

Platons Paradox des Bildes und die Instabilität des Wortes
in Goethes *Iphigenie auf Tauris*
Von Fritz Breithaupt (Berlin)

for Leela

Da die Wiedererkennung von Personen ist, bezieht sie sich bald nur auf die eine Person im Verhältnis zu anderen..., bald müssen beide Personen sich gegenseitig wiedererkennen.

Aristoteles, Poetik

Abstract

Simulakra oder Trugbilder verwirren in Goethes Schauspiel die Ordnung des Seienden und Nichtseienden derartig, daß die Wahrnehmbarkeit des Wirklichen fraglich wird. Auch die Wörter des Orakels sind trügerisch, solange sie kontextunabhängig als Abbilder des Wirklichen verstanden werden. Dementgegen versucht Goethe, die Eigenständigkeit von Bild und Wort zu denken.

Simulacra or deceptive images confuse the orders of the real and the non-real to such a degree in Goethe's play that perception of reality becomes unreliable. Readings of the oracle's words as mimetic representations risk misinterpretation if they do not recognize that words belong to this realm of deceptive images. Orest's task is to recognize images and words as distinct from reality.

I.

Um sich dem besonderen Interesse zu nähern, welches Goethe an den antiken Stoff der Iphigenie heranträgt, kann der Ausgang gerade von dem Mythos genommen werden, der die verschiedenen Dramatisierungen des Stoffes verbindet. Die Vorgeschichte erzählt, wie die Griechen durch ungünstige Winde von der Abfahrt nach Troja abgehalten werden, bis Agamemnon einem Orakelspruch folgend seine Tochter Iphigenie der Göttin Diana opfert. Die Göttin rettet Iphigenie, ohne daß die Griechen dies bemerken, und bringt sie zum barbarischen Inselreich Tauris. Als Agamemnon aus Troja zurückkehrt, wird er von seiner Frau Klytämnestra ermordet, die nicht zuletzt das Opfer der Tochter rächen will. Iphigenies Bruder Orest wächst fern der Mutter Klytämnestra heran und rächt als Herangewachsener seinen Vater, indem er sie tötet. Seitdem wird der Muttermörder von den Erinnyen, den bluttrüben Rachegeistern, verfolgt. Orest bittet den delphischen Apollon um Hilfe, und dieser sendet ihn mittels eines Orakelspruchs nach Tauris, von wo er "die Schwester" heimholen sollte. Orest ahnt nichts von der Anwesenheit seiner Schwester Iphigenie, da er sie für tot halten muß, und nimmt an, er sollte die dort befindliche Statue der Diana, Apollons Schwester, rauben.

Die Sprüche des Orakels und die Erinnyen bestimmen die Handlungen des Protagonisten Orest, und mit diesen wird Goethes Stück sich auseinandersetzen. In der Fassung des Aischylos haben die Erinnyen Gestalt und Stimme, und es muß am Ende der Orestie eine regelrechte Aussöhnung zwischen Apollon und den bluttrüben Erinnyen stattfinden, damit sie von Orest ablassen. Euripides, der theologischen Motivierungen insgesamt reservierter gegenübersteht, schränkt die Bedeutung der Erinnyen auf die Vorgeschichte ein. Gerade indem bei Goethe die Existenz der Erinnyen zweifelhaft wird, da nur Orest ihr wolfs- gleiches Schreien (1131) und ihre "Schlangenhaupter" (1136) wahrnimmt,¹ werden sie als Motor des Geschehens um so

¹ Dem listigen, stets zurendenden Freund Pylades ist es durchaus zuzutrauen, daß er Orest bestätigt, als dieser meint, im Tempelbereich

bedeutsamer. Es scheint, als wären sie ein bloSer “Wahnsinn” Orests (853).

Die Erinnyen werden in Orest laut, wenn er auf Spuren seiner Vergangenheit gestofien wird. Dies geschieht anscheinend deshalb, weil seine Vergangenheit im Mord der Mutter kulminiert, den die Erinnyen rachen wollen, so dafi die blo(?e Erwahnung des Vergangenen diese heraufzubeschworen vermag. Als Orest von der unerkannten Iphigenie gefragt wird, ob er nicht eine vergessene Schwester besitze, ruft er aus: “O laf> deine Fragen, und geselle dich/ Nicht auch zu den Erinnyen” (1148—49), und: “Es ruft! Es ruft! So willst du mein Verderben?/ Verbirgt in dir sich eine Rachegottin?” (1168-69). Die Erinnerung an die Schwester Iphigenie ist untrennbar verbunden mit der Vorgeschichte des Muttermor- des, so daS ‘Iphigenie’ durch Assoziation mit dem Muttermord verbunden ist. Von dem ungenannten und nahezu unnennbaren Muttermord her wendet sich die Richtung der Erinnerung um, denn nun werden die Erinnyen erweckt, die sich an die sichtbare Erscheinung heften, die das Erinnern ausloste. Diejenige, die die Erinnerung des Schrecklichen ausloste, wird zum Teil der schrecklichen Erinnerung, wird selbst zur Erinny. Im Erinnern wird die Scheidewand von Gegenwart und Vergangenheit durchlassig. Denn einerseits entziehen die Erinnyen dem Gegenwartigem seine Gegenwartigkeit, indem sie es mit dem Vergangenen verkniipfen (“geselle dich nicht auch zu den Erinnyen”), und andererseits werden die Erinnerungen (und damit die Erinnyen) in dem Ausloser der Erinnerung (Iphigenie) manifest und gegenwartig. So wird auch einem Erzahler bei Proust, dem beim Geschmack eines bestimmten Gebäckes plotzliche Erinnerungen kommen, das Gebäck als Teil des Erinnerns entriickt. Solcherart breiten sich die Erinnerungsketten ‘metonymisch’ aus, denn von nun an wird auch das Gebäck oder die Erinnerung an das Gebäck die Erinnerungskette auslosen. Die Ausbreitung der Erinnerung ist die Geschichte der Flucht Orests vor den Erin- nyen. “Den Fliichtigen verfolgt ihr schneller Fu(?;/ sie geben nur um neu zu schrecken Rast” (1069-70). An jedem Ort, den er betritt, stellen sich friiher oder spater Erinnerungen ein, so dal? dieser Ort (wie das Gebäck) mit den Erinnerun- gen verkniipt und also von den Rachegeistern aus dem Schattenreich eingenom- men wird, die dadurch das Schattenreich um eben diesen Ort vergrofern. Der Abbau des Gegenwartigen durch die Erinnerung scheint unaufhaltsam. Deutlich wird dieser wechselseitige Prozeß von Erinnerung und Erinnyen auch durch die sprachliche Ahnlichkeit in der ersten Prosafassung von 1779, in der die Erinnyen noch als “Erinnen” bezeichnet werden und also durch Hinzufügung nur eines Buchstabens ‘Erinnyen’ oder ‘Erinnem’ werden konnen.²

Wie kann Orest von diesem Wahnsinn des Erinnerns geheilt werden? Anschei- nend ist es Goethe nicht um einen Schuldausgleich oder eine Schuldverarbeitung Orests zu tun, sondern um etwas anderes.

Der schlaue Pylades denkt, den Freund vor den Erinnyen zu schiitzen, indem er die Erinnerungen von ihm fernhalt — “Doch schoner wenn du mit ihm sprichst,/ Das bitt ich eifrig: denn es wird gar leicht/ Durch Freud und Schmerz und durch Erinnerung/ Sein Innerstes ergriffen und zerriittet” (849-52) - doch dadurch ist der Erinnerung auf Dauer nicht zu entkommen. Aussichtsreicher scheint das von Orest anvisierte Vergessen zu sein:

 Noch einen! Reiche mir aus Lethes Fluten Den letzten kühlen
 Becher der Erquickung!
 Bald ist der Krampf des Lebens aus dem Busen hinweggespiilt;
 bald fliefiet still mein Geist,
 Der Quelle des Vergessens hingegeben,

sehe er die Erinnyen nicht mehr. Goethe wird zitiert nach der *Hamburger Ausgabe* (= HA) und nach der *Weimarer Aus- gabe* (= WA); aus *Iphigenie auf Tauris* wird im folgenden nach dem fiinften Band der *Hamburger Ausgabe* nur unter Angabe der Verszahl im Text zitiert, hier: 728.

² WA I, XLIV, 349 und 372. Die Ahnlichkeit wird betont durch den haufigen Gebrauch der Worte ‘Erinnerung’ und ‘Erinnern’.

Zu euch ihr Schatten in die ewgen Nebel. (1258-63)

Lethe ist der Flufi, der das Schattenreich der Unterwelt von der Welt der Lebenden trennt. Wer aus ihm trinkt, vergift bekanntlich alles, was er zu Lebzeiten empfand, und kann nun solcherart befreit in die indifferente, zeitlose Existenz als Schatten iibersetzen. In diesem Vergessen hofft Orest Zuflucht zu finden, doch Preis des Vergessens ist der Tod. Vergessen und Tod werden in der Metapher des Flieflens in eins gebildet. Das aktive Vergessen iiberbietet damit zwar ein bloflies Nicht-Erinnern, denn es bereitet eine "Erquickung", die jedoch zugleich als Tod jede "Erquickung" ausschlielSt. Orest entkommt den Schatten (Erinnyen) nur, indem er selbst zum Schatten (Toten) wird. Das Erinnern er- greift Orest selbst als Ende der metonymischen Kette. Dies ist der Wahnsinn Orests.

Wenn man nun annimmt, daS es die Aufgabe Orests ist, seine Schwester wiederzuerkennen - und das Stuck legt dies nahe, ohne daS damit bereits erklart ware, warum die Wiedererkennung fur Orest eine Erlosung aus den Klauen der Erinnyen bedeutet - so befindet sich Orest vor einem *double bind*, insofern die zu erinnernde Schwester mit der unerinnerbaren Mutter metony- misch verkniipft ist: Orest miiEte vergessen, aber er darf es nicht. Er kann nicht erinnern, aber er mufite es. Sowohl das Erinnern als auch das Vergessen erwek- ken entweder die Schatten oder entleeren Orest selbst zum Schatten. Die Schat- ten werden zugleich zum Emblem der Bedrohung und zur Figur der Unmoghlich- keit, dieser Bedrohung zu entrinnen.

Die Schatten entstammen der Unterwelt, die durch den Grenzflufi von der Welt der Lebenden getrennt ist. Doch diejenigen, die Tod und Vergessen ausge- setzt sind, können durch Erinnerung heraufbeschworen werden, um als Erin- nerte/Erinnyen eine dubiose Anwesenheit in der Gegenwart zu erlangen (1066-68). Damit ist nicht mehr alles Gegenwartige im eigentlichen Sinne ge- genwartig, und auch das Antonym von Tot und Lebendig verliert die Selbstver- standlichkeit einer sinnlichen Gewifiheit. So halt Orest Iphigenie fiir eine Erin- nys, als sie ihm offenbart, sie sei seine totgeglaubte Schwester. Umgekehrt hat Iphigenie Angst, ihr Bruder konnte als blower Schatten an ihr voriiberziehen: "O laKt das lang erwartete/ Noch kaum gedachte Gluck nicht wie den Schatten/ Des abgeschiednen Freundes eitel mir/ Und dreifach schmerzlicher voriiber- gehn" (1114-17). Und Pylades ruttelt den Freund auf: "Wir sind nicht leere Schatten" (1336). Was Orest sieht und was Iphigenie zu sehen fiirchtet, sind nichts als Schatten, die *wie* die Lebenden sind. Orests Wahnsinn der Erinnerung auflert sich in der Unfahigkeit, zwischen Lebendem und Totem und, insofern die Schatten hier auch fiir Trug stehen, zwischen Seiendem und Nichtseiendem zu unterscheiden. Wenn die Erinnyen in Orests Wahrnehmung als Gegenwartige erscheinen, dann heilSt die einfache Umdrehung, dafi fiir Orest ein als gegenwar- tig Wahrgenommenes auch ein Schatten sein konnte. Die Verschattung greift um sich, gerade weil sie nicht als solche sichtbar wird. Jede Erscheinung konnte etwas anderes sein als das, als welches sie erscheint. Oberall dort wo ein Leben- der zu sein scheint, konnte ein Schatten ihn ersetzt haben. Diese Schatten haben den Status eines Simulakrums, denn sie stehen dort, wo die Lebenden sein sollten, sie erscheinen wie die Lebenden, aber sie sind nicht die Lebenden und bleiben als Schatten Trug. Die Schatten verbergen nicht nur die klare Differenz von Tot und Lebendig, sondern setzen diese Differenz aus, indem sie sich an ihrer Stelle einnisten. Diese Schatten-Simulakra sind nicht mehr Schein, der in Opposition zu einem 'Sein' steht, sondern ein insistentes Als-Ob. Die Rache der Erinnyen an Orest besteht nicht in einer noch auszufiihrenden Handlung, son- dern ihre bloflie Existenz bedeutet die Rache, da durch sie die Wahrnehmbarkeit des Seienden ausgesetzt wird. Die Erinnyen personifizieren die Rache also nicht nur als *eidolopopeia*, sondern sind die Rache.

Fur diese Unfahigkeit Orests, das Seiende zu erkennen, wird eine psychogene- tische Begründung geboten. Orest hat in seiner Jugend keinen MaSstab zur Beurteilung von Erscheinungen erlernt, denn er ist in seiner morderischen Mutter von eben der Erscheinung betrogen worden, die das Urbild des Seienden schlechthin sein sollte. Daher traut

Orest Iphigenie nicht, als sie ihn voller Liebe anschaut, weil sie ihn an den liebenden Anblick der Mutter gemahnt (1239-41), die zur Mörderin wurde. Ohne den Mafistab eines mitterlich-ursprunglichen Wahrbildes kann jedes Lebende auch ein Schatten sein.

Damit ist die Frage bestimmbar, der das Stück gewidmet ist: Wie kann das Seiende (Lebende, Wahre) und wie kann das Nichtseiende (Tote, Falsche) als solches erkannt werden? Diese philosophische Frage - die Frage der Bildlichkeit — entspricht dem dramatischen Konflikt der ersten drei Akte, in dem Orest eine Tote als Lebendige oder aber eine Lebendige als Tote wiedererkennen muß, um geheilt zu werden.³

Auch Iphigenie ist an die Schatten gebunden, die die Differenz von Seiendem und Nichtseiendem zersetzen:

Welch ein Leben ist's das, an der heiligen Stätte Gleich einem
Schatten um sein eigen Grab,
Ich nur vertrauern muß, und nenn ich das Ein ftohlich
selbstbewußtes Leben, wenn Uns jeder Tag, vergebens
hingetraumt,
Zu jenen grauen Tagen vorbereitet,
Die an dem Ufer Lethes, selbstvergessend
Die Trauerschar der Abgeschiednen feiert. (107-14)

Iphigenie wurde an einer "heiligen Stätte" der Göttin Diana geopfert, scheinbar also getötet, und nun versieht sie selbst als Priesterin der Göttin den Opferdienst an einer solchen "heiligen Stätte". Grab ist die heilige Stätte also im doppelten Sinne, weil sie Sterbeplatz ist und weil sie nun in "Trauerland" (593) Tauris der Ort ist, an dem Iphigenie fern der ihrigen "vertrauern muß". In einer kurzen Formel: Weil sie dort starb und dort leben muß. Ein solches Leben ist nicht mehr einfach Leben, da es an den Tod gebunden ist, aber es ist auch kein Tod. "Gleich einem Schatten um sein eigen Grab" - das Grab verkundet dem Schatten das Ende seines Lebens, jedoch befindet er sich nicht in oder unter dem Grab, sondern scheint eine Ansicht auf das Grab aus einer Nahe ("um") innezuhaben, die ihm zugleich anzeigt, daß er nicht tot sei. Iphigenie auf Tauris befindet sich wie die Erinnyen auf beiden Seiten der Grenze von Tod und Leben, von Vergangenheit und Gegenwart. Sie ist "gleich einem Schatten" heißt nun unter Berücksichtigung des Bildproblems der Simulakra, daß ununterscheidbar ist, ob sie wie ein Schatten *ist* oder ob sie *wie* ein Schatten ist und folglich im prekären Verhältnis eines Als Ob zum Als Ob steht. Indem sie wie ein Schatten ist, gerät sie in beiden Fällen in den Bann der Simulakra, in denen ein einfaches Leben nicht möglich ist - "Selbst gerettet war/ Ich nur ein Schatten mir..." (88-89).

Der Schatten Iphigenie befindet sich in einer 'zitternden' Schwebe wie der Bindestrich in der Schilderung ihrer Opferung:

Ich habe vorm Altare selbst gezittert,
Und feierlich *umgab* der friihe Tod Die Knieende...
Mein Auge brach, und - ich fand mich gerettet.
(1846-51, Hervorhebung F.B.)

Orest irrt also nicht - nicht ganz wenn er sie für einen Schatten halt.

In seiner Untersuchung des Bildes hat Platon dieses Paradox des Als-Ob zum Thema der Philosophie erhoben. Bild heißt bei ihm *eĩct>A.ov* - Bild, Abbild, Traum, Schreckbild, *Schatten*. Oft werden bei ihm auch Wörter in ihrer Abbildfunktion als *eĩaiX.a* charakterisiert. Nach der Lehre des Hohlgleichnisses konnte jedes scheinbar seiende Ding auch nur ein

³ Auch Helmut Schanze liest die *Iphigenie* von der Bild-Problematik her und verbindet dies mit der Frage der Erinnerung, wobei er auch die Todesfalle in Goethes Umkreis, vor allem denjenigen der Schwester Cornelia von 1778, anführt (*Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*, Tübingen 1989).

Schatten sein. Am energischsten stellt Platon die Frage des Bezugs von Bild und 'Sein' in dem schwierigen, späten Dialog *Sophistes*, wenn er die scheinbar einfache Frage stellt, was ein Bild sei. Diese Frage führt dort zu dem philosophischen Dilemma, daß Bilder wie Seiendes sind, aber selber nicht seiend sind, so daß das Seiende also wie etwas ist, was es absolut nicht ist, nämlich ein Nichtseiendes.

THEAITETOS. Was sonst, lieber Gast, konnten wir unter einem Bild verstehen, als ein dem Wahren angepaßtes anderes Gleichartiges. ... ich meine natürlich kein Wahres, sondern das Gleichartigsein bedeutet nur eine Ähnlichkeit mit dem Wahren.

GAST. Aber du meinst doch mit dem Wahren ein wirklich Seiendes?

THEAITETOS. So ist es.

GAST. Weiter: mit dem Nichtwahren doch das Gegenteil des Wahren?

THEAITETOS. Natürlich.

GAST. Das Ähnliche ist für dich also kein wirklich Seiendes, da du es ja nicht für ein Wahres hältst.

THEAITETOS. Aber auf irgendeine Weise ist es doch.

GAST. Schon, aber doch nicht wahrhaft - so sagst du.

THEAITETOS. Das stimmt. Aber es ist doch als Bild wirklich.

GAST. Damit wäre das, was wir Bild nennen, wirklich ein nicht wirklich Seiendes.

THEAITETOS. Das sieht so aus, derartig scheint die Verwebung des Nichtseienden mit dem Seienden zu sein - eine völlig verriickte Sache. [*Soph.* 240 b—c]"*

Solche Bilder (etStoAa) werden zu bedrohlichen Simulakra, die in das Reich des Seienden zu ragen scheinen, ohne seiend zu sein. Es wird notwendig, diese tauschenden Simulakra vom Seienden abzugrenzen. Doch eine Grenze kann nicht mehr gezogen werden, wenn die El8<BXO zwischen Seiendem und Nicht-⁴ seiendem changieren. Vielmehr scheint jede sichernde Grenze zwischen Seien- dem und Bild selber wieder nur ein Bild, ein Traum oder Schatten zu sein. Wer die Frage nach dem eiScoAov einmal stellt, öffnet den Märchenkrug, in dem die sieben Weltwinde eingesperrt sind. Alles scheint Bild zu werden, Bild und Bil- derflut, die in ihrer unbezahmbaren Macht die bedingungslose Idolatrie - Eido- latrie - einzufordern scheinen. Und in der Tat gibt es, wenn man sich auf die Voraussetzungen eingelassen hat, kein Entrinnen von dieser Frage des Bildes.⁵

Während die neoplatonischen Schulen zum Rückzug veranlaßt werden, indem sie das Seiende aus den sichtbaren - das heißt bildlich darstellbaren - Erscheinungen in ein ominoses Reich der unsichtbaren Ideen abziehen, hält Platon an der Notwendigkeit des Erscheinens des Seienden fest. Doch eine Erscheinung des Seienden wird nach der Logik der el5coA.a zur bloßen Erschei- nung. Die Verwebung von Seiendem und Nichtseiendem ist also nicht auflösbar durch eine Sonderung von Sichtbarem und Unsichtbarem. Innerhalb der Anti- these von Seiendem und Nichtseiendem ebenso wie dem Analogon von Wahrem und Unwahrem bleibt eine Losung des elScoXov-Paradoxes - wie das Seiende aber nichtseiend - unmöglich. Platon sieht sich daher genötigt, die Antithese von Seiendem und Nichtseiendem in Frage zu stellen, die durch den Grundsatz des Parmenides "Das Seiende ist, das Nichtseiende ist nicht" behauptet wird. Er tut dies, indem er die Sprachlichkeit - und das heißt für Platon auch: Bildlichkeit - dieses Satzes hinzuzieht. Indem nämlich das Nichtsein von irgendetwas ausgesprochen wird, wird es - zumindest sprachlich/bildlich - zu einem Etwas. Damit wird auch das "Nichtseiende", von dem der Grundsatz spricht, zu einem Etwas. Wenn eine Aussage über etwas gemacht wird, und sei es auch, daß dieses Etwas nicht *sei*, dann *ist* es in sprachlicher

⁴ *Der Sophist*, übers. Helmut Meinhardt, RUB 6339, Stuttgart 1990, 96-99. Alle übrigen Werke Platons werden in der Übersetzung Schleiermachers zitiert, *Sämtliche Werke*, hrsg. Karlheinz Hülsler, Frankfurt, Leipzig 1991.

⁵ Die Frage des platonischen elStoXov entfaltet Jean-Pierre Vernant unter anderem in "Naissance d'images", in: ders., *Religions, histoires, raisons*, Paris 1979, 106-37.

Hinsicht ein Etwas.

Eine Bestimmung der Bilder ist nur möglich durch einen Sprung aus dem binären Gefüge von Seiendem und Nichtseiendem. Platon vollzieht diesen Sprung, indem er die faktische Existenz der *EiSco*^a als eigenständige Größe anerkennt und in den Bildern das "Sein des Nichtseienden" denkt, wie Heidegger es in seinem Kommentar formuliert.⁶ Platon folgert, daß es dem Seiendem eigen ist, als etwas anderes erscheinen zu können als das, was es ist. Heidegger faßt dies in der noch in ihrer Ungenauigkeit genauen Formel "etwas ist als etwas". Entsprechend gilt, daß auch nichts immer schon ein "etwas" ist, wenn es sprachlich dargestellt wird. Die Erscheinungen, der *^6yo*<;, liegen damit auf einer eigenen Ebene gegenüber dem Seienden und dem Nichtseienden, und es gehört zur spezifischen Struktur des *^6705*, Gemeinschaft mit dem Seienden und Nichtseienden einzugehen. Die Frage der *e18a*>X.ot wird damit eine Frage des Verhältnisses von Seiendem und Nichtseiendem zur Sprache als dritter Instanz. Die scheinbare Banalität dieser Aussage darf nicht über ihren radikal veränderten Blickwinkel auf Bild- und Sprachlichkeit und ihren grundlegenden Bruch mit der primitiven Ontologie hinwegtauschen. Es ist wohl kein Zufall, wenn Goethe wenige Monate nach Fertigstellung der *Iphigettie* in Italien in eben diesem Sinne notiert: "Denn bei der größten Wahrheitsliebe kommt derjenige, der vom Absurden Rechenschaft geben soll, immer ins Gedränge: er will einen Begriff da von überliefern, und so *macht er es schott zu etwas, da es eigentlich ein Nichts ist*, welches für etwas gehalten werden will."⁷

Die *ev5(oX.a* werden zur Erscheinungsform des Seienden, vermögen aber ebenfalls einem Nichtseienden eine tauschende Gestalt zu geben. Innerhalb der Erscheinungsformen kann damit keine Gewissheit über das Sein oder Nichtsein gewonnen werden. Ein Wind könne einigen als warm, anderen als kalt erscheinen, argumentiert Platon in *Theaitetos*. Das heißt die Wahrnehmung ein und derselben Sache kann bei verschiedenen Menschen verschieden ausfallen. Er schließt an: "Erscheinung (*4>acvtaalat*) also und Wahrnehmung ist dasselbe" (*Theaet.* 152c). Mit Jean-Pierre Vernant kann man nun den Schritt wagen, jedes Objekt der Wahrnehmung als Bild (*e18coX.ov*) zu bezeichnen.⁸ Wahrnehmung liefert nicht unmittelbar Seiendes, sondern nur Bilder oder Schatten des Seienden. Auch Orestes Problem ist damit kein individueller Wahnsinn, sondern das Verzweifeln an der Wahrnehmung, in der das 'Seiende' nicht klar bestimmt wird. Doch anders als Platon fehlt ihm eben diese Einsicht, so daß er daran leidet, daß ihm die vermeintliche Wirklichkeit durch die Bildlichkeit der Wahrnehmung entzogen werde.

Platons Bestimmung des *A.6yoq/der* Bilder löst das *et5coA.ov*-Problem, doch wirft sie zugleich die Frage auf, wie oder was die Sprache als dritte Instanz sein und wie sie beschrieben werden kann. Auch in Bezug auf das Seiende bieten Platon und Heidegger keineswegs einen Universalschlüssel, denn indem sie im 'etwas ist als etwas' seine bizarre Wahrnehmbarkeit erklären, begründen sie zugleich seine Nichtwahrnehmbarkeit. In *Iphigettie auf Tauris* wird das *ei5co- ^.ov*-Problem als Bedrohung des Wahren (Seienden) durch die Schatten-Simulakra dramatisiert. Es ist Orestes Aufgabe, durch die Schatten hindurch eine, sei es auch unmögliche, Wahrnehmung des Wahren zu finden.

Es ist gut möglich, daß Goethe Platons Darstellung des Problems kannte und sie seinem Stück zu Grunde gelegt hat, zumal sich einige weitere Parallelen aufzeigen lassen wie die Untersuchung von Wahrheit und Lüge (*Soph.* 263d) sowie das Motiv der Gottgleichheit (*Politeia* 90 d). Mit Sicherheit kannte er jedoch die Darstellung und Lösung des Problems durch Plotin, an die sich

Goethe an der entscheidenden Stelle des Stückes, der Wiedererkennung der Geschwister,

⁶ Martin Heidegger, *Platon. Sophistes*, Vorlesung 1924/1925, Frankfurt a.M. 1992.

⁷ HA XI, 242; Hervorhebung F.B.

⁸ Vernant (Anm. 5), 122.

anlehnt.

II.

Orests Unfähigkeit, Wirkliches zu erkennen, wird im dritten Akt als ein Problem der optischen Wahrnehmung dargestellt. Orest muß sehen lernen. Schauplatz des Sehens wird die Wiedererkennung (devayvchpuTu;). Nachdem Orest die sich ihm offenbarende Iphigenie nicht als solche zu erkennen vermochte, appelliert diese an die Götter des Lichts:

Geschwister, die ihr an dem weiten Himmel Das schöne Licht
bei Tag und Nacht herauf Den Menschen bringet und den
Abgeschiednen Nicht leuchten dürft, rettet uns Geschwister!
Du liebst Diane deinen holden Bruder Vor allem was dir Erd
und Himmel bietet,
Und wendest dein jungfräulich Angesicht nach seinem ewgen
Lichte sehnd still. (1317-24)

“Geschwister” werden hier mit “Geschwistern” nicht einfach verglichen, sondern verbiindet und dem Wort nach in eins gebildet, wie schon zuvor die Schwestern mittels derselben Wörter genannt worden waren (vgl. 40-44, 200). Über den Parallelismus hinaus partizipiert Orest nun am Sonnengott Apollon, das heißt am Licht selbst, wie Iphigenie sich mit der Mondgöttin Diana vereint.⁹ Als Sonne strahlt Orests Licht auf seine Schwester, die als Mond nur auf Grund ihrer Zuwendung zur Sonne Anteil am Licht erlangt - und damit am ‘Sein’, insofern das Licht wie bei Platon als eine Leitmetapher gelten kann -, um dieses Licht ihrerseits dem Bruder zurückzuwerfen. Orests Aufgabe besteht nun gleichermaßen darin, seine Schwester wahrzunehmen und sich selbst als Quelle des Lichts zu entdecken. So will Pylades Orest dazu bringen, “dieses Licht das nicht den Toten leuchtet” zu sehen (1333). Das Licht, welches die Toten und Erinnyen nicht sehen und nach einem “alten Fluch” auch nicht sehen dürfen (1068), ist seit ihrer Verbannung in die Unterwelt das Licht der Sonne (586). Wenn die anaphorische Ineinsbildung von Apollon und Orest ernst genommen werden darf (wofür unten weitere Zeugen benannt werden), gilt der Hinweis von Pylades nicht einfach der tatsächlichen Sichtbarkeit des Hains, sondern weist in “diesem” Licht auf die eigene Leuchtkraft Apoll-Orests, die die Erscheinungen erst sichtbar macht. Orest kann sein Licht anscheinend nicht unmittelbar als Licht empfinden, aber konnte es in der Reflexion der Körper in seinem Umkreis wahrnehmen, so wie Apollon sein Licht selbst nur im Mond sieht. Was Orest in der gelungenen Wiedererkennung schließlich anerkennt, ist ein ‘Wahrhaftes’ seiner selbst im Spiegel oder Medium der Schwester und des Freundes.¹⁰

Der leuchtende Orest erkennt seine Wahrhaftigkeit nur durch die vermittelnden Spiegel.

Wenn in den Tropfen frischerquicker Blätter
Die neue Sonne tausendfach sich spiegelt... (1351-52)

Im Licht der Sonne treten die Dinge hervor, um die Sonne zu vervielfältigen. Die verdoppelnde, aber auch verfremdende Bildwerdung im vermittelnden Spiegel beschäftigt Goethe zur Zeit der Abfassung der *Iphigenie* wiederholt. So schreibt er über den Schauspieler

⁹ In ähnlicher Art verwandte Goethe in seinen Tagebüchern Planetenzeichen, um bestimmte Namen zu ersetzen. Der Name Charlotte von Stein beispielsweise wurde durch das astronomische Zeichen der Sonne wiedergegeben.

¹⁰ Anstelle des Begriffes des ‘Seins’ führt Goethe in dem Text *Wiederholte Spiegelungen* den Begriff des ‘Wahrhaften’ ein, welcher nach einigen Abspiegelungen von “Bild”, “Nachbild” und “Erscheinung” die Wiederherstellung eines früheren Eindrucks bezeichnet. Bemerkenswert an den Spiegelungen ist, daß dort, wo das Original vor den Spiegeln stehen müßte, nichts als ein “Wahnleben” erscheint, welches erst über die Spiegelungen zu seiner entoptischen (= sich durch Spiegelung verstärkenden) Bedeutung gelangt. Ein vorgangiges Original (oder ‘Sein’) ist für das ‘Wahrhafte’ nicht entscheidend, sondern das Prozessuale einer verstärkenden Spiegelung; HA XII, 322-32. In diesem Sinne unterscheidet sich die Begriffe des ‘Seienden’ und ‘Wahren’, die in reiner Antithese zu ihrem Gegenteil auftreten, von dem Begriff des ‘Wahrhaften’, der durch seine Relativität eine dritte Instanz einer Vermittlung impliziert.

und Freund Merck in seinem Tagebuch am 13. 7. 1779: "Durch Erinnerung des Vergangnen und seine Vorstellungen Art, mir meine Handlungen in einem wunderbaaren Spiegel gezeigt. Da er der einzige Mensch ist der ganz erkennt was ich thu und wie ich's thu, und es doch anders sieht wie ich, von anderm Standort, so giebt das schon Gewissheit."¹¹ Im *Egmont*, der mit dem Ikonoklastenstreit ebenfalls verschiedene Formen der Bildlichkeit thematisiert, und den Goethe unterbrochen hatte, als er an *Iphigenie* arbeitete, spricht Egmont Ferdinand an: "War dir mein Leben ein Spiegel, in welchem du dich gerne betrachtetest, so sei es auch mein Tod."¹² Für Iphigenie spiegeln die gefangenen Griechen kraft ihrer Erinnerung ihr eigenes Schicksal: "Lost die Erinnerung des gleichen Schicksals/ Nicht ein verschloßnes Herz zum Mitleid auf?/ ...In ihnen erkenn ich trich" (1843-45, Hervorhebung F.B.).

Orest, Apollon, Goethe, Ferdinand und Iphigenie erkennen in den spiegelnden Mittlern jeweils ein Bild, in welchem sie verfremdet sich selbst sehen können. Die Spiegelungen der Sonnen lassen einerseits ihr Spiegelmedium hervortreten, um andererseits auf die Lichtquelle zu verweisen. Indem ein solches Spiegelbild *Bild von etwas* ist, kann in ihm also einerseits die eigenständige Existenz und Beschaffenheit als 'Bild' erkannt werden und andererseits sein Verweis auf dasjenige, welches es abbildet. Damit gelingt im 'Bild' oder 'Ebenbild' die Unterscheidung, die in den 'Schatten' oder *etScoXa* mifilingt. Entsprechend erscheinen die 'Bilder' im Gegensatz zu den 'Schatten' in Goethes Stück stets in positiver Bedeutung, und selbst die Erinnyen werden nach der Wiedererkennung zu "Eumeniden" (Wohlmeinenden) (1359).¹³

Goethes Unterscheidung von 'Schatten' und 'Bild' ist schon dem Wort nach präzise, da etwas, was als Bild einmal erkannt ist, nicht mehr zu einer Konfusion von Seiendem und Nichtseiendem führt wie die *etdooXa*. Der Unterschied zwischen den gefährlichen Schatten und diesen Spiegelbildern besteht in der Vermitteltheit der letzteren. Die Schatten tauschen, weil sie unmittelbar als Erscheinung des Seienden aufgefaßt werden, zugleich aber - auch - ein Nichtseiendes an sich haben, so daß in ihnen Sein und Nichtsein vermischt erscheinen. Die Spiegelbilder dagegen zeigen zunächst, daß sie Bilder sind. Und als Bilder räumen sie deutlich, daß sie auf ein anderes verweisen. In den 'Bildern' findet Goethe wie Platon im *A,6yo<*; eine eigenständige Instanz gegenüber dem Seienden und Nichtseienden, womit das *et5co/.ov*-Problem entschärft ist, da dieses nur innerhalb der naiven Antithese von Seiendem und Nichtseiendem Verwirrung auslösen kann.

Deutlich wird dies in dem im Stück genannten Mythos von Medusa - "Schleicht, wie vom Haupt der gräßlichen Gorgone,/ Versteinernd dir ein Zauberkraut durch die Glieder?" (1162-63) -, deren unmittelbarer Anblick auf Grund ihres widersprüchlichen Gemisches von Lebendem und Nichtlebendem und des Chaos zur Erstarrung oder absoluten Blendung führt.¹⁴ Von Perseus kann die einzige Sterbliche der drei Gorgonen nur deshalb überwunden werden, weil er ihren unmittelbaren Anblick vermeidet und sie als Reflexion in seinem Schild sieht. Die Einschaltung eines vermittelnden Spiegelbildes hebt also die bedrohliche Mischung ihres Anblicks auf, denn als Bild im Spiegel *ist* ihre Erscheinung zunächst nichts weiter als ein Spiegel *bild*.

Der verwirrte Ontologe Orest wird in der Wiedererkennung durch die Spiegel zum geheilten Ästhet, der Bilder als Bilder erkennt. Damit erliegt er zwar nicht mehr den bedrohlichen Schatten, aber das Wahre vermag er nach wie vor nicht als Wahres zu erkennen.

Orests Leuchtkraft wird im Organ der Wahrnehmung verortet. Dieses ist vor der

¹¹ WA III, I, 87-88.

¹² HA IV, 450.

¹³ Zum 'Bild' vergleiche die Diana-Statue als der "Gottin Bild": 1563, 2100, 2107; die von Iphigenie als Bild adressierten Gotter: 1717, 1097, 1709; sowie: 864, 945, 1891, 2127.

¹⁴ Vergleiche Jean-Pierre Vemant, "Au miroir de Meduse", in: ders., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-meme et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989, 117-29, hier: 121-22.

Wiedererkennung "starr".

O nehmt den Wahn ihm von dem starren Auge,
Daß uns der Augenblick...
Nicht... elend mache. (1215-17)

Dieser Apathie, die Iphigenie zu dem Vergleich mit einer gorgonischen Versteinigung veranlaßte, stehen Orests Leiden gegenüber, von inneren Flammen aufgezehrt zu werden — "Soli die Glut denn ewig,/ Vorsatzlich angefacht... mir auf der Seele marternd brennen?" (1153-55). Feuer wird geradezu ein Leitmotiv Orests und verbindet sich in seiner Erzählung "von unsers Hauses Schreckens- brande" mit dem Fluch der Tantaliden (1152). Bemerkenswert ist Iphigenies Entgegnung auf die Schilderung dieser "Hollenschwefel" (1154), daß sie ihm keineswegs die Flammen nehmen, sondern ihm diese vielmehr ertraglich machen wolle. Sie sagt, daß sie "slides Rauchwerk in die Flammen bringe" (1156), um die Glut zu "kühlen", nicht aber zu löschen. Iphigenie sieht in Orests innerem Feuer zwar das verzehrende Feuer der Rache, aber sie erkennt darin zugleich die Möglichkeit seiner Rettung. Die Erlösung von Orests Leiden und die Befreiung von den Schatten, besteht darin, daß Orest die innere Glut als Licht über das Auge nach außen entlassen muß, um dadurch die Wahrnehmung zu befruchten. Nach der gelungenen Wiedererkennung heißt es, daß "sein voiles Auge gluhete" (1542), um wie die Sonne Strahlen zu entlassen und alles um sich her zu erhellen (1352), so daß "Iris", gleichermäßen Regenbogen und Auge, "freundlich bunt" erstrahlt (1353).

So wie das Auge Strahlen aussendet, auf Grund derer es die Dinge erkennen kann, besitzt die Sonne die Fähigkeit des Sehens (1224,390). In Goethes *Farbert- lehre* wird das Sehen im Zusammenhang mit Platons Schriften als ein Zusammenwirken von inneren und äußeren "Flammen" im "Gesicht" beschrieben: Das Auge sendet Strahlen, und die Dinge reflektieren das Licht zum Auge. Diese Zweistrahligkeit des Sehens prägt die Wahrnehmung dergestalt, daß bei fehlendem 'Augenlicht' die Dinge ausschließlich im äußeren Licht, mithin entweder gar nicht oder unvollständig gesehen werden können. Und das Augenlicht fehlt sowohl Iphigenie, - "mein Auge brach" (1851) -, als auch Orests starrem Blick. Man darf wohl folgern, daß sie die Dinge ohne das richtige Licht nicht klar erkennen können, mithin als Schemen oder *Schatten* wahrnehmen. Wer Schatten sieht wie Orest, sendet selbst keine Sehstrahlen aus, so wie auch die Schatten-Erinnyen selbst kein Licht verbreiten, selbst wenn sie 'schauen' - "es schaut ihr hohler Blick" (1057). Orest ermangelt also keineswegs des benötigten inneren Feuers zum befreienden 'Blick', aber dieses Feuer wird in ihm zurückgehalten und wird ohne Öffnung nach außen zu einem Schwelbrand, der ihn martert. Im strahlenden Augenlicht werden die Schattenerscheinungen aufgehellt, so daß sie sich entweder in nichts auflösen wie die Erinnyen, die sich in die Unterwelt zurückziehen (1360), oder wie Iphigenie als Körper das Licht reflektieren.

Im Wort 'Schatten' überlagert Goethe - wie hinlänglich deutlich geworden sein dürfte - eine Vielzahl von Kontexten, die die Schatten als Totengeister der Antike, als Rachegöttinnen, als platonische *eidos* und als Lichterscheinung ausweisen. Nachträglich konstituiert sich so der erste Satz des Stückes als Vorahnung - "Heraus in eure Schatten... tret ich" (1-4). Insgesamt ist die Wortökonomie für dieses Stück charakteristisch, in dem eine recht kleine Zahl von Wörtern und Wortfeldern in immer neue Konstellationen gebracht wird.

Die Sonnengleichheit des Auges als Bedingung des Sehens wird Goethe oft beschäftigt, und oft verknüpft er sie wie in der *VII. Römischen Elegie* mit der Gestalt des Lichtgottes Apollon.

Nun umleuchtet der Glanz des helleren Athens die Stirne;
Phobus ruft, der Gott, Formen und Funken hervor.¹³

In *Faust II* wird Apollon als Gott des Schönen angeführt, der das Häßliche nicht zu sehen vermag.

Denn das HaGliche schaut *er* nicht,
Wie sein heilig Auge noch Nie erblickte den
Schatten.^{15 16}

Apollons Auge sieht nur das schöne Helle und keinen Schatten, weil sein eigenes Auge das Licht des Schönen selbst wirft. Für den Gott Apollon entfällt jede Frage der Unterscheidung von Schönheit und Hässlichkeit und entsprechend von Wahrbild und Trugbild, da dieser göttliche NarziE sich die Erscheinungen durch sein eigenes Licht immer schon angleicht, indem er sie anblickt. Er kann am Geschehen nichts erkennen, als die Wirkung seines eigenen Lichtes. Orestes in der *Iphigenie* gefeierte Fähigkeit des Sehens verdammt Apollon in *Faust II* zum Solipsismus, da er es nicht vermag, die Gestaltungen des Hässlichen zu sehen.¹⁷

Bekanntlich hat Goethe den Gedanken des sonnengleichen Auges von Plotin entlehnt, den er mehrfach an exponierter Stelle beinahe wortlich in eigener Übersetzung zitiert wie zu Beginn der *Farbenlehre*:

War nicht das Auge sonnenhaft,
Wie konnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie kommt uns Göttliches entziicken?¹⁸

Es ist ein Kerngedanke Plotins, daß Wahrnehmung und Erkenntnis nur demjenigen möglich sind, der selbst schon etwas von dem Zu-Erkennenden in sich trägt. Denn wenn der Geist immer nur die äußeren „Abbilder [ei5coA.a!] des Wahren zu sich nahme, so würde er nur den Trug [vt/eu5f] 5] bekommen und nichts Wahres“¹⁹. Plotin stellt sich hier, das heißt in den Schriften 30-33, dem platonischen Problem der εἰκόνα, um *ex negativo* zu zeigen, daß die Gewissheit eines Wahren nur erlangt werden könne, wenn der Erkennende bereits Anteil am Zu-Erkennenden habe. Denn wenn dem nicht so wäre, so bliebe alles Erkennen des Wahren an einen infiniten Regler gebunden, insofern der Mensch zwar bisweilen das Wahre erkennen könne, dann aber noch einer Gewissheit bedürfe, daß er in der Tat erkannt habe, so daß er nun zu erkennen hatte, daß er erkenne.²⁰ Ad infinitum.

Für das Sehen führt Plotin diese notwendige Teilhabe wie folgt aus: Im Sehen mit dem „Auge“ werde einerseits das „Objekt“ gesehen und andererseits das „Mittel, mit dem es dessen Gestalt sieht“. Dieses Mittel, einerseits die „Ursache“ alles „Gesehenwerdens“, welches „auf der Gestalt mitgesehen“ wird, andererseits ein für sich selbst Unsichtbares, sei das Licht.²¹ Der Mensch könne eine Gestalt deshalb als wahr erkennen, weil er in ihr das Licht erblickt, welches von seinem eigenen sonnengleichen Auge ausgeht und welches daher *a priori* als wahr erkannt ist. Durch sein inneres Licht vermag der Mensch Teilhabe an den zwar äußeren, aber im Licht

¹³ HA 1,162.

¹⁴ HA III, V. 8741-43.

¹⁷ Auch Karl Philipp Moritz beginnt in seiner *Gotteslehre* von 1795 den Eintrag zu Apollon: „Das erste Urbild des Apollo ist der Sonnenstrahl...“ (Leipzig 1989, 79).

¹⁸ HA XIII, 324. In der ersten Fassung der Übersetzung und Dichtung von nach dem 30. 8. 1805, auf die Goethe wiederum in den *Zahnen Xenien* zurückkommt, hatte die zweite Zeile noch gelautet: „Die Sonne konnt' es nie erblicken“ (vgl. WA I, III, 279 und 439, Anm. 236). Am 1. 9.1805 schickt Goethe auch eine Plotin-Übersetzung an Zelter, die wiederum modifiziert in *Aus Makariens Archiv* in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* einging (HA VIII, 464-65, Nr. 17-25). Zurecht weist Erich Trunz im Kommentar der *Hamburger Ausgabe* darauf hin, daß die drei anschließenden Aphorismen eine Diskussion mit Plotin anstrengen, wobei deren Akzent allerdings weniger auf der Einheit alles Seienden liegt als vielmehr auf dem bildlichen Erscheinen, welches in einer kantisch gewendeten Diskussion Theoremata und Pragmata zu Gunsten letzterer vermittelt (HA VIII, 684). Goethe hat sich bereits 1764 intensiv mit Plotin beschäftigt (WA I, XXVII, 382). Zu Goethes Plotin-Lektüre vergleiche die von Ernst Grumach zusammengetragenen Fundstellen, *Goethe und die Antike*, Potsdam 1949, 815-21.

¹⁹ Plotin, *Die geistigen Gegenstände sind nicht außerhalb des Geistes. Das Gute, Plotins Schriften*, übers. Richard Harder, Hamburg 1964, III. Im folgenden wird aus dieser von Porphyrios mit der 'chronologischen' Nummer XXXII bezifferten Schrift durch Angabe der Kapitel-, dann der Satznummer zitiert, hier: 1, 12.

²⁰ Plotin, 1,6.

²¹ Plotin, 7, 46.

stehenden Gestalten zu erlangen, so daß er zwischen Wahr- und Trugbild unterscheiden könne.

Daß der Mensch Teil am Licht habe, sei durch "unmittelbare Evidenz" gegeben,²² was man daran erkennen könne, daß der Mensch nicht aufhore zu sehen, selbst wenn er die Augen geschlossen habe. Weil also der Mensch sehe, verfüge er über das Mittel des Sehens, mithin über das Mittel zur Erkenntnis der visuellen Erscheinungen. Doch gemäß Plotins eigener Logik des infiniten Regresses kann weitergefragt werden, wie der Mensch wissen kann, daß er sieht — und nicht etwa träumt oder phantasiert. An dieser und ähnlichen Bruchstellen wird Plotins unmittelbare Gewißheit zu einer bloßen metaphysischen Setzung ohne Beweiskraft, die Platons Paradox des Bildes nicht auflöst, sondern vielmehr durch dieses in Frage gestellt wird. Von hierher liest sich auch Plotins Ratschluß eher als ein Imperativ: "Man darf also die ... Gegenstände weder außerhalb des Geistes suchen, ... noch darf man ihm die Wahrheit absprechen... Sondern wenn man denn eine Erkenntnis und eine Wahrheit ansetzen und am Seienden festhalten muß, ... so muß man all das dem wahren Geist zuschreiben."²³ Damit der Mensch Wahres und Trug als solche erkennen kann, muß er selbst bereits im Wahren stehen, muß er selbst schon das Licht des Wahren besitzen, muß er, in einem Wort, bereits Gott sein.

Die Lösung des Problems der *eiScoXa* verschiebt sich also auf den Wahrnehmenden. Orest muß sich mittels seines eigenen flammenden Blickes zum Mittelpunkt aller Erscheinungen erheben, um die Schatten entweder ins Licht zu setzen oder als Täuschung zu entlarven. In einem Kreis um dieses erhabene, gottgleiche Wesen werden die Dinge ins Licht getaucht. Dieser Wahrnehmende ist nach dem Vorbild des Lichtbringers Prometheus gebildet, dessen im Kreis aufgestellte tote Statuen sich im gleichnamigen Dramenfragment plötzlich beleben.²⁴ Und tatsächlich ist nicht Tantalus der Ahnherr von Orests Geschlecht, sondern derjenige der "mit ehrnen Ketten fest aufgeschmiedet" am Felsen hängt - Prometheus (1309). Die zweite Szene des dritten Aufzugs, also die Mitte des gesamten Schauspiels, unterbricht die Wiedererkennung von Orest und Iphigenie, um eben diese Umbestimmung von Tantalus vorzunehmen. Obgleich in Orests Vision des Zuges seiner Ahnen alle versöhnt sind mit Ausnahme von Tantalus-Prometheus, kann Orest dies nicht als Erleichterung empfinden, da der Ahnherr an eben der Grenze zwischen Mensch und Gott fehlte, an deren Schwelle sich nun Orest befindet. Denn Orests Heilung, das heißt die Grenzschierung zwischen Seiendem und Nichtseiendem, geschieht ihrerseits durch eine neue Grenzverwischung auf der höheren Ebene zwischen Mensch und Gott. Denn nur als Gottgleicher vermag Plotins 'urtOKelpevov' oder Subjekt, das 'bildende Genie', die Erscheinungen als (zumindest subjektive) Wahrheit zu deklarieren. So wie die *eiScoXa* wie das Seiende waren, ohne es zu sein, ist nun der wahrnehmende Mensch wie Gott. Um die Vermischung von Seiendem und Nichtseiendem in den *eibotXa* zu entwirren, wird der Mensch bei Plotin wie bei Goethe zum *eiScoXov* Gottes. Nicht umsonst wird Orest vom Schicksal seines Ahnherrn erschreckt. In den 'Bildern' als dritter Instanz hat Goethe die theoretische Lösung des platonischen Paradoxes des Bildes erkannt, doch im Subjekt Orest geht er einen Schritt weiter, wenn dieses kraft seiner Gottlichkeit das Wahre bestimmt.

Diese Goethesche Konzeption des göttlichen Subjekts als Lichtquelle findet eine Entsprechung bei Karl Philipp Moritz. In der Schrift *über die bildende Nachahmung des Schönen*, welche Moritz unter dem direkten Einfluß Goethes kurz nach dessen letzter Oberarbeitung der *Iphigenie* in Italien verfaßte, rückt er das "bildende Genie" ins Zentrum.²⁵

²² Plotin, 1, 2.

²³ Plotin, 2, 16-17; Hervorhebungen F.B.

²⁴ Vergleiche auch Raymond C. Ockenden, "On Bringing Statues to Life. Reading Goethe's *Iphigenie auf Tauris* and *Torquato Tasso*", *Publications of the English Goethe Society* 55 (1984-85), 69-106.

²⁵ Karl Philipp Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, hrsg. Hans J. Schrimpf, Tübingen 1962, 63-92. Vergleiche auch die um ein Nachwort von Hans J. Schrimpf und Hans Adler bereicherte Ausgabe, *Beiträge zur Ästhetik*, Mainz 1989. Goethe hat sich zu dem Text

Das Genie habe die Aufgabe, das "Ganze der Natur" darzustellen, was unmöglich sei auf Grund der Unendlichkeit der Natur. Das Genie kann diese Aufgabe nur lösen, indem es das "Ganze der Natur" "verjüngt", das heißt in einem verkleinerten Maßstab (ab)bildet. Eine solche Verjüngung ist möglich, wenn sich die von der Natur ausgehenden Strahlen gemäß der mathematischen Strahlensätze in einem "Brennpunkt" bündeln. Damit wird dieser Brennpunkt zum archimedischen Punkt, von dem her selbst das Unendliche ins Bild zu setzen wäre. Dieser Punkt der gestaltenden Beobachtung ist das "bildende Genie" selbst, auch wenn Moritz es selbst nicht derart explizit sagt. Für Moritz wie für Goethe stellt sich das Subjekt als Ausgangs- oder Brennpunkt von optischen Strahlen dar, von dem her die Bilder gebildet werden können. Doch der blinde Punkt dieser allgewaltigen Bild- oder Darstellbarkeit durch das Subjekt ist das Subjekt selbst, und diese Undarstellbarkeit des Subjekts hinterläßt in beider Schriften als Sprung (im doppelten Sinne) seine Spuren.

In Goethes *Iphigenie* ist das göttliche Subjekt 'ungeheuer' und befindet sich jenseits des als Bild Fafibaren. Als Orest Iphigenie seine Identität enthüllt, reagiert sie verspätet, indem sie ihm nicht "in die Arme springt", wie beispielsweise Bodmer es forderte,²⁶ und formuliert ihr allerdings um so emphatischeres Erkennen erst, nachdem Orest sich entfernt hat:

So steigst du denn Erfüllung, schönste Tochter Des götlichen
Vaters endlich zu mir nieder!
Wie ungeheuer steht dein Bild vor mir!
Kaum reicht mein Blick dir an die Hände die
mit Frucht und Segenskranzen angefüllt
Die Schätze des Olympus niederbringen. (1094-99)

Die "schönste Tochter" des götlichen Vaters wird gewöhnlich als Charis (die Gunst der Götter) bestimmt, die in der Tat gelegentlich auch als Tochter Jupiters gilt. Das Erscheinen dieser "Erfüllung" erregt jedoch auch die Vorstellung einer anderen Nachfahrin des Göttervaters Helios, die Bild des Erscheinens schlechthin ist: Aurora, die Morgenröte. Ausgewiesen ist sie durch die Attribute "golden" (1111) und die Zeit (1103-08), die zusammengesetzt ihren Namen ergeben - *aureus* und *fi>pa*.²⁷ Zudem wird ihr Gegenbild des "Abends Stern" evoziert (1107). Als Tochter des Sonnengotts steht sie für das Licht, welches die Wahrnehmung der Dinge als Bilder erst möglich macht, denn ohne Licht würde nichts erscheinen. Doch das Licht selbst wird nur auf den Dingen gesehen, ohne *als Licht* zu erscheinen. Licht allein blendet nur - "kaum reicht mein Blick dir an die Hände". Iphigenie vermochte es nicht, auf den sich offenbarenden Orest zu reagieren, weil er in unmittelbarer Ansicht nur blendete.

Diese "Erfüllung" wird als Aurora zu einer Figuration des strahlenden Apoll-Orest. Als Licht ist Aurora das Bild für die Sichtbarmachung der Bilder. Doch eben dies Bild der Bilder ist kein 'Bild', denn es ist nicht als solches darstellbar, ohne zu blenden, ohne sich also seiner Sichtbarkeit zu entziehen. Es ist als Bild "ungeheuer". Damit aber rückt das Subjekt Orest in die Nähe der Gorgonen. So wie das ethelov die Opposition von Seiendem und Nichtseiendem gefährdet, so setzt Orest die Ordnung von Mensch und Gott aus. Doch anders als die Gorgonen und ef 5©Xa stellt Orest keine Bedrohung für das Seiende dar. Da er selbst als Strahlender die

zweimal ausführlich geäußert. Einmal indem er, um einen Neudruck des Textes von Moritz zu erwirken, im *Zweiten Romischen Aufenthalt der Italienischen Reise* einige Seiten abdruckt, wobei Goethe beginnt mit dem Satz "Der Horizont der tätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie... selber sein". Kurz später heißt es: "Sie [die Tatkraft] muß alle jene Verhältnisse des großen Ganzen ... in einem Brennpunkt fassen" und "die bildende Kraft" müsse darauf den "Abglanz des höchsten Schönen im verjüngten Maßstab" übertragen (HA XI, 534-541). Zum anderen hat Goethe 1789 im *Teutschen Merkur* eine Rezension veröffentlicht, die ebenfalls die optischen Metaphern und Strahlen unterstreicht (WA I, XLVII, 84-90).

²⁶ HA 5, 410.

²⁷ Vgl. Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexicon*, reprograph. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1986, 487.

‘Bilder’ - Erscheinungen des Seienden - erst ermöglicht, wird er die notige, aber ihrerseits paradoxe Figur der Stiftung der Ordnung ... der Brennpunkt der Strahlen... das Erhabene.

III.

Doch nicht nur in der Licht-Metaphorik wird das Problem der Unbestimmtheit des Seienden im Bildlichen zum zentralen Thema der *Iphigenie*. In den Aufzügen vier und fünf des Stückes, die in der intensiven Diskussion der letzten Jahrzehnte meist als nahezu unabhängiges Schauspiel untersucht wurden, steht nun die Rede im Vordergrund, die im Wort ‘Wort’ an die fünfzig Mai im Text genannt wird. Nachdem die Wiedererkennung Orests und Iphigenies im dritten Akt glückte, entsteht ein zweiter dramatischer Konflikt daraus, daß Iphigenie nicht weiß, ob sie ihren Gastgeber Thoas belügen kann und will, um ihre Flucht zu ermöglichen. Bemerkenswerterweise hat diese Frage auch Vorrang gegenüber der ebenfalls aufgeworfenen Frage der Ethik, ob sie überhaupt fliehen dürfe. Was also verleiht der Unterscheidung von Wahr- und Falschrede ein solches Gewicht, daß Iphigenie “... ein falsches Wort nicht einmal opfern will...” (1676)?

Auffällig ist zunächst einmal die Analogie der philosophischen Frage der Unterscheidung von Wahr- und Falschrede zu der zuvor behandelten Diskussion von Wahr- und Trugbild. So wie in der Untersuchung der optischen Bilder die Privilegierung von wahren Urbildern (der Mutter Orests), von denen alles übrige abzuleiten wäre, ausgeschlossen wurde, so wird die Fehlbarkeit der scheinbar Wahrheit garantierenden Namen, dieser Urwörter, gezeigt, wenn Pyllades sich und Orest falsche, wenn auch sprechende Namen verleiht.²⁸ Stattdessen werden wie schon bei der Unterscheidung der wahren und falschen Bilder die “Strahlen” herangezogen, die explizit auf Wörter bezogen werden - “von dem Strahle deiner Worte getroffen” (1621—22). Die Diskussion gipfelt in folgender Rede Iphigenies:

O weh der Liige! Sie befreiet nicht Wie jedes andre
wahrgesprochene Wort Die Brust, sie macht nicht getrost,
sie angstet Den der sie heimlich schmiedet und sie kehrt Ein
losgedruckter Pfeil von einem Gotte Gewendet und
versagend sich zurück Und trifft den Schützen. (1405-11)

Unvermittelt an diese Rede schließt sie an, daß sie Sorge, “Es greift die Furie/ Vielleicht den Bruder auf dem Boden wieder/ des ungeweihten Ufers grimmig an?” (1412-14), womit sie erneut auf die Analogie und mehr noch auf die Verbundenheit der Problemkreise von Bild und Wort hinweist. Es scheint, als könnte die gefundene Wahrhaftigkeit im Optischen in dem und mittels des Sprachlichen wieder in Frage gestellt werden. Rede im allgemeinen und diese im besonderen verdient also genaue Lektüre. Die Bestimmung der Wahrrede und diejenige der Liige erfolgt auf verschiedenem Weg. *Ex negativo* wird über die Wahrrede gesagt, daß sie ihren Weg ins Innere finde, ins metonymisch bezeichnete Herz, dem sie dadurch trostende Bestätigung zuteil werden lasse. Die Liige dagegen wird als ein zielender “Pfeil” beschrieben, der abgeleitet von dem, was er anpeilt. Erstaunlich sind diese beiden Bestimmungen weniger für sich allein, als vielmehr in ihrer Beziehung aufeinander, da die eine Bestimmung nicht die einfache Negation der anderen darstellt. Und doch gibt die Negation der Bestimmungen einen ersten Aufschluß über ihre Beziehung zueinander, wenn man formuliert, daß die nicht-wahre Rede ohne Bezug zum Inneren bleibe, wohingegen die nicht-gelogene Rede ein anpeilendes

²⁸ Platon untersucht die Aussagequalität von sprechenden Namen im *Kratylos* gerade anhand der Ahnentafel Orests (*Krat.* 394d - 396d).

Wort sei, welches sein Ziel treffe. Metaphorisch läßt sich nun eine erste Brücke in einem beliebigen Wort und Thema des Sturms und Drangs schlagen: ‘Betroffenheit’. Dasjenige Wort ist demnach wahr, welches trifft und im Treffen betroffen macht; dasjenige falsch, welches das Ziel verfehlt. Nicht ein Wort ist damit für sich wahr oder falsch, sondern erst indem ein Wort etwas anderes erschließt, wird es “wahrgesprochen”. Das Wahre der Rede liegt darin, daß sie etwas aufzeigt und eine Beziehung eröffnet. Eine Lüge ist für Iphigenie umgekehrt eine Rede, die ohne Bezugspunkt im Leeren kreist. Für sich, ohne Aufgewiesenes, kann die Lüge nicht halten, was sie als Wort vorgaukelt, nämlich einen Bezug zu etwas. Semiologisch gesprochen ist die Lüge damit ein Zeichen, das auf nichts zeigt, das heißt: Sie zeigt, aber sie zeigt auf nichts. Einerseits ist die Lüge damit als ganzes nichtig, andererseits aber erhält sie ihre Existenz, indem sie ja zeigt (wenngleich sie auf nichts als ein Etwas zeigt). Die Lüge enthält also ähnlich den platonischen EibtaXa einen Widerstreit zwischen nichts und etwas in sich. Wenn Rede ein ‘Aufzeigen von etwas’ ist, dann greift die Lüge ihre eigene Existenz als Rede an, wenn sie nichts zeigt und nichts eröffnet. Der Pfeil der Lüge “trifft den Scheitern”, das heißt die Rede der Lüge selbst.

Eine zweite Stelle wiederholt beide Bestimmungen verdichtet:

Nicht Worte sind es die nur blenden sollen,
Ich habe dir mein tiefstes Herz entdeckt. (452f.)

Während die Wahrrede ganz in der Eröffnung des Herzens aufgeht, so daß sie sogar vergessen macht, daß auch sie durch Wörter vermittelt wurde, besteht die Lüge aus nichts als Wörtern. Die Wörter der Lüge senden Strahlen aus, Lichtpfeile, die in alle Richtungen Verwirrung aussenden, “blenden”. Auch die Wahrrede geschieht durch Lichtpfeile, denen allerdings ein anderes Schicksal zuteil wird als denjenigen der Lüge:

Vernehm ich dich, so wendet sich o Teurer
Wie sich die Blume nach der Sonne wendet
Die Seele, von dem Strahle deiner
Worte getroffen, sich dem süßen Troste nach. (1619—22.)

Indem hier das Wahrwerden des Wortes als trostende Öffnung des Inneren dargestellt wird, zeigt sich die Brücke zwischen der Bestimmung der Wahrrede und der der Lüge. Beide senden als Rede Strahlen oder Pfeile aus oder geben einen “Fingerzeig” (1464). Rede wird in Goethes Stück durch die Zeigefunktion definiert, die sprachliche Deixis. Unterschieden wird die Wahrheit von der Falschrede erst dann, wenn die Wörter eine Wendung (Trope) — einem oft gebrauchten Wort im Vokabular der Iphigenie²⁹ - von etwas anderem in ihre Richtung auslösen; das heißt wenn die Geste des Zeigens eine Antwort erhält. Die wahre Rede muß etwas betreffen/betroffen machen und in diesem Sinn *Rede von etwas* sein, ebenso wie die Bilder *Bilder von etwas* sind.

Doch mittels dieser Kennzeichnung der Wahrrede durch die antwortende Zuwendung gelangt zugleich eine zeitliche Komponente in die Unterscheidung von Wahr- und Falschrede, da die antwortende Zuwendung sich auch verzögern kann. Wenn aber eine Verzögerung eintreten kann — und das Stück kennt mehr als eine solche Verzögerung -, wird auch die zuvor getroffene Unterscheidung von Wahr- und Falschrede suspendiert. Wie lange warten? Was ist mit Wörtern, die wahr werden konnten, jetzt aber noch falsch scheinen?

Diese Zeigefunktion hat ein entscheidendes Wort des Stücks: *die Schwester*. In Delphi wird Orest von Apollons Orakel verkiindet, er müsse “die Schwester” aus Tauris heimbringen (611, 722, 840, 1931). Orest kennt die deiktische Referenz ‘der Schwester’ nicht und nimmt an, gemeint sei die Schwester des Gottes, Diana, deren Standbild sich in Tauris befindet. Es handelt sich bei dieser Verwechslung nicht um ein Problem der Polysemie des Wortes Schwester, denn das Wort ‘Schwester’ hat keineswegs ein unbestimmtes Wortfeld (dieses ist

²⁹811,1323,1619,1620,2135; als ‘umwenden’: 1172,1505; sowie: 390,702,1305,1410, 1475, 1521, 1603, 1754, 2102, 2168.

im Gegenteil recht genau). “Der Gotter Worter sind nicht doppelsinnig” (613), heifit es ohne Ironie. Die Verwechslung geschieht auch nicht, weil die leibhaftigen Schwestern sich ahnlich sind, sondern weil die Deixis oder Zeigefunktion innerhalb des Textes unbestimmt bleibt. *Unbestimmt* ist nicht das Hauptwort ‘Schwester’, sondern der *bestimmte* Artikel ‘die’.

Karl Bihler teilt die Worter in seiner *Sprachtheorie* in ‘Nennworter’ und ‘Zeigeworter’ auf.³⁰ Als Nennworter bezeichnet er die Worter, die kontextun- abhanging als ‘Symbol’ eine mehr oder weniger bestimmte Referenz aufwiesen (Substantive, Adjektive etc). Als Zeigeworter bestimmt er die Worter wie den demonstrativ gebrauchten Artikel, die fur sich keine kontextunabhanginge Referenz hatten und darin dem visuellen Wegweiser eines ausgestreckten Fingers glichen: *der* Hut, *diese* Schwester. Auch die Personalpronomen *ich* und *du* sind dann sowohl in Gesprächssituationen als auch in Texten positionale Zeigeworter, deren konkrete Fullung (die nur bedingt ‘Referenzen’ sind) standig wechselt. Innerhalb von Texten erlauben die Zeigeworter ein Vor- und Zuriickweisen, wodurch der “werdende Kontext einer Rede selbst zum Zeigefeld erhoben wird”³¹. Das “reflexive Zeigen” in solchen Kontexten bezeichnet Bihler als Anapher: “Die werdende Rede wendet sich sozusagen auf sich selbst zuriick und voraus im Phanomen der Anapher.”³² Der Kontext steht also nicht als Geriist fest, auf welches sich eine entstehende Rede aufbauen konnte, sondern ist ebenso wie die Rede noch im Zustand des Entstehens. Und indem der Kontext sich stets ausweitet, bleibt er auch *in statu nascendi*. Damit aber ist der Kontext virtuell nie abgeschlossen, so dal? jede deiktische Bestimmung unsicher bleiben mul?, insofern der “werdende Kontext” einer jeder Bestimmung im Prozel? seines fortwahrenden Werdens noch widersprechen kann. Die deiktische Sicherung des Unbestimmten steht damit ebenso vor einer Unmoglichkeit wie die Sicherung der optischen elStoXa.

Die Unendlichkeit des werdenden Kontexts scheint zunachst eine blo? theore- tische Konstruktion zu sein, zumal die Deixis in der taglichen Kommunikation meist problemlos gelingt, doch das Stuck zeigt neben der Tauschung durch ‘die Schwester’ eine Reihe solcher ‘fehlgehenden’ deiktischen Bestimmungen. Ober- haupt scheinen in dem Stuck Tauschungen und Verwechslungen nahezu der Regelfall zu sein (vgl. beispielsweise die Tantalidenerzahlung 336-396).

Die Lektiire von Orests Wiedererkennung hatte bereits ergeben, dal? der deiktische Bezug ‘*dieses* Lichts’ (1333) nicht nur dem Tageslicht gelten, sondern anaphorisch innerhalb des Textes auf das zuvor genannte Sonnenlicht Apoll- Orests weisen konnte. Die Bihlersche Anapher schafft eine Vielzahl von Bin- nenbeziigen in Goethes Text, die ‘falsch’ verstanden werden konnten. So heilSt es einmal:

IPHIGENIE. ... Und Agamemnon war vor alien herrlich!

O sage mir! Er fiel, sein Haus betretend,

Durch seiner Frauen und Agisthus’ Tiicke?

OREST. Du sagst’s!

IPHIGENIE. Weh dir! Unseliges Mycen! (964-68)

Iphigenies Ausruf “Weh dir!” umfalSt in dem ‘Dir’ nicht nur zuriickweisend den Vater ‘Agamemnon’ und vorausweisend ‘Mycen’, sondern kann sich zudem auf die Sprecherin selbst beziehen und, ohne das Wissen von Iphigenie, auch Orest gelten. In der Doppeldeutigkeit des ‘Weh dir’ kann sie schliel?lich auch Agisth verfluchen.

Die Referenz des Ausrufs ist nicht falsch zu verstehen, denn der Kontext gewahrt keine richtige Lektiire. Bihler stellt ganz im Sinne von *Iphigenie auf Tauris* fest, dal? die

³⁰ Karl Bihler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934, seiten- gleich mit den Ausgaben Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1978 und Stuttgart, New York 1982. Ich danke Bianca Theisen fur den Hinweis.

³¹ Bihler (Anm. 30), 121-24.

³² Bihler (Anm. 30), 389.

Bestimmung von "wahr oder falsch" nie objektiv erfolgen könne, da "wahr und falsch" keine symbolbezogenen Eigenschaften seien, sondern "reflexiv" (anaphorisch) nur innerhalb eines jeweiligen Kontextes Gültigkeit hatten. Nur auf Grund der Deixis kann eine Rede wahr oder falsch sein, denn einzig die Deixis erlaubt die Verknüpfung verschiedener Aussagen und ermöglicht ihre logische Überprüfbarkeit.³³

Aufmerksamkeit verdient auch ein weiterer Fall der fehlgehenden Deixis. Iphigenie hat Thoas zu Beginn das Versprechen abgenommen, daß er sie in die Heimat gehen lassen müsse, wenn sie dort Hoffnung auf gute Aufnahme hatte, woraufhin sie ihm ihre Identität verrät. Als er vernimmt, wer vor ihm steht und er seinen Antrag zur Ehe wiederholen will, sie ihm abermals ausweicht und er daraufhin erbost reagiert, mahnt sie ihn "Gedenke deines edlen Wortes!" (475), womit sie ihn an sein Versprechen erinnern will. In der Tat antwortet er "So bleibe denn mein Wort" (504), wie er auch zuvor schon gesagt hatte "und du wei(?)t ich halte Wort" (299) - doch eben das Wort ist nicht *das* Wort. Thoas bezieht sich nun auf einen anderen, einem Versprechen ähnlichen Schwur, daß er alle Fremden in Tauris der Göttin opfern wolle. Thoas referiert also deiktisch auf einen anderen Kontext als Iphigenie, um ihn solcherart zu (re)aktivieren (und in der Tat setzt er das Blutopfer darauf wieder ein). Diese Instabilität des Wortes 'das Wort' ist symptomatisch für die Abhängigkeit eines jeden Wortes (*Кбыоq*) von der Rede (*кдыоq*), in der es erscheint. Diese Limitierung erweist sich dabei in zwei Richtungen: weder kann eine Äußerung für sich eindeutig und verständlich sein, da sich das Gemeinte (das Illokutionäre) je nach Kontext ändern kann, noch kann ein Kontext eine Äußerung vollständig determinieren, da die Äußerung stets auch zumindest virtuell die Möglichkeit hat, einen anderen Kontext zu aktivieren. Indem die Rede als deiktisch bestimmt wird, zeigt sich die Kontextualität einer jeden Äußerung, so daß die linguistisch-pragmatische Unterscheidung von Lokutionärem und Illokutionärem zusammenbricht. Denn bereits die sogenannte ideale, das heißt kontextfreie, lokutionäre Äußerung impliziert einen Kontext, nämlich denjenigen eines Wörterbuchs (und auch hier ist schon die Frage welchen Wörterbuchs), weshalb sich auch das vermeintlich Lokutionäre als illokutionär herausstellt. Das Identitätsprinzip gilt daher nicht im kontextbezogenen Sprechen, da 'das Wort*' nicht 'das Wort' ist und 'die Schwester' nicht 'die Schwester.*'³⁴ Damit versagt entsprechend auch die von Bühler getroffene Unterscheidung von Nennwörtern und Zeigewörtern.

Je eindeutiger die zeigende Geste zu sein scheint, desto radikaler scheitert die personale Diakrise der Deixis (die Individualisierung). *Ich* und *Du* ebenso wie *hier* und *jetzt*, *der*, *die* und *das* werden zum *ТрпбасјТтов*, zur Maske, hinter der sich alles und nichts verbergen kann. Der bestimmte Artikel wird der unbestimmteste und daher trügerischste, weil er so bestimmt scheint, ohne daß die Perspektive seiner Bestimmung im Text manifest wird. Die Deixis ist innerhalb des Sprechens nicht kontrolliert, weil die Auswahl der Kontexte, die für ein eindeutiges Beziehen von Zeigewörtern notwendig ist, ihrerseits nur deiktisch getroffen werden konnte. In dem stets "werdenden Kontext" der Deixis zeigt sich im Versagen des Identitätsprinzips des Sprachlichen die letzte Unmöglichkeit der Vermittlung von Individuellem und Allgemeinem im Sprechen.^{35 36}

³³ Sätze, die offensichtlich 'falsch' scheinen wie 'Menschen können fliegen', sind dies nur in kontextueller Verknüpfung mit Sätzen, die auf Grund ihrer konventionellen Gelaufigkeit ausgelassen werden können - z.B. 'Menschen haben keine Flügel' und 'Nur mit Flügeln kann man fliegen'. Solche Argumentation hatten bereits die Goethe vielleicht nicht so fern stehenden Nominalisten des 14. Jahrhunderts gebraucht.

³⁴ *Iphigenie auf Tauris* ist in den letzten Jahrzehnten nicht ohne Berechtigung vor allem in Hinblick auf Ethik und Humanität diskutiert worden. Einen Einstieg in diese Auseinandersetzungen bieten Arthur Henkel, "Iphigenie auf Tauris", in: Benno von Wiese (Hrsg.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1958, I, 169-192, und

³⁵ Für Derrida wird daher jedes Sprechen zu einem Sprechakt, weil es nur in Beziehung zu einem jeweils singularen Kontext gedacht werden kann und jede Wiederholung es durch einen neuen, seinerseits singularen Kontext verändern wird; vergleiche die Auseinandersetzung mit Searle: Jacques Derrida, *Limited Inc*, Evanston 1988.

³⁶ Vergleiche auch die scheidende Dialektik von Hier und Dort bei Hegel, *Phänomenologie des Geistes, Werke*, hrsg. Eva Moldenhauer,

Wie schon das elScoXov-Paradox durch eine Unmöglichkeit gezeichnet war, ist es nun die Bestimmung der Wahrrede durch die Deixis. Die Deixis und damit die Kontextualität von Aussagen machen eine stabile Klassifikation von Rede in Wahr und Falsch unmöglich. Wenn Iphigenie ein einziges Wort "opfern" würde, dann ließe sich nicht länger verbergen, daß Wörter stets der Gefahr der Falschheit ausgeliefert sind und daß virtuell jedes Wort das Herz verfehlen kann. Es ist also klug von Iphigenie nicht zu lügen, insofern sie durch eine Lüge die Fiktion der Wahrrede zerstören würde. Würde sie Thoas belügen, so wäre dieser seinerseits nicht mehr an das Versprechen gebunden, die Griechen ziehen zu lassen, worauf er sich am Ende besinnt, wenn er sagt "Du glaubst es hore/ Der rohe Scythe, der Barbar die Stimme/ Der Wahrheit und der Menschlichkeit..." (1936-38, Hervorhebung, F.B.). In Iphigenies Humanität erklingt *ex post* ein utilitarer Mißtön.^M
Wie aber - dennoch - Wahres erkennen?

Eine Methode, sich in diesem deiktisch windenden Text Klarheit zu verschaffen und damit das Problem des Eis des Kolumbus zu lösen, betreibt der Schloßkopf - "Cephalus" (825) - Pylades. Zweimal wird sie benannt: Auslegung.

PYLADES. ... Ganz anders denk ich und nicht ungeschickt Hab ich
das schon Geschehne mit dem Kiünftgen Verbunden und im stillen
ausgelegt. ...
OREST. Mit seltner Kunst flichst du der Gotter Rat Und deine
Wiinsche klug in eins zusammen. (730-42)

Für Pylades stellt sich das Auslegen in der Metapher des Webens als ein 'Zusammenflechten' dar, mittels dessen er die vergangenen Ereignisse seinen Wünschen gemäß ausdeutet und in eine Ordnung bringt, von der her er die Zukunft adaptiert. Der Hermeneut verknüpft selbstherrlich das Vergangene, um innerhalb der entstandenen *Textur* zukünftigen einen Platz zuzuweisen. Er kennt noch nicht die Lehre Schleiermachers, daß jedes kleinste Fortschreiten der werdenden Rede (das Ausweiten des Kontextes) eine erarbeitete Interpretation rückwirkend hinfallig machen kann. Pylades kalkuliert mit einer historischen Ordnung der Dinge, in der die früheren Ereignisse durch die späteren nicht verändert werden. Doch die Metapher der Auslegung, die Flechtkunst und Rede zusammenbringt, gerät in Verruf, wenn der Betrug "mit einem falschen Wort... ein lügenhaft Gewebe knüpft" (1077-78) oder wenn es heißt, daß die "Betrüger künstlich dichtend... ein solch Gespinnst urns Haupt geworfen" hatten (1953-56). Das Gespinnst der ausgelegten Wörter raubt die Sicht, so daß die ^{34 37 38} Wörter nicht mehr auf etwas zeigen und Wörter von etwas sind, sondern als bloße Wörter durch Verknüpfung miteinander eine Lüge erzeugen.³⁹

Am Ende stellt Orest den Fehler dieser Hermeneutik fest:

Jetzt kennen wir den Irrtum den ein Gott Wie einen Schleier
urn das Haupt uns legte,
Da er den Weg hierher uns wandern hie(3.
Um Rat und um Befreiung bat ich ihn Von dem Geleit der
Furien, er sprach:
"Bringst du die Schwester die an Tauris' Ufer Im Heiligtume
wider Willen bleibt,

Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, III, 82-92.

Dieter Kimpel, "Ethos und Nomos als poetologische Kategorien bei Platon-Aristoteles und das Problem der substantiellen Sittlichkeit in Goethes *Iphigenie auf Tauris*", GRM 33 (1983), 367-393.

³⁹ Flechtwerk tritt stets auf, wenn mittels eines Betrugs ein Verbrechen verübt werden soll wie mit dem "künstlich sich verwirrende(n) Gewebe", das Agamemnon zum "Netz" wird, wie mit "Avernus Netzen" und "Kreusas Brautkleid" mit dem "unlöslich Feuer" (895, 980, 1176).

Nach Griechenland; so loset sich der Fluch.”
Wir legten's von Apollens Schwester aus Und er gedachte
dich\ Die strengen Bande Sind nun gelost... (2108-18)

Ein deiktisches Wort wie 'die Schwester' vermag in der anaphorischen Be- schaffenheit des Textes durch eine plotzliche Wendung neue Beziige zu schaffen, dergestalt dal? die zuvor durch Auslegung verkniipften Textpositionen aus- einandergerissen werden. Stets kann ein Pfeilwort, eine Trope oder eine Wieder- erkennung quer durch die Flechttextur schneiden und solcherart die Vorlaufig- keit jeder sprachlichen, das heift deiktischen Erkenntnis herausstellen.

Doch gerade an dieser Stelle erkennt Orest ja die Wahrheit. "Die strengen Bande sind nun gelost", "er gedachte *dich*" - Es ist gerade die Deixis, die das Gelingen ausmacht: *Du* bist es. Die sprachliche Deixis gelingt auf der Biihne durch die Zuhilfenahme des optischen Zeigens, wenn der weisende Finger die Referenz sichert. Die deiktische Bestimmung gluckt durch den Bezug auf ein optisches Bild. Im 'Schauspiel' ist das moglich, was dem Sprechen allein versagt bleibt, denn selbst Namen können falsch sein oder versagen wie die doppelte 'Leonore' in *Tasso*. Die sprachliche Sicherung des 'Wahrhaften' mul? Anleihe machen beim Optischen, um ihre irreduzible Unsicherheit zu iiberblenden. Im Pakt von Bild (eI5o<;) und Wort (X6yo<;), das heift kurz in der 'Ideologic', leistet das Schauspiel eine Festlegung des Wahrhaften, die sich am Ende als grofse Versohnung und Tilgung ailer Unmoglichkeiten prasentiert.

... Neu
Genieft ich nun durch dich das weite Licht Des Tages.
Schon und herrlich zeigt sich mir Der Gottin Rat. Gleich
einem heiligen Bilde Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Gotterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, Schiitzerin des Flauses;
Bewahrte dich ... (2124—2131)

Die apollinische Eideologie sichert nun das Establishment, die Institution und die *polis*, so wie Apollon nicht nur als Lichtgott, sondern auch als Gott der Stadtgriindung und -sicherung verehrt wurde.

Sicherlich bleibt das philosophische Niveau dieser eideologischen Sicherung des Wahrhaften hinter den von Goethes Stuck eroffneten Fragen zuruck. So kann beispielsweise diese eideologische Festschreibung der deiktischen Referenz nur im Theater funktionieren, in dem die optische Praszanz des Gemeinten ohne zeitlichen Aufschub gegeben ist und alle weiteren Fehlerquellen wie Verwechs- lungen ausgeschlossen sind. Doch dieser abrupte Abschlus durch die plotzliche Gewifiheit - die sich im Rahmen des Deiktischen stets als neue Fehlbeurteilung herausstellen konnte trotz aller scheinbar untriiglichen Zeichen wie der gespal- tenen "Augenbraue"⁴⁰ — entspricht dabei durchaus einer gewissen Notwendig- keit. Sobald das Problem der fehlgehenden Deixis und des stets werdenden Kontextes einer Aufierung aufgeworfen ist, kann in der Theorie kein Kontext je eine abschliefiende Vereindeutigung leisten. Zwar verlangt die Deixis einer Au- fierung einen klarenden Kontext und ist ohne diesen Kontext unverständlich, doch vermag kein konkreter Kontext, dieses Verlangen nach einem Kontext abschlieSend zu sattigen. Und da die Theorie an diesem Dilemma scheitert und nur die Unmoglichkeit herausstellen kann, ist ein Abschlus nur unter Mi (?ach- tung der Unmoglichkeit zu finden. Dies geschieht in der Form einer Unterbre- chung, die sich wohl nicht zufallig als willkiirlich, als niveaulos und ideologisch prasentiert. Unterbrochen wird das stete Werden des Kontextes, denn nur als unterbrochener und abgebrochener kann der Kontext als abgeschlossenes 'Zeig- feld' behandelt werden, welches stabile Positionen erlaubt. Was in

⁴⁰ Orest schlug als Kind ausgerechnet auf einem "Dreifufi" auf, dem Symbol des phytischen Apollons, und ist insofern gezeichnet von der spaltenden Rede des Orakels (2087-2091).

der Praxis meist kein Problem darstellt, bleibt in theoretischer Hinsicht haltlos, denn der vollständige Kontext einer jeden Außerung lässt sich abschließend nur aus eschatologischer Sicht bestimmen, mithin aus der Sicht eines Gottes. Um zu erkennen, müssen die Menschen vorgreifen und sich damit schuldig machen, die Grenze zum Gott zu überschreiten.

Die Gestalt der Iphigenie wird Emblem solcher Unterbrechungen, sowohl als Unterbrochene als auch als Unterbrechende. Als Kind wurde sie von ihrer Familie gerissen (79-86), geopfert (1851) und nach Tauris verbracht - "ARKAS: Und dir ist fremd das Vaterland geworden. IPHIGENIE: Das ist's warum mein blutend Herz nicht heilt" (77-78). Als Priesterin setzte sie die alte Sitte des Blutopfers aus. Sie bricht das Schweigen sowohl gegenüber dem Geheimnis ihrer Identität (300-06) als auch über den Plan der Flucht (1919—1936), und sie ist es auch, die zweimal dazwischentritt, als die Griechen und die Taurer den Konflikt mit Waffengewalt entscheiden wollen (1999—2011 und 2064). So sehr diese Unterbrechungen der Wahrheitsfindung dienlich sind, so sehr bleiben sie die Anmaßung einer selbsternannten Autorität. Selbst die beschworene "Menschlichkeit" (1938) verdankt sich der Gottähnlichkeit. Und so wird nicht nur Orest durch die Vision des gestraften gottgleichen Tantalus heimgesucht, auch Iphigenie kommt eine "furchtbare" Erinnerung an das Lied der Parzen (IV. Akt, 5. Szene).⁴¹

Um also der Unmöglichkeit der Verständigung im deiktischen Sprechen zu entgehen, müssen die Sprechenden unterbrechen, Festlegungen treffen und dadurch die Fiktion der Verständigung aufrecht erhalten. Doch diese Unterbrechungen bleiben im Gegensatz zu der zusammenflechtenden Hermeneutik von Pylades unter dem Zeichen der Verfehlung und auch der Schuld. Ein Indiz dafür, das? Goethe dies wohl? liegt darin, das? er darauf verzichtet, auch für Thoas, dem von Pylades nur die Rolle des bösen Gegenspielers zugewiesen worden war und der nun von Iphigenie verlassen wird, ein *happy end* in einer Gemahlin zu finden. Auch der Schein der Versöhnung am Ende kann darüber nicht hinwegtauschen, und Adorno will? te ihn entsprechend anzuprangern.⁴² Wo die Frage der eibcoLac erscheint und wo Sprechen als deiktisch bestimmt wird, bleibt etwas Unverbundenes ... eine Wunde.

⁴¹ Arthur Henkel hat auf das eigentümliche Gebet Iphigenies an die Götter aufmerksam gemacht: "... rettet euer Bild in meiner Seele" (1717). Iphigenie bittet die Götter hier, den Ermöglichungsgrund für ihren Glauben an die Götter zu stiften oder zu bewahren. Das heißt aber, das? dieses Gebet bereits seines Ermöglichungsgrundes in den Göttern ermangelt. Damit ist das Gebet als Anrufung der Götter fraglich geworden. Insofern "entmythologisiert" Iphigenie die "Basis ihres Glaubens" und kommt zum "Schluss der notwendigen Selbstbehauptung", mithin Göttlichkeit des Menschen (Arthur Henkel, "Die 'verteufelt humane' Iphigenie", *Euphorion* 59 [1965], 1-17, hier: 14-15).

⁴² Theodor W. Adorno, "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie", in: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, 495-514.