteil: Ihre ist die bei weitem komplexeste und ethisch anspruchsvollste Position im ganzen Drama. Denn Iphigénie liebt ihren Vater zwar, sie bewundert und verehrt ihn auch, wie es sich für eine gute Tochter – noch dazu eine stolze Prinzessin – gehört. Als ihr jedoch das Vorhaben des Vaters, das sich gegen ihr eigenes Leben richtet, offenbart wird, da ist sie nicht einfach unfähig, dieser kindlichen Liebe zu entsagen. Stattdessen bittet sie den entzürnten Achille um Besonnenheit: "Car enfin, ce Cruel que vous allez braver, / Cet ennemi barbare, injuste, sanguinaire, / Songez, quoi qu'il ait fait, qu'il est mon Père. (IP: v. 996ff.)³¹ Mit diesen Worten verlangt sie ihm zunächst den Respekt ab, der ihrem Vater als Vater gebührt. Aber sie geht noch einen Schritt weiter und fragt: "Faut-il le condamner avant de l'entendre?" (IP: v. 1018). Und: "Quel Père de son sang se plaît à se priver? / Pourquoi me perdrait-il, s'il pouvait me sauver?" (IP: v. 1015f.). Iphigénie ist also nicht emotional abhängig, sondern moralisch hellichtig. Sie kennt die Motive des Vaters, die genauen Gründe für seine Entscheidung nicht, unterstellt aber, dass diese ihre Berechtigung haben, und zwar auch dann und da, wo sie sich gegen ihr ureigenstes Interesse, das eigene Leben, richten.

Als einzige der bei Racine dargestellten Figuren ist Iphigénie in der Lage, eine ethische Position zu billigen, die ihren eigenen Interessen widerspricht. In dieser Hinsicht ist sie sowohl den integren Figuren als auch der Figur des Zwiespalts entgegengesetzt: Sie ist nicht gespalten, sondern souverän. Diese Souveränität, die in einem "(gerechten) Anerkennen des Entgegengesetzten" besteht,³² legt Iphigénie auch gegenüber Eriphile an den Tag. Nicht zuletzt aus diesem Grund wohl ist die Szene III.4 so wichtig und strategisch prominent platziert. Wir erleben darin eine Iphigénie, die ihrer Rivalin die Hand reicht und sich für die Freiheit derjenigen Person ausspricht, die ihre eigenen Interessen zu verletzen droht. Dass Iphigénie der Eriphile gegenüber nicht immer so souverän handelt, wurde oben bereits angedeutet. Als sie erstmals den Verdacht hegt, Eriphile könne ihr den Achille ausspannen wollen, reagiert Iphigénie wütend und empört (II.5). Sie verliert ihre Fassung, was in gewisser Weise wichtig ist für die Charakterisierung dieser Figur. Denn Racine ist es offenbar daran gelegen, Iphigénie als Liebende zu zeigen. Ihre

³⁰ Ebd: 45. Zur Bewertung der Iphigénie s. auch die in Fn. 6 u. 7 genannten Referenzen.

³¹ Wenig später wiederholt sie diese Botschaft noch einmal: "C'est mon Père, Seigneur, je vous le dis encore, / Mais un Père que j'aime, un Père que j'adore." (IP: v. 1001f.)

³² Hegel, zit. in Menke (1996: 94).

Leidenschaftlichkeit steht – anders als bei Euripides, wo ihre Gefühle für Achille gar keine Rolle spielen – bei Racine außer Frage. Nur indem und insofern Iphigénie als Frau dargestellt wird, die leidenschaftlich liebt und in dieser Liebe auch verletzlich ist, kann sie uns als souverän gelten. Souverän ist Iphigénie nämlich nicht aus emotionaler Gleichgültigkeit oder Borniertheit; sie ist der *passion* ebenso fähig wie jede andere Figur. Souverän ist sie vielmehr, weil sie sich trotz ihrer Leidenschaftlichkeit zu einer ethischen Reflexion emporschwingt, mittels derer sie eine ihr selbst vom Prinzip her feindliche Position als berechtigt anzuerkennen und sogar zu bejahen vermag.³³

Iphigénies Verhalten gegenüber Eriphile ähnelt somit strukturell dem Verständnis, das sie ihrem Vater gegenüber aufbringt. Das zu betonen scheint mir wichtig, weil es diejenigen Interpretationen entkräftet, die – in psychoanalytischer, d.h. entlarvender Absicht – den Fokus auf eine vermeintlich regressive Qualität der Vater-Tochter-Beziehung richten.³⁴ Iphigénies Auftritt in III.4 macht deutlich, zu was diese Figur fähig ist. Iphigénie räumt ein, sich in ihrer Wut gegenüber Eriphile schuldig gemacht zu haben; sie zeigt Reue und entschuldigt sich. Mehr noch, sie übt aktive Wiedergutmachung, indem sie Achille, der in dieser Hinsicht völlig apathisch ist, bittet, Eriphile freizulassen und die Rivalin an ihrem Glück teilhaben lässt. Iphigénie erweist sich damit als das, was sie später auch bei Goethe sein wird, eine Figur der Versöhnung auch und gerade mit dem Feind. Gewiss ist ihre Souveränität gegenüber Eriphile an dieser Stelle auch dem Umstand geschuldet, dass sie sich der Treue Achilles sicher sein darf; die Szene hat etwas Komödienhaftes gerade im Sinne eines überbordenden Glücks, das sich vom Zentrum her, dem glücklich vereinten Paar, auf die anderen Figuren ergießt. Aber diese Souveränität ist, moralisch betrachtet, nicht 'billig', sondern bringt ein echtes Bemühen um Gerechtigkeit zum Ausdruck.³⁵ Die Tatsache, dass Iphigénie am Ende als einzige um Eriphile trauert zeigt, dass sie sich mit ihrer vermeintlichen Feindin identifiziert und insofern ein echtes "Gedenken des Anderen im Eigenen" (Menke 1996: 94) stattfindet; dass Iphigénie ihren Vater nicht allein zu 'verstehen' behauptet, sondern auch die damit verbundenen Konsequenzen zu tragen bereit ist, macht ferner deutlich, dass es ihrer Souveränität nicht an dem notwendigen tragischen Ernst mangelt.

Iphigénie ist, so meine ich, eine für die Tragödie außergewöhnliche Figur. Racines Protagonistin legt eine versöhnliche Natur an den Tag – nicht etwa aus Unfähigkeit oder kindlicher Naivität, sondern aus dem Geist der sittlichen Reflexion heraus. Sie ist in der Lage, von ihrer eigenen Position, von ihren eigenen vitalen Interessen Abstand zu nehmen und die berechtigten Interessen anderer anzuerkennen. Sie zeigt Mitleid (sogar) mit denen, die ihr Übles wollen. Weit mehr noch als an der Antigone des Sophokles, die gerne als Gewährsfrau für eine hegelianische Lesart der Tragödie – und darin näherhin für die Idee der Souveränität – fungiert, ist es daher m.E. an Racines Iphigénie, die Idee der Souveränität zu verkörpern. Sie führt damit allerdings, das muss man auch ganz klar sagen, die Tragödie (als Gattung, in der es um das Tragische geht) an ihre Grenzen. Eine Figur, welche die Begrenztheit ihrer eigenen Position durchschaut und die Berechtigung der Interessen anderer

³³ Selbst im größten Streit sagt Iphigénie zu Eriphile: "Je vous pardonne, hélas, des vœux intéressés, / Et la perte d'un cœur, que vous me ravissez." (IP: v. 695f.).

³⁴ Prominent natürlich Barthes, dessen apodiktischen Aussagen aber auch schon vielfach widersprochen wurde, u.a. von Hans Robert Jauf.

³⁵ Schließlich bereut Iphigénie ihre "injustes discours" und bemüht sich um Wiedergutmachung (IP: v. 864).

anzuerkennen und – zur Not auch auf eigene Kosten – zu bejahen vermag, die sich für vorschnelle Gefühlsäußerungen entschuldigt, die Reue offen zeigt und ihren Antagonisten die Hand reicht – so eine Figur kann zwar, wie bei Racine, in einer Tragödie auftreten; sie ist der Natur des Tragischen aber eigentlich nicht zugetan. Die Figur der Iphigénie, so würde ich daher argumentieren, ist ihrem Charakter nach supra-tragisch; wären die Menschen alle so wie diese Iphigénie – es gäbe schlichtweg keine Tragödien.

Wie Iphigénie ist auch Eriphile am Rande des tragischen Spektrums angesiedelt. Sie ist deren Gegenspielerin und exaktes Spiegelbild. Ist Iphigénie supra-tragisch, so ist Eriphile infra-tragisch. Ist Iphigénie in jeder Hinsicht privilegiert, so muss Eriphile alles entbehren. Wo Iphigénie gibt, da nimmt (sich) Eriphile (das Leben). Wo Iphigénie nach Versöhnung strebt, da sät Eriphile den Keim der Zwietracht. Ihre Tat – der Verrat von Iphigénie an den Priester Calchas – zeigt sie in ihrer ganzen Niedertracht. Die Hinrichtung der Eriphile am Ende ist daher in dem Stück, das wurde vielfach gesehen und kommentiert, moralisch motiviert: Es stirbt 'die Böse'; Eriphile hat den Tod, anders als Iphigénie, in gewisser Weise 'verdient'.³⁶ Beinahe wichtiger noch als der Gegensatz von 'gut' und 'böse'³⁷ (oder auch: von 'legitim' vs. 'illegitim'³⁸) scheint mir jedoch, mit Blick auf die beiden Frauen, der von 'eigennützig' vs. 'uneigennützig' zu sein. Eriphile ist diejenige, die konsequent ihre eigenen Interessen verfolgt und dabei wissentlich-willentlich in Kauf nimmt, anderen zu schaden. Die Etymologie ihres Namens rückt sie in die Nähe der (Göttin der) Zwietracht (vgl. Cheyns 1996: 6); das scheint auch angemessen, denn Zwietracht stiftet Eriphile keineswegs nur da, wo sie ihre selbstsüchtigen Zwecke verfolgt. Sie will die Griechen noch gegeneinander aufbringen, als sie schon keine Hoffnung mehr hat, Achille für sich gewinnen zu können. Sie bejaht also die Vernichtung der anderen auch dann, als es ihr selber nichts mehr nützt; insofern ist sie keine 'pragmatische' Böse, sondern eine Inkarnation der Verneinung (des Anderen).

Die Figur der Eriphile droht damit in dramatischer Hinsicht ein wenig unterkomplex zu geraten. Dass sie das dennoch nicht tut, liegt, bezeichnenderweise, an den Umständen. Racine selbst sagt in der *Préface*, er wolle diese Figur nicht jeglichen Mitleids berauben.³⁹ Und Mitleid hat Eriphile tatsächlich verdient, denn ihre Umstände sind einfach grausam: eine ungeliebte Waise, allseits verstoßen und ausgegrenzt, die niemals Liebe erfahren hat und doch verzweifelt Liebe sucht, die Vergewaltigung durch den Eroberer erleiden musste und als Sklavin ein würdeloses Leben führt, obwohl sie eigentlich – nicht anders als Iphigénie – eine Prinzessin ist. Der Moment, in dem sich ihre fürstliche Herkunft offenbart, ist der Moment ihrer Vernichtung. Der neue Status von Eriphile zieht, mehr noch als ihr mutig-verzweifelter Akt, am Ende des Stücks für einen kurzen Moment die Ehrfurcht aller derjenigen auf sich, die ihrem (Selbst-)Opfer beiwohnen.⁴⁰ In den Augen des Zuschauers obsiegt jedoch, scheint mir, auf Dauer das Mitleid. Eriphile hatte im Leben schlichtweg keine Chance; sie ist von Anfang an verdammt, und zwar durch

³⁶ Vgl. Claire Nancy: "Nous sommes ici dans une logique du *salut* et du *mérite*; dans une eschatologie chrétienne et une théologie morale." (Nancy 2002: 41).

³⁷ Wie bei Bucher (2002: 337).

³⁸ Wie bei Koch (1990: 169).

³⁹ "... mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion", (IP: 36).

⁴⁰ "On admire en secret sa naissance, et son sort." (IP: v. 1767)

die Umstände mehr als durch irgendetwas anderes. Schließlich spricht nichts dagegen (d.h.: nichts an ihrem Naturell oder an ihrem Wesen), dass Eriphile, wäre sie gleichermaßen begünstigt gewesen wie Iphigénie, auch gleichermaßen 'wohlgeraten' wäre; unter anderen Umständen wäre auch sie vermutlich eine andere geworden; sie wäre dann Iphigénie.

Eriphile, so formuliert es Alain Niderst, ist ein "Monster" (Niderst 1995: 123); sie gehört im Theater Racines zu der Gruppe der *damnés*.⁴¹ Die Verdammten sind nun der Tragödie keineswegs (wesens-)fremd; doch die 'Verdammtheit' der Eriphile scheint mir wiederum eine ganz besondere zu sein. Denn verdammt ist Eriphile keineswegs aus metaphysischen oder, wie man es aus dem Mythos kennt, aus genealogischen Gründen; sie stürzt auch nicht durch einen Fehltritt (*hamartía*) ins Unglück; Eriphile begeht zwar eine böse Tat; aber als 'böse' ist sie vorher schon gezeichnet. Eriphile ist 'von Anfang an' böse und damit in bestimmter Hinsicht untragisch. Mehr noch: sie ist böse aufgrund der äußeren Umstände, d.h. böse ist sie erst *geworden* – in einer Zeit, die vor der dramatischen Handlung liegt und die nun nicht mehr reversibel ist, sondern sich nurmehr selbst exekutiert. Mit Eriphile erfindet Racine eine Figur hinzu, deren Charakter durch ihre Umstände geprägt ist; ihre Umstände sind ihr Schicksal. Die Gewordenheit dieser Figur, die Entwicklung dieses Charakters zu beschreiben, ist nun aber nicht eigentlich Gegenstand dieser oder überhaupt einer Tragödie, kann es auch gar nicht sein. Dies zu leisten ist vielmehr (oder besser: wird es einmal sein) die Aufgabe des Romans. Es wäre wohl anachronistisch zu behaupten, dass Eriphile auf den Roman des 19. Jahrhunderts, auf dessen soziale Fragestellung und Interesse an menschlichen Dramen, die ja durchaus auch tragisch sein können, vorausweist; 'romanhaft' ist diese Figur aber allemal, sofern wir im Drama ihre – unsichtbare – Geschichte mitbedenken müssen.⁴² Eriphile ist kein Abkömmling einer Sippe, deren Schicksal sie teilt, sondern sie erscheint, gerade weil sie aus allen sozialen Bindungen entlassen ist, als Produkt ihrer individuellen Geschichte. Als solche ist sie, im tragischen System Racines, eigentlich eine infra-tragische Figur.

4 Zweimal Iphigenie (Euripides und Racine): sublim vs. souverän

Im vorherigen Abschnitt wurde das Personaltableau von Racines Drama *Iphigénie* dargelegt und in seinen Bestandteilen analysiert. Immer unter der Maßgabe "que les personnages ne sont pas des individus isolés, mais les éléments d'une harmonie qui est différente d'une pièce à l'autre" (Niderst 1978: 33), wurde nach der für dieses Drama relevanten 'Harmonie' gefragt. Diese Harmonie hat, wie sich herausstellte, in *Iphigénie* den Charakter eines meta-tragischen Systems, sofern es in dieser 'Tragödie' um die Natur des Tragischen (Charakters) selbst geht. Das aufgezeigte Personaltableau gründet nämlich weder, wie es die klassische Textanalyse lehrt, auf einer Konstellation von Verwandtschaftsbeziehungen, noch auf einem Widerspiel von konkreten Interessen oder (Liebes-)Leidenschaften, sondern auf einer Typologie tragischer Charaktere. Sichtbar wurde in diesem Tableau die für das Tragische charakteristische Aufspaltung der sittlichen Substanz, anhand einer zentralen Figur des Zwiespalts sowie der sie flankierenden, wenn auch einander opponierenden integren Figuren. Zum 'System' gehören ebenfalls die zwei

⁴¹ Ähnlich auch Nancy (2002: 49). Der Begriff "monstre" wird von Racine selbst verwendet, in *Iphigénie* von Clytemnestre (IP: v. 1679).

⁴² Vgl. Jean-Pierre Collinet (1982: 177): "Eriphile qui, par son origine inconnue, s'apparente à des héroïnes telles que la Marianne de Marivaux, introduit dans la pièce un romanesque inattendu", sowie ebd.: 181.

Grenzfiguren (supra-tragisch bzw. infra-tragisch), die zwar in der Tragödie vorkommen, das Tragische jedoch nach der einen oder anderen Seite hin überschreiten. Diese Überschreitung einer – gleichwohl – inneren Grenze des tragischen Genres harmoniert wiederum mit der im ersten Abschnitt festgestellten hybriden Natur der *Iphigénie* als *tragédie heureuse*.

Das System erweist seine Pertinenz auch und gerade in seiner Geschlossenheit. Wie jedes System ist es jedoch nicht vor Vereinfachungen und Abstraktionen gefeit; daher soll nun, in einem letzten Schritt, die vorgestellte Lesart noch einmal durch einen anderen Ansatz überprüft werden. Dies geschieht durch einen intertextuellen Vergleich mit der *Iphigénie* des Euripides – jenem Text also, der Racine zwar laut *Préface* als Hypotext diente, von ihm aber nicht ohne Weiteres als normatives Vorbild akzeptiert werden konnte. Auf einige der Gründe für diese Ablehnung sowie auf die von ihm vorgenommene Ergänzung (mittels der Figur der Eriphile) sind wir bereits eingegangen. Noch offen ist jedoch, wie sich bei Racine der Charakter der Iphigénie (als Stück, aber auch als die das Stück tragende Person) gegenüber Euripides verändert. Racine schreibt mit der Eriphile ja nicht nur das Ende um, sondern er modifiziert das gesamte tragische System, das System der tragischen Charaktere. Das muss auch und in erster Linie den Charakter der Titelheldin betreffen. Das *rewriting* nicht nur des Iphigenie-Stoffes, sondern auch der Figur gleichen Namens, müsste somit Aufschluss geben können über die zugrundeliegende Intention Racines.

Bevor wir uns der Iphigenie selbst zuwenden, noch eine Anmerkung: Racine nimmt gegenüber Euripides nicht nur eine Ergänzung vor (die Figur der Eriphile), sondern auch eine Streichung. Das *rewriting* fordert ein Opfer, und dieses Opfer ist Menelaos. Menelaos wird bei Racine in den Rang eines *personnage invisible* hinabgestuft – unsichtbar auf der Bühne, aber gleichwohl unverzichtbar für das Verständnis des dramatischen Konflikts.⁴³ Denn ohne Menelaos keine Helena, und ohne Helena kein Krieg um Troja. Der Bruder Agamemnons und zweite Atreus-Sohn ist also von zentraler Bedeutung für die Konstruktion des tragischen Konflikts in Aulis; wobei die Frage, welche Bedeutung ihm genau zukommt, und welchen Stellenwert er und seine Angelegenheiten im Handeln Agamemnons einnehmen sollten, im vierten Akt von Racines *Iphigénie* Gegenstand heftiger Diskussionen ist. Achille streitet rundheraus ab, dass die Probleme des Menelaos für ihn motivationale Bedeutung haben; er fühlt sich ihm gegenüber, anders als die anderen griechischen Heerführer, die durch den Schwur gebunden sind, zu nichts verpflichtet (IV.6). Clytemnestre versucht ihrerseits, ihren Ehemann davon zu überzeugen, dass die Angelegenheiten von Helena und Menelaos nicht seine eigenen seien (IV.4). Warum, so fragt sie, die eigene Familie für die Liebe eines anderen zerstören?

Menelaos ist also durchaus präsent bei Racine, im Denken und in den Reden der anderen. Doch als dramatische Figur eigenen Rechts wurde er eliminiert. Mit ihm eliminiert wird auch jene Szene bei Euripides, in der Menelaos seinem Bruder Agamemnon nach einem heftigen Streit die Hand zur Versöhnung reicht.⁴⁴ Menelaos hatte zuvor mit aller Macht versucht, auf den zaudernden Agamemnon einzuwirken und ihm das Opfer seiner Tochter abzutrotzen. Seine zutiefst

⁴³ Jean-Pierre Collinet hat diesen 'unsichtbaren Helden' bei Racine eine interessante Studie gewidmet (Collinet 1982). Er vertritt darin die These, dass gerade anhand der *personnages invisibles* Anklänge an andere Gattungen (Epos, Roman, Oper) innerhalb des Dramas vernehmbar werden.

⁴⁴ In der Version: Euripides (1977) handelt es sich um die 1. Hauptszene.

eigennützigem Interessen wusste er dabei geschickt in eine politische, am Wohl des griechischen Staates orientierte Argumentation zu verpacken; hatte schließlich gar die Herrscherqualitäten seines Bruders in Frage gestellt. Dann aber, als die Konfrontation der beiden Atriden eine fast schon unerträgliche Intensität erreicht, vollzieht er einen plötzlichen Sinneswandel. Menelaos bereut – und verzichtet:

Der Anblick deines tränenvollen Augs
 Hat mich erbarmt das meine weinte mit,
 Und ich bereue jedes harte Wort,
 Das uns getrennt: ich stehe, wo du stehst.
 So wenig du mein Kind mir nehmen sollst,
 Will ich des deinen Tod. Es ist nicht recht,
 Daß ich in Freuden lebe, du im Schmerz,
 Dein Stamm dahinstirbt und der meine lebt.
 [...]
 Wie kindisch war ich! [...]
 Du aber hemme deiner Tränen Strom,
 Der mit dem Bruder mich zu weinen zwingt!
 Betrifft der Spruch dein Kind, so weiß ich nichts
 Davon! Ich überlasse dir meinen Teil! (Euripides 1977: v. 477–499).

Menelaos lässt also ab von seinem Bruder, lässt ab von der Idee, ihm das eigene Kind als Opfer abzuverlangen. Stattdessen bemüht er sich, den sich abzeichnenden Bruch durch eine versöhnliche Geste zu heilen. Er scheint einzusehen, dass er von seinem Bruder Unmögliches verlangen wollte. Sein Sinneswandel ist daher nicht nur als Versuch zu verstehen, die (eigene) Familie zu retten, sondern auch eine souveräne Einsicht in die Grenzen dessen, was er dem anderen – der sein Bruder ist – zumuten kann. Umwillen dieser Einsicht ist Menelaos bereit, seine eigenen Interessen hintanzustellen; er wird seinen Bruder nicht zum Opfer zwingen, wird die Beziehung zu ihm nicht seinen eigenen (bzw. anderen) Zwecken opfern. Wenn wir über die Figur des Menelaos sprechen, müssen wir daher vorrangig über seinen Sinneswandel sprechen – ein *revirement*, das sich in einem plötzlichen Ablassen von den eigenen egoistischen und für andere schädlichen Handlungszwecken manifestiert. Ich halte es daher für nicht ganz zutreffend zu sagen, Menelaos werde bei Racine durch die Figur des Ulysse ersetzt.⁴⁵ Das gilt unangefochten nur für den ersten Teil seines Auftritts, für den 'Politiker' Menelaos. Dessen Argumente finden sich in der Tat in dem hartnäckigen Drängen Ulysses wieder (Szene I,3 u. I,5), der Agamemnon zum Sturm auf Troja – und zum Opfer der Iphigénie – überreden möchte. Doch der andere, der souveräne Menelaos, der aufgrund einer höheren Einsicht von seinen eigenen Interessen Abstand nimmt und auf deren gewaltsame Durchsetzung mit Rücksicht auf die Interessen des Bruders verzichtet, dieser Menelaos geht bei Racine in der Figur der Iphigénie auf. Nicht umsonst ist die bereits mehrfach thematisierte Szene III.4, in der Iphigénie der Eriphile die Hand zur Versöhnung reicht, beinahe an der gleichen Stelle im

⁴⁵ Cheyns (1996: 29). Auch der Grund, den Cheyns für die Streichung des Menelaos anführt, ist wenig überzeugend: "Sans doute la présence d'un homme qui doit sa renommée à ses infortunes conjugales pouvait-elle sembler inopportune dans une tragédie" (ebd.). Allerdings hat er insofern Recht, als mit dem Menelaos auch Agamemnons einziger Kritiker wegfällt (Ulysse ist nicht in dem gleichen Maße in der Lage, dem Agamemnon Paroli zu bieten wie sein eigener Bruder). Damit verschärft sich bei Racine der Zwiespalt des Agamemnon noch mehr, denn er ist nun nicht mehr durch einen anderen getrieben, sondern durch seine eigene Motivation.

dramatischen Handlungsverlauf angesiedelt wie die soeben zitierte Szene bei Euripides. Auch in der internen Strukturierung ähneln sich beide: Auf eine eigennützig-leidenschaftliche-interessenbehaftete Aktion folgt die Umkehr (von Iphigénie, von Menelaos), die zur Verständigung mit dem Anderen und zu einer Distanzierung von der egozentrischen Perspektive führt. In beiden Fällen ist diese Umkehr das Produkt einer ethischen Einsicht, also nicht willkürlich, sondern reflektiert.⁴⁶

Für Euripides ist das *revirement* des Menelaos lediglich ein Vorspiel für das eigentliche *revirement* seines Dramas, das der Iphigenie. Iphigenie wirkt bei Euripides sehr viel jugendlicher als bei Racine; sie ist fast noch kindlich und erscheint gemeinsam mit ihrer Mutter und dem kleinen Orest auf der Bühne. Diese Iphigenie, die ihrem Vater treuherzig ergeben ist, vernimmt die Nachricht von ihrer geplanten Opferung mit dem allergrößten Entsetzen. Sie hat Angst; sie fleht um ihr Leben, richtet Stoßgebete gen Himmel und versucht den Vater mithilfe des kleinen Bruders zu erweichen.⁴⁷ Es ist die natürliche Reaktion eines jungen Mädchens, das an seinem Leben hängt und nicht auf dem Altar der Politik geopfert werden möchte. Aber dann vollzieht sich ein plötzlicher Umschwung: Als sie erkennt, dass ihre Lage ausweglos ist, stellt sich Iphigenie ihrem Schicksal.⁴⁸ Sie fügt sich, weil sie, anders als ihre Mutter, die auch hier verzweifelt gegen Agamemnon opponiert, einen Wert in ihrem Tod erkennt. Plötzlich ändert sich ihr ganzer Habitus: Iphigenie, eben noch ein ängstliches Kind, redet nun als stolze Griechin daher, die das biologische (Über-)Leben verachtet und die im Tod ein Stück Unsterblichkeit für sich zu erringen hofft.⁴⁹ Mehr als ihr eigenes Leben, so bekundet sie, zähle die freiheitliche Lebensform der Griechen, die sie mit ihrem Opfer bewahren wolle.⁵⁰ Am Ende schickt sie sich an, den Weg zum Altar allein und eigenständig zu beschreiten. Sie fügt sich also nicht nur dem Willen eines anderen, sondern sie macht sich diesen regelrecht zu eigen, indem sie das Opfer selbst vollbringt – nur um dann, wie wir wissen, im letzten Moment, durch die Göttin gerettet zu werden. Die Iphigenie des Euripides wird also mit einem Schlag erwachsen. Mehr noch: sie schwingt sich auf zu einer sublimen Qualität, die gewöhnlichen Menschen, auch solchen, die für erwachsen gelten, nur selten möglich ist. Ihr Sinneswandel verleiht ihr tragische Statur, will heißen: ethische Größe. Iphigenie ist kein Opfer, kein Objekt,⁵¹ das von anderen einfach hingerichtet wird, sondern sie wird zum eigenmächtigen Subjekt ihres Handelns. Sie macht sich selbst dazu. Ironischerweise – und darin liegt die Tragik ihrer Situation – kann sie ihr Schicksal durch ihr eigenmächtiges Handeln nicht verändern – so weit reicht ihre 'Macht' dann

⁴⁶ "Und [du] wählst, was recht und notwendig ist," sagt Achille bei Euripides zu Iphigenie (v. 1409). Die '(rechte) Einsicht' (gr. *phrónesis*) ist eines der Leitmotive bei Euripides und kommt u.a. auch in der Erziehung des Achilles zur Geltung, die in diesem Text ausführlich beschrieben wird.

⁴⁷ 4. Hauptszene.

⁴⁸ 5. Hauptszene.

⁴⁹ Insbesondere v. 1374ff. Damit widerspricht sie explizit dem, was sie selbst kurz zuvor noch gesagt hatte: "[...] Sinnlos, wer den Tod begehrt, / Wer schönen Tod vor schlechtes Leben stellt." (v. 1251-52)

⁵⁰ Hier repliziert sie die Worte Agamemnons, dessen Replik kurze die beiden Szenen voneinander trennt: "Zu dieser Tat, und Hellas steht voran! / Mein Kind, durch dich und mich wird dieses Land / Ein freies Land, und keine Griechenfrau / Wird fortan von Barbaren fortgeschleppt." (v. 1272-75).

⁵¹ Drastisch die zahlreichen Anspielungen, die auch bei Racine noch nachklingen, in denen Iphigenie als ein Stück Fleisch auf dem Opferaltar visualisiert wird (z.B. v. 976 und v. 1304).

doch nicht; sie kann es nur mutig auf sich nehmen. Das aber tut sie mit einer Vehemenz, für welche die Beschreibung als 'williges Opfer' eigentlich gar nicht ausreicht. Iphigenie fügt sich nicht einfach (dem Willen Agamemnons), sondern sie reißt ihr Schicksal geradezu an sich. Nicht, weil sie des Lebens müde wäre (das wird ja gerade durch die vorangegangene Szene, in der sie um ihr Leben fleht, ausgeschlossen), oder weil sie sich ihrer qualvollen Lage möglichst rasch entziehen möchte; sondern weil sie dem Tod, den sie nicht gewählt hat, gleichwohl einen Sinn bzw. einen Wert abzutrotzen vermag. Das macht sie sublim: dass sie zwar ihre Situation nicht ändern kann, aber dass sie mit vollstem Bewusstsein und mit der ganzen Wucht ihres Willens ein ihr feindliche Schicksal bejahen kann.

Vergleicht man nun diese Iphigenie mit der von Racine, so wird der Unterschied deutlich. Bei Euripides ist Iphigenie zunächst ein Kind, das durch ein *revirement* sublime Größe erlangt. Bei Racine ist Iphigénie eine junge, fast schon reife Frau, die sich trotz ihrer Leidenschaftlichkeit zu souveränem Handeln durchringt. Ihr Widerstand gegen das Vorhaben Agamemnons scheint zunächst schwächer auszufallen, was womöglich einen Teil der Antipathie erklärt, die diese Figur in der Kritik auf sich gezogen hat. Der Umstand, dass Iphigénie weniger mit ihrem Schicksal hadert, ist aus meiner Sicht allerdings so zu erklären, dass es in Racines dramatischer Konstruktion nicht die *eine* zentrale Peripetie gibt, in der die Figur der Iphigenie ihr grausames Fatum auf sich nehmen müsste (und dafür ihre eigene Schwäche überwinden müsste); stattdessen gibt es mehrere Szenen, und mehrere Personen, gegenüber denen sie ihr souveränes Handeln unter Beweis stellt. Der Plot ist hier nicht linear-progressiv auf Iphigénie und deren eklatanten (Sinnes-)Wandel ausgerichtet, sondern Iphigénie ist bei Racine Teil eines Systems von Figuren, die sich gegenseitig ergänzen und die in ihrer Gesamtheit ein Spektrum von tragischen Charakteren abbildet. Innerhalb dieses Spektrums markiert sie die Grenze des Tragischen: die Versöhnung mit dem Anderen bzw. das Angedenken des Anderen im Eigenen.

Die Iphigénie von Racine ist also nicht sublim, sondern souverän. Dem Unterschied liegt eine Gemeinsamkeit zugrunde: Beide Frauen sind in der Lage, etwas ihnen selbst Feindliches (das Andere) zu bejahen. Bei Euripides ist dieses Andere die eigene Vernichtung. Iphigenie ist sublim, weil und insofern sie in die eigene Zerstörung einwilligt. Das bedeutet auch: ihre Größe ist letztlich tragisch, d.h. nicht lebensfähig (denn sie ist mit der Vernichtung systematisch verknüpft, wenn nicht sogar mit dieser identisch). An dieser Größe der Iphigenie darf bei Racine Eriphile partizipieren. Sie 'erbt' in gewisser Weise diesen Teil der Iphigenie des Euripides. Auch ihr soll es dem Willen des Autors zufolge verstattet sein, nicht als reines Opfer (Objekt) zu enden, sondern sich selbst zu richten. Als eigenmächtiges Subjekt ihres Handelns zieht sie eine – wenn auch flüchtige – Form der Bewunderung auf sich; indem sie ihr Schicksal auf sich nimmt, ist sie sublim. Es ist aber letztlich nur die äußere Form dieser Geste, die Racines Eriphile mit der Iphigenie des Euripides verbindet. Denn ihre Situation ist, im Ganzen besehen, eine ganz andere. Im Unterschied zu Iphigenie hat Eriphile vollkommen andere Motive: Sie stirbt, nicht, weil sie im Angesicht des unvermeidbaren Todes Größe sucht, sondern weil ihr die Liebe versagt wurde. Sie hat schon vorher entschieden, dass sie in dem Fall, dass sie Achille nicht bekommt, nicht weiterleben wolle.⁵² Ihrer ist also ein Tod mit Ansage, ein Selbstmord, dem das Opferfest nur einen willkommenen Anlass bietet.

⁵² Ebd.: v. 523f. – also gleich in ihrem ersten Auftritt.

Mit der Aufspaltung der Figur stellt Racine folglich nicht primär der 'guten' Iphigénie eine 'böse' Eriphile entgegen, die ihren Tod als eine Art 'Strafe' verdient hätte. Er führt uns vor allem – in unausgesprochener Abgrenzung von Euripides – den Unterschied zwischen souveränem und sublimem Charakter vor Augen. Der sublimen Charakter bekräftigt die eigene Vernichtung; er ist zwar mit Größe verbunden, aber aus genau diesem Grund nicht wirklich lebensfähig. Seine Größe ist (zugleich) sein Untergang. Anders der souveräne Charakter: Er vermag die Interessen und die Berechtigung des Anderen – auch da, wo dieses ihm seiner eigenen Natur advers ist – anzuerkennen; diese Anerkennung ist jedoch nicht identisch mit der völligen Selbstaufgabe, wie man der Definition von Christoph Menke entnehmen kann: "Souveränität ist das Freiheitsvermögen des Subjekts, sich so zu bewahren, daß es sich – *auch* – preisgibt; Souveränität zeigt sich im Augenblick der Selbstüberschreitung" (Menke 1996: 307). Der souveräne Charakter vermag das Andere im Eigenen zu bejahen; er muss dazu die eigenen Interessen ein Stück weit opfern, sich selbst überschreiten; aber er geht daran nicht zugrunde, gerade weil und insofern er den Anderen als einen Teil von sich selbst erkennt und akzeptiert. Zugrunde geht vielmehr das reine Eigeninteresse, die Unfähigkeit, sich von den eigenen Bedürfnissen zu distanzieren, die in Racines Drama in der Figur der Eriphile verkörpert sind. Mit Eriphile stirbt die Egozentrik, auch wenn deren existenzielle Berechtigung – durch die ausgestreckte Hand und die Tränen der Iphigénie – zumindest teilweise anerkannt wird. Aber Iphigénie selbst, der souveräne Charakter darf – und kann – leben. Es ist dies die eigentlich optimistische Botschaft von Racine.

Bibliographie

Barthes, Roland (1963): *Sur Racine*. Paris: Seuil. [1960]

Bucher, Anne-Laure (2002): "Iphigénie de Racine: à la césure du classicisme et de l'archaïque", in: *Classical Unities: Place, Time, Action. Actes du 32^e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Tulane University, 13–15 avril 2000*, éd. par Erec R. Koch. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 335–345.

Campbell, John (2003): "Racine's Iphigénie: A 'Happy Tragedy'?" in: *Theatrum Mundi: Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, ed. by Claire L. Carlin and Kathleen Wine. Charlottesville: Rookwood Press, 214–221.

Chevalier, Jean-Frédéric (2002): Art. "Tragique", in: *Le dictionnaire du littéraire, publ. sous la dir. de Paul Aron e.a.*. Paris: Presses Universitaires de France, 605–607.

Cheyns, André (1996): "Racine héritier de la Grèce dans Iphigénie: les personnages d'Eriphile et d'Agamemnon", in: *Lettres Romanes* 50, 3–35.

Collinet, Jean-Pierre (1982): "Racine et ses personnages invisibles: le cas d'Iphigénie", in: *The Equilibrium of Wit. Essays for Odette de Mourgues*, ed. by Peter Bayley and Dorothy Gabe Coleman. Lexington KY: French Forum.

- Connon, Derek (1987): "Diderot and Racine", in: *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, ed. by Alan Howe and Richard Waller. Liverpool: University Press, 243–261.
- Delmas, Christian (1994): *La tragédie de l'âge classique (1553–1770)*, Paris: Seuil.
- Emelina, Jean (1999): *Racine infiniment*. Paris: Sedes.
- Euripides (1977): *Orestes, Iphigénie in Aulis, Die Mänaden* (Sämtliche Tragödien und Fragmente, Griechisch-deutsch, Bd. V), aus dem Griechischen übers. von Ernst Buschor, hg. von Gustav Adolf Seeck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Garrette, Robert (2011): "Iphigénie aux deux visages ou la poétique de la duplicité", in: *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, sous la dir. de Delphine Denis e.a.. Paris: Champion, 99–110.
- Jacob, Sandra (2000): "Iphigénie-Eriphile. Le sacrifice du double", in: *Présence de Racine. Actes du colloque 22 oct. 1999. Textes rassemblés par Jean-Pierre Landry*. Lyon: CEDIC, 141–155.
- Jauß, Hans Robert (1975): "Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode", in: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink, 353–400.
- Huß, Bernhard (2017): "Tragik und Liebe in einer undurchsichtigen Welt. Die Iphigénie von Jean Racine", in: Toepfer, Regina (Hg.): *Tragik und Minne*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 225–261.
- Howarth, William D. (1999): "The Nature of Tragedy in Iphigénie. A Comparative Approach", in: *Dalhousie French Studies* 49, 119–131.
- Koch, Erec R. (1990): "Tragic Disclosures of Racine's Iphigénie", in: *Romanic Review* 81.2, 162–172.
- Menke, Christoph (1996): *Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Nancy, Claire (2002): "Iphigénie, d'Euripide à Racine. Une réécriture", in: *Poétique* 129, 33–50.
- Niderst, Alain (1978): *Racine et la tragédie classique*. Paris: PUF.
- Niderst, Alain (1995): *Les tragédies de Racine. Diversité et unité. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée d'une postface*. Paris: Librairie Nizet.
- Orgel, Vera (1950): "What is Tragic in Racine?", in: *Modern Language Review* 45.3, 312–318.
- Picard, Raymond (1964): "Iphigénie", in: *Jean Racine: Œuvres complètes, t. 1: Théâtre, Poésies*. Prés., notes et comm. par Raymond Picard. Paris: Gallimard, 663–667.

- Racine, Jean (1999): *Iphigénie*. Edition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris: Gallimard. [Zitiert unter der Sigle IP]
- Revaz, Gilles (1999): "La tragédie classique entre 1640 et 1674", in: *Versants* 36, 7–18.
- Scherer, Jacques (1996): *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet.
- Szarota, Elida Maria (1987): "Stärke, dein Name sei Weib!" *Bühnenfiguren des 17. Jahrhunderts*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Szogyi, Alex (1986): "From Eriphile to Phèdre: The Baroque Heroine in a Classical Frame", in: *Re-Lectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique*. Etudes réunies par Richard L. Barnett. Paris e.a.: Papers on French Seventeenth Century Literature, 176–192.
- Woshinsky, Barbara (1990): "Iphigénie Transcendent", in: *Actes de Columbus: Racine – Fontenelle: Entretiens sur la pluralité des mondes – Histoire et littérature*. Actes du XXI^e colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, Ohio State University, Columbus, 6–8 avril 1989, éd. par Charles G. S. Williams. Paris e.a.: Papers on French Seventeenth Century Literature, 87–95.
- Zimmermann, Eléonore (1982): *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*. Suivi de deux essais sur le théâtre de Jean Racine. Saragota CA.: Anna Libri.
- Zwillenberg, Myrna K. (1975): "Racine's Ironic Endings", in: *Romance Notes* 16.2, 357–369.