



SIBYLLE SCHÖNBORN

**Wurm und Adler - oder
Spuren Christian Fürchtegott Gellerts im Werk Goethes**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/schoenborn_gellert.pdf>

Eingestellt am 21.02.2004

Autor

Prof. Dr. Sibylle Schönborn

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Germanistisches Seminar

Universitätsstraße 1

40225 Düsseldorf

Emailadresse: <schoenborn@phil-fak.uni-duesseldorf.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Sibylle Schönborn: Wurm und Adler oder Spuren Christian Fürchtegott Gellerts im Werk Goethes (21.02.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/schoenborn_gellert.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

SIBYLLE SCHÖNBORN

Wurm und Adler - oder Spuren Christian Fürchtegott Gellerts im Werk Goethes

Am 28.4.1766 schreibt ein angehender Dichter aus Leipzig einen Brief voller Melancholie an seinen Freund Johann Jakob Riese, in dem er die Erschütterung seines jungen Dichterselbstbewußtseins in Verse gerinnen läßt:

Allein kaum kam ich her, als schnell der Nebel
Von meinen Augen sanck, als ich den Ruhm,
Der großen Männer sah, und erst vernahm,
Wie viel dazu gehörte; Ruhm verdienen.
Da sah ich erst, daß mein erhabner Flug,
Wie er mir schien, nichts war als das Bemühn,
Des Wurms im Staube, der den Adler sieht,
Zur Sonn' sich schwingen, und wie der hinauf
Sich sehnt. Er sträubt empor, und windet sich,
Und ängstlich spannt er alle Nerven an,
Und bleibt am Staub. Doch schnell entsteht ein Wind,
Der hebt den Staub in Wirbeln auf, den Wurm
Erhebt er in den Wirbeln auch. Der glaubt
Sich groß, dem Adler gleich, und jauchzet schon
Im Taumel. Doch auf einmahl zieht der Wind
Den Odem ein. Es sinckt der Staub hinab,
Mit ihm, der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor.¹

Diese Gelegenheitspoesie voller Pathos in Gestalt einer Tierallegorie scheint ihre Botschaft zu bestätigen und dokumentiert, welche Kraftanstrengung des jungen Genies aus Frankfurt, Johann Wolfgang Goethe, vonnöten war, um sich aus dem Bannkreis des größten Dichters seiner Zeit, Christian Fürchtegott Gellert, zu lösen. Goethe und Gellert, das ist ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte von verborgenen literarischen Beziehungen, Korrespondenzen und Differenzen. Keine offenen Bezugnahmen, sondern geheime Intertextualitäten sind aufzuspüren, wenn es um Goethe und Gellert geht.

Da sind zunächst die wenigen biographischen Bezüge zwischen beiden, die uns durch Goethe überliefert sind. In *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe, daß er schon früh mit der Literatur der ersten Jahrhunderthälfte bekannt gemacht wurde und als Kind wohl wie viele andere auch Gellerts Fabeln

¹ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung. BD. 1. Von Frankfurt nach Weimar. Hg. von Wilhelm Große. Frankfurt 1997. S. 43.

gelesen und auswendig gelernt habe: „*Canitz, Hagedorn, Drollinger, Gellert, Kreutz, Haller* standen in schönen Franzbänden in einer Reihe.[...] Ich hatte diese sämtlichen Bände von Kindheit auf fleißig durchgelesen und teilweise memoriert, weshalb ich denn zur Unterhaltung der Gesellschaft öfters aufgerufen wurde.“² An diese literarische Sozialisation schließt sich die persönliche Begegnung mit Gellert in Leipzig an. Goethe, der eigentlich in Göttingen sein Studium aufnehmen wollte, mußte sich bekanntlich der Autorität seines Vaters beugen: Der Kompromiß, der ausgehandelt wurde, war das Jurastudium in Leipzig. Schon schnell beginnt Goethe seine Studien auszuweiten, hört Vorlesungen in Philosophie, Gellerts Literaturgeschichte über Stockhausen und nimmt an seinem Praktikum teil.

Als Goethe 1765 nach Leipzig kommt, ist Gellert zwar auf der Höhe seines Ruhms angelangt, er ist **die** literarische Autorität, zu der Bewunderer und Verehrer ebenso wie angehende Literaten pilgern. Allerdings liegen seine letzten literarischen Arbeiten schon um Jahre zurück. Sein literarisches Werk ist bereits in den Jahren 1747/48 mit dem Roman *Leben der Schwedischen Gräfinn von G****, dem 1751 noch die Brieftheorie und der Briefsteller *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* folgte, zum Abschluß gekommen. Dennoch ist Goethe zunächst fasziniert von Gellerts Autorität und dem Kult, der um seine Person getrieben wird, und mag bereits in Leipzig die späteren Weimarer Jahre antizipiert haben, wenn er über seine literarischen Anfänge formuliert: „[...] so blieb es doch im Stillen meine Überzeugung, daß es nach und nach immer besser werden müßte, und daß ich wohl einmal neben Hagedorn, Gellert und anderen solchen Männern mit Ehre dürfte genannt werden.“³ In *Dichtung und Wahrheit* wird rückblickend noch etwas von der Faszination spürbar, die die Person Gellerts auf seine Zeitgenossen ausübte. Auch Goethe gerät zunächst in den Bann der Dichterautorität, erinnert die erste Begegnung einzig über die auratische Wirkung, die von der Person Gellerts ausgeht und beschreibt den empfindsamen Aufklärungsdichter als erstes unverwechselbares Dichtergenie:

Die Verehrung und Liebe, welche Gellert von allen jungen Leuten genoß, war außerordentlich. Ich hatte ihn schon besucht und war freundlich von ihm aufgenommen worden. Nicht groß von Gestalt, zierlich aber nicht hager, sanfte, eher traurige Augen, eine sehr schöne Stirn, eine nicht übertriebene Habichtsnase, einen feinen Mund, ein gefälliges Oval des Gesichts; alles machte seine Gegenwart angenehm und wünschenswert. Es kostete einige Mühe, zu ihm zu gelangen. Seine zwei Famuli schienen Priester, die ein Heiligtum bewahren, wozu nicht jedem, noch zu jeder Zeit, der Zutritt erlaubt ist; und eine solche Vorsicht war wohl notwendig: denn er würde seinen ganzen Tag aufgeopfert ha-

² Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. I. Abteilung. Bd. 14. Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*. Hg. von Klaus-Detlef Müller. Frankfurt 1986. S. 89f.

³ A.a.O. S. 264.

ben, wenn er alle die Menschen, die sich ihm vertraulich zu nähern gedachten, hätte aufnehmen und befriedigen wollen.⁴

Nicht den Inhalt des Gesprächs zwischen den ungleichen Partnern erinnert Goethe, sondern die Ausstrahlung der Person, seine Physiognomie, seinen Habitus und Gestus, kurz seine ‚Performance‘, in der der junge Goethe die spätere Idee vom Dichtergenie vorgebildet sieht, dessen Werk von der herausragenden Persönlichkeit seines genialen Schöpfers überstrahlt wird. So findet sich jene Wahrnehmung genialer Selbstinszenierung auch in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* wieder, an denen Goethe mitgearbeitet hatte und die ihn selbst als sinnfällige Verkörperung des Genies feiern sollte. Lavater beschreibt Goethes Physiognomie wie folgt:

Wie viel Kühnheit, Festigkeit, Leichtigkeit im Ganzen! [...] Wie sanft, wie ohn' alle Härte, Steifheit, Gespanntheit, Lockerheit; wie unangestrengt und harmonisch wälzt sich der Umriß des Profils vom obersten Stirnpunkte herab bis wo sich der Hals in die Kleidung verliert! - Lichthell die Empfindung vom Verstande. -

Man bemerke vorzüglich die *Lage* und *Form* dieser - nun gewiß – gedächtnißreichen, gedankenreichen - warmen Stirne - bemerke das mit Einem fortgehenden Schnellblicke durchdringende, verliebte - sanft geschweifte, nicht sehr tiefliegende, helle, leicht bewegliche Auge - die so sanft sich drüber hinschleichende Augenbraune - diese an sich allein so dichterische Nase - diesen so eigentlich poetischen Uebergang zum lippichten - von schneller Empfindung gleichsam sanft zitternden, und das schwebende Zittern zurückhaltenden Munde - dieß männliche Kinn - dieß offne, markige Ohr - Wer ist - der absprechen könne diesem Gesichte – Genie.⁵

Die Beschaffenheit von Stirn, Augen und Mund wird als visuelles Erkennungszeichen des Dichtergenies installiert, die Beweglichkeit, d.h. Empfindungsfähigkeit und Einbildungskraft gepaart mit Verstand und Reflexionsfähigkeit zum Ausdruck bringt. Diese sprechende Physiognomie der bewegten Augen und des weichen Mundes findet sich geringfügig variiert in Goethes Gellert-Porträt wie in Lavaters Goethe-Ikonographie: Eine körperliche Präsenz mit medialer Ausstrahlung, in der Bewegung und Wandlungsfähigkeit statt Erstarrung vorherrschen, in der Gefühl und Verstand, Weibliches und Männliches zum harmonischen Ausgleich kommen. Lavater deutet die Gesichtszüge des Goetheschen Genies als Spiegel seines Charakters:

Elastizität - ist wohl das Wesentlichste im Charakter und der Physiognomie des Dichters. Leichte Rührbarkeit, Erschütterlichkeit, wiederhal-

⁴ A.a.O. S. 271f.

⁵ Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984. S. 242.

lende Schnellkraft - Möglichkeit und Disposition, alles leicht und rein und ganz zu empfangen, und leicht und rein und ganz zurückzugeben; mit einem *Zusatze* zwar von seiner *eigenen ächten Individualität* - welcher *homogene Zusatz* aber das nur aufhellt und reinigt, nicht trübt und befleckt, was man empfängt und giebt - und *Medium* wird allen Sinnen aller Menschen das wahrnehmlich und fühlbar zu machen, was ihnen sonst unwahrnehmlich und unfühlbar wäre.⁶

Diese mediale Ausstrahlung des genialen Individuums glaubte Goethe bereits an Gellert wahrzunehmen. Dahinter verbirgt sich Goethes Selbstbild als Genie, das im Gegensatz zu Gellerts Selbstverständnis vom Dichter als bescheiden dienendem Aufklärer und Erzieher der Menschheit steht. Aus dieser Erhebung zum Dichtergenie wird bereits deutlich, daß Goethe nicht in Leipzig angetreten war, um Gellerts Vorbild als Aufklärungsdichter nachzuleben. Nicht Nachahmung, sondern Kreativität hieß die Parole seiner Generation, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, radikal mit Autoritäten und Traditionen zu brechen und die Vätergeneration zu entmachten. Mauvillon / Unzer vollzogen daher 1771 stellvertretend für die gesamte Sturm-und-Drang-Generation den Vätermord an dem empfindsamen Aufklärer Gellert mit ihrer Schrift *Über den Werth einiger deutschen Dichter*.

Auch der junge Goethe geht sehr schnell auf Distanz zu Gellert, der ihm in seiner Schreibübung für angehende Dichter die Fesseln strenger Regeln anlegen will. Aus Goethes Briefwechsel mit seiner Schwester Cornelia geht hervor, daß der junge Literat seine ersten lyrischen Versuche der Dichterautorität aus Angst vor einer vernichtenden Kritik kaum vorzulegen wagte. So vertraut er seiner Schwester an:

Seit dem November habe ich höchstens 15 Gedichte gemacht die alle nicht sonderlich groß und wichtig sind, und von denen ich nicht eins, Gellerten zeigen darf, denn ich kenne seine jetzige Sentiments über die Poesie. Man lasse doch mich gehen, habe ich Genie; so werde ich Poete werden, und wenn mich kein Mensch verbessert, habe ich keins; so helfen alle Criticken nichts. Mein Freund, der Gellerten sehr genau kennt, sagt oft wenn ich ihm ein Stück bringe: das sollte er Gellerten zeigen, wie würde der ihm ein saubres Loblied singen.⁷

In diesem Brief denkt Goethe später sogar darüber nach, Gellert seine Lyrik unter falschem Namen zur Kritik zu überlassen.

Wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* richtig beschreibt, hatte sich Gellert als Hochschullehrer nach seiner pietistischen Wende und dem Verzicht auf literarische Produktion ganz der Durchsetzung seiner christlichen Morallehre verschrieben. Den jungen Studenten trat er nun vor allen Dingen als Mo-

⁶ A.a.O. S. 227.

⁷ Sämtliche Werke. II. Abt. Bd. 1. A.a.O. S. 74.

rallehrer entgegen, ermahnte sie zu einer christlichen Lebensführung, predigte Askese und Frömmigkeit und belästigte auch Goethe mit inquisitorischen Fragen zu Kirchenbesuch und Gewissensforschung. Daß auch der junge Goethe in seiner Heimatstadt während seiner schweren Krankheit noch einmal mit dem schon überwunden geglaubten Pietismus in einen engen Kontakt in Gestalt der Susanna von Klettenberg kommen sollte, ist biographisch wie werkgeschichtlich dokumentiert.

Entscheidender aber ist, daß Goethe während seiner ersten Leipziger Studienzeit in seinem Briefwechsel mit der Schwester versucht, ganz in die Rolle des Lehrers nach Gellerts Vorbild zu schlüpfen. So beginnt er nicht nur seinen eigenen Briefstil, sondern auch den seiner Schwester nach Gellerts Muster zu verbessern, indem er fast wörtlich seine berühmte Definition vom Brief als einem „guten Gespräch“ zitiert. Der junge Student maßt sich gegenüber der Schwester eine Erzieherrolle an, warnt vor der für Frauenzimmer so gefährlichen Romanlektüre und läßt nur Gellerts Lieblingsroman, den *Grandison* von Richardson, gelten. Zuletzt imitiert er seinen Lehrer in einem langen französischen Brief, indem er für sich die Berufsperspektive eines Erziehers des weiblichen Geschlechts entwirft, wie Gellert es bereits vor ihm getan hatte. Der junge Goethe setzt wie Gellert alle Hoffnungen zur Verbesserung der Menschheit in das weibliche Geschlecht und fühlt sich zum Führer und Ausbilder des schönen Geschlechts berufen:

On prend apresant tant des soins pour ammeliorer les ecoles, pourquoi ne penset on pas aux ecoles de filles. Qu'en pense tu? J'ai eu la pensee, de devenir maitre d'une ecole du beau sexe apres le retour en ma patrie. Ce ne seroit pas si mauvais, qu'on pense; toutefois je serois plus utile a ma patrie qu'en faisant l'avocat.⁸

Allerdings fügt er noch scherzhaft hinzu, daß die Mädchen nicht zu hübsch sein dürften, damit seine Mädchenschule nicht zu einer Schule der Liebe werde. Auch der sonst so ernste und prüde Gellert, den Goethe hier kopiert, hatte bereits in seinem Briefwechsel mit einer seiner Korrespondentinnen in ähnlich scherzhaft tändelnden Worten seine Vision von den Freuden, Lehrer der Frauen zu werden, beschrieben:

Sollte man denn nicht den Mädchen eben so wohl Collegia lesen können, als den jungen Herren? Warum nicht? Gut, liebe Madam, so suchen Sie mir ein halb Dutzend hübsche und witzige Mädgen aus, denen ich einigen Unterricht in der Poesie, in dem Briefschreiben, in der Philosophie, oder in den Sprachen geben kann. [...] Ich sähe es gern, wenn meine Mädchen nicht unter funfzehn und nicht über dreyßig Jahre wären. Sollten einige von meinen Zuhörerinnen sich zur Heirath entschließen: so wollte ich ihnen, zum Besten der Ehe, ein halbes Jahr vor der

⁸ A.a.O. S. 40.

Hochzeit ein Collegium über die Liebe, über die Klugheit in der Liebe, über die Mittel sie zu erhalten, sie zu versüßen, und so weiter, lesen. Was meynen Sie? Sollte ich mich nicht um Ihr Geschlecht durch diesen Einfall verdient machen können, und weit verdienter um die Welt, als wenn ich etlichen jungen Herren etwas vorsage, das sie morgen nicht mehr wissen? Mit dem Honorario wollte ichs ganz leidlich machen. Ich läse um die Ehre, und wenn mir die Witzigste von meinen kleinen zuweilen einige Liebkosungen machte: so würde ich mich für sehr reichlich belohnt halten.⁹

Soviel zu Goethes spielerischer *imitatio Gellerti* im Briefwechsel mit der Schwester.

In Goethes späterer Rückschau auf die Leipziger Studienzeit ist diese Nachahmung Gellerts aus dem Gedächtnis gelöscht. Dagegen dominieren Differenz- und Distanzbekundungen, wenn er behauptet, daß „nach und nach der Zeitpunkt heran[rückte], wo mir alle Autorität verschwinden und ich selbst an den größten und besten Individuen, die ich gekannt oder mir gedacht hatte, zweifeln, ja verzweifeln sollte.“¹⁰ Am Ende dieser problematischen Lehrer-Schüler-Beziehung steht auf Seiten Goethes die selbstverordnete Gleichgültigkeit, das Vergessen und Verschweigen der Bedeutung dieser ehemaligen Dichterkone. Mit keinem Wort sollte Goethe Gellert in Zukunft erwähnen; nicht im *Werther*, - in diesem Buch eines literarisch Gebildeten stehen stattdessen Klopstock und Lessing an prominenter Stelle - und nicht im *Wilhelm Meister*, mit dem er auch dem Pietismus als kultureller Prägung seines Jahrhunderts in Gestalt des Tagebuchs der Klettenberg ein Denkmal setzt. Dennoch ist mehr Gellert in Goethe, als der Dichter seinen Lesern zu offenbaren wünschte. Untergründig und verdeckt verlaufen die Spuren Gellerts durch das Werk Goethes und müssen gerade deshalb als nachhaltiger und gravierender eingeschätzt werden, als diejenigen, die Goethe so absichtsvoll preisgibt. Mit Gellert war Goethe nach seiner Abreise aus Leipzig noch lange nicht fertig.

Für Goethes *Iphigenie*, dem Urmuster des klassischen Dramas in Deutschland, ist diese Intertextualität konstitutiv. Nicht nur die Botschaft des Dramas und seine Figurenkonstellation, sondern auch sein implizites Literatur- und Autorenverständnis können als heimliche Korrespondenz mit Gellerts Prätexten gelesen werden. Wenn Goethe später von der *Iphigenie* in einem Brief an Schiller aus dem Jahre 1802 als „verteufelt humanem“ Drama gesprochen hat, so ist die enge Beziehung auf Gellerts empfindsame Aufklärungsphilosophie maßgeblich dafür verantwortlich. Denn Iphigenie entspricht noch einmal jener empfindsamen Weiblichkeitskonstruktion, die in der zärtlichen Paarbindung zwischen Vater-Tochter bzw. Bruder-Schwester aufgeht. Ein eigenständiges

⁹ Christian Fürchtegott Gellert: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe. Bd. IV. Roman, Briefsteller. Berlin, New York 1989. S. 171.

¹⁰ Sämtliche Werke. II. Abt. Bd. 14. S. 323.

erotisches Begehren ist Goethes Iphigenie ebenso wie ihren empfindsamen Vorläuferinnen fremd. Vielmehr kommt dem Weiblichen in diesen Geschlechter-Konstellationen die erzieherische Führungsposition zu. Dazu handelt Iphigenie auf der Basis einer affektgeleiteten Vernunft, und vertritt damit die Idee der Empfindsamkeit in ihrer reinsten Form, indem sie ihrer moralischen Empfindungsfähigkeit, ihrem *moral-sense*, nicht einer spätaufklärerischen Rationalität folgt. Zuletzt wird Iphigenie wie bei Gellert zu einer gegengeschlechtlichen Identifikationsfigur des Autors und zu einer weiblichen Allegorie des Dichters. Damit wurzelt die Iphigenie-Figur tief im literarischen Diskurs der Empfindsamkeit nach Gellerts Vorschrift.

Iphigenie definiert sich selbst im Drama ausschließlich über die Position der Tochter und den Diskurs der Freundschaft. Beziehungen der Geschlechter, die Körperlichkeit und sexuelles Begehren, einschließen oder gar dominieren, wie das in der katastrophischen Stammesgeschichte ihres Geschlechts der Fall ist, grenzt sie konsequent aus ihrem Aktionsspektrum aus. Iphigenie ist nach Gellerts *Zärtlichen Schwestern*, Lessings *Sara Sampson* und *Emilia Galotti* die letzte große Tochterfigur der Dramengeschichte. Iphigenie ist es, die die Trias ihrer männlichen Relationsfiguren nach ihren Vorstellungen definiert und ihnen ihre Position in verschiedenen Familienkonstellationen zuweist. Die Macht, über die das Weibliche hier verfügt, ist die Macht der Definition, der Errichtung und Transformation von symbolischen Ordnungen. Iphigenie leistet in Goethes Drama diese Arbeit des Bezeichnens: Da sind die zwei alten Männer Agamemnon und Thoas, die sie beide als Väter adressiert, und da ist der junge Mann, Orest, in der Position des Bruders, dem sie Schwester, Mutter und Platzhalterin für die Position der Geliebten und Ehefrau zugleich ist.

Die Vater-Tochter-Konstellationsform ist aber eine, die durch Gellerts rührendes Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern* eingeführt und durch Lessings bürgerliches Trauerspiel bereits im literarischen Diskurs der Zeit etabliert worden war. Lottchen aus den *Zärtlichen Schwestern* ist nicht nur eine der guten Vaterfigur an Verstandeskraft und Tugendhaftigkeit weitaus überlegene Tochter, die aus ihren Fähigkeiten das Recht ableitet, alle familialen Frauenpositionen in ihrer Person zu vereinigen: d.h. gegenüber dem verwitweten Vater die Gattinnenrolle und gegenüber der noch unaufgeklärten Schwester die Mutterrolle zu übernehmen. Sie ist auch diejenige, die das Familienideal der Aufklärung von der in Liebe und Verständnis aufeinander bezogenen Gemeinschaft nach innen wie außen repräsentiert und verteidigt. Diese Töchter mit der Tendenz zur Übernahme sich wechselseitig ausschließender Positionen im familialen Raum bewegen sich alle von Lottchen über Sara und Emilia bis zu Iphigenie – jede auf ihre Weise – auf einem schmalen Grad, der die Grenze zum Verbotenen, zur Tabuverletzung, markiert. Die Tochter, die dem Vater auch Gattin, der Schwester Mutter, dem Bruder Frau ist, begibt sich in latent inzestuöse Beziehungskonstellationen bzw. in Relationen, die im Sinne von Butlers Antigone-

Deutung als polyvalent und kontingent begriffen werden müssen.¹¹ Wenn Lottchen am Ende ihr „Bedauern Sie mich“¹² spricht, nachdem sie als moralische Siegerin ihr Begehren durch Verzicht immunisiert hat, Emilia als ‚gebrochene Rose‘ durch den ‚Dolch‘ des Vaters einen zweideutigen Tod gestorben ist und Iphigenie mit dem Bruder in einer keuschen, wiewohl abgeschlossenen Beziehung die fremde Kultur des Begehrens hinter sich läßt, so haben alle drei für diese zweifelhaften Siege den Preis des individuellen Glücks bezahlt. Am Ende orakelt Iphigenie zweideutig: „Und sie [die Göttin] bewahrt mich einem Vater, den // Sie durch den Schein genug gestraft, vielleicht // Zur schönsten Freude seines Alters hier.“¹³

Wie Gellerts Lottchen in der häuslichen Sphäre bürgerlicher Lebenswelten, so handelt auch Iphigenie in der weiter gespannten Sphäre politischer Herrschaft. Bereits im Eingangsmonolog gibt sie sich als Vertreterin der Empfindsamkeit zu erkennen, wenn sie ihre verlorene Heimat im Bild von der liebenden Gemeinschaft der Kleinfamilie erinnert:

Weh dem, der fern von Eltern und Geschwister
Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
Das nächste Glück vor seinen Lippen weg.
Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden aneinander knüpften.¹⁴

Daß diese verklärende Erinnerung im diametralen Gegensatz zur Realität des Mythenstoffs steht, dem dieses Kleinfamilienideal völlig fremd ist, macht die innere Spannung des Dramas aus. So kann sich Iphigenie durch ihre extraterritoriale Position im Exil stellvertretend für ihren Autor zur Arbeiterin am Mythos entwickeln, die die katastrophische Geschichte des eigenen Stammes im Sinne aufklärerischer Ideale familialer Gemeinschaft neu konstruiert. Was Iphigenie in ihren Erinnerungen betreibt, ist hermeneutische Arbeit am Mythos, ein Umschreiben der Überlieferung auf die eigene Zielperspektive hin. Dies wird insbesondere an der Figur Agamemnons deutlich, der entgegen dem Mythos nun zum liebenden Vater erhoben wird, indem er sein Kind nicht mehr unter kriegerischen Absichten als Tauschobjekt einsetzt, sondern als gehorsamer Vollstrecker eines durch den Priester übermittelten göttlichen Gebots beschrieben wird. Damit markiert Iphigenie wie Jakob im Alten Testament den

¹¹ Vgl.: Judith Butler: *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt 2001.

¹² Christian Fürchtegott Gellert: *Gesammelte Werke*. Bd. III. Lustspiele. Hg. von Bernd Witte, Werner Jung, Elke Kaspar, John F. Reynolds, Sibylle Späth. Berlin, New York 1988. S. 261.

¹³ A.a.O. S. 567.

¹⁴ Johann Wolfgang Goethe; *Sämtliche Werke*. I.Abt. Bd. 5. Dramen 1776-1790. Hg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt 1988. S. 555.

Wandel vom rituellen Menschenopfer zum symbolischen Tausch der Signifikanten. Dieser ersten symbolischen Repräsentation läßt Iphigenie im Drama ihrerseits weitere folgen, die Ergebnis ihres genuinen Schöpfungsaktes und ihrer Inszenierung sind: Thoas Position innerhalb Iphigenies Familienplanspielen ist die des symbolischen Stellvertreters für den abwesenden realen Vater. Er bietet sich für diese Position innerhalb der Familieninszenierung entgegen der von ihm favorisierten des Ehemanns nicht nur wegen seines Alters an, sondern vor allen Dingen deshalb, weil er in seinem Charakter aufs genaueste der Vater-Imago Iphigenies entspricht. Diesen Charaktertypus findet man aber bereits in Gellerts rührendem Lustspiel: Trotz einer moralischen Grundhaltung, die Voraussetzung für den guten, liebenden Vater ist, bedarf der symbolische Vater noch der Führung und weiteren Erziehung durch die überlegene Tochter. Unter Iphigenies Leitung vollzieht Thoas den Umbau der ehemals barbarischen taurischen Gesellschaft in ein aufgeklärtes Gemeinwesen. Arkas spricht diese Leistung Iphigenies als Fürstenerzieherin aus:

Und fühlt nicht jeglicher ein besser Los,
Seitdem der König, der uns weis‘ und tapfer
So lang geführt, nun sich auch der Milde
In deiner Gegenwart erfreut und uns
Des schweigenden Gehorsams Pflicht erleichtert.
Das nennst du unnütz? wenn von deinem Wesen
Auf Tausende herab ein Balsam träufelt;
Wenn du dem Volke, dem ein Gott dich brachte,
Des neuen Glückes ew’ge Quelle wirst.¹⁵

Als Erzieherin des Vaterfürsten muß Iphigenie allerdings wie ihre Vorläuferinnen dem eigenen Glücksanspruch entsagen und, um ihre Rolle als Erzieherin, Priesterin, sprich Hermeneutikerin und Dichterin nicht zu gefährden, konsequent Thoas Werben ablehnen. Am Ende will Iphigenie deshalb ganz im Sinne der Empfindsamkeit Thoas als „zweiten Vater“ an ihr privates Beziehungs- und Diskurssystem binden und den Verlierer mit dem Losungswort von der Freundschaft in die aufgeklärte Gemeinschaft einer noch größeren Familie der Griechen integrieren. Der Preis für diesen familialen Integrationsprozeß besteht in der Negation von sexuellem Begehren und damit dem Auslöschen der Position des Geliebten / Liebhabers.

Deshalb definiert sich Iphigenie in dem Diskurs mit Thoas als Kind, das der Stimme seines Herzens folgt. Sie tut dies nicht nur im Sinne der inneren Handlungslogik, um damit die Vater-Tochter-Konstellation zwischen Thoas und ihr zu befestigen, sondern auch als Repräsentantin empfindsamer Aufklärung. In diesem Kontext beruft sie sich auf ihr Herz, das in harmonischer Einheit mit Verstand und Vernunft die freie moralische Entscheidungsfähigkeit

¹⁵ A.a.O. S. 558f.

des einzelnen garantiert. Daß die Gebote der Götter als Idee reiner Menschlichkeit im Herzen des einzelnen verankert sind, bringt Iphigenie bereits im ersten Dialog mit Thoas zum Ausdruck. Während der Herrscher ihr Willkür und Egoismus vorwirft, besteht sie auf ihrem moralischen Urteilsvermögen, dessen Sitz das Herz ist:

Thoas: Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz.

Iphigenie: Sie reden nur durch unser Herz zu uns.¹⁶

In dem entscheidenden Dialog mit Thoas appelliert sie daher auch mehrfach an sein Herz, das sich von seiner Verhärtung befreien solle. Sie bezeichnet des weiteren das Herz als Sitz ihres Gedächtnisses und ihrer Überzeugungen, mahnt die Fähigkeit des Herzens zur Empfindung von Mitleid an und ortet im Herz den Sitz des Gewissens, das als ‚reines‘ Herz Ruhe, Gelassenheit und Zufriedenheit gewährt: „Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz.“ In der großen Auseinandersetzung mit Pylades erhebt Iphigenie ihr Herz zum obersten Entscheidungsorgan, das der männlichen Ratio, Vernunft und List diametral entgegensteht: „Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt.“ In diesem Sinne stellt sie das Herz deutlich über den Verstand und die zweckrationale Vernunft der Politik: „Ich untersuche nicht, ich fühle nur.“¹⁷ Dahinter eine Genderbestimmung im Sinne einer ‚natürlichen‘ Emotionalität des Weiblichen zu suchen, wäre völlig verfehlt. Was Goethe hier vertritt, ist nichts anderes als Gellerts Philosophie des Herzens, die er in seinen *Moralischen Vorlesungen* gelehrt hatte und deren Grundlage die *Moral-sense*-Theorie Hutchesons ist. Gellerts zweite *Moralische Vorlesung* über *Die natürliche Empfindung des Guten und Bösen* beginnt mit den Worten:

Meine Herren, es giebt außer dem Unterrichte, den uns die *Vernunft* von unsern Pflichten anbeut, noch eine andere *Belehrung*, die uns das *Herz* durch eine angebohrne Empfindung von dem, was gut oder böse ist, ertheilet. Diese *Empfindungskraft* des Herzens unterstützt den Verstand in der Beurtheilung der Pflicht, und kömmt ihm nicht selten zuvor; oder anders ausgedrückt: wir haben in unsrer Natur nicht nur das Licht der Vernunft, das uns nöthiget, ein göttliches Gesetz der Tugend zu erkennen, sondern wir besitzen in unserm Herzen auch ein *Vermögen*, durch welches wir empfinden können, ob etwas edel oder *unedel*, *erlaubt* oder *strafbar*, *rühmlich* oder *schändlich* sey. Dieses Vermögen, diese *Empfindung* des *Herzens* ist der Grund des Gewissens, das eigentlich nur durch den Ausspruch über unsre Handlungen, ob sie gut oder böse sind, sich offenbaret.¹⁸

¹⁶ A.a.O. S. 568.

¹⁷ A.a.O. S. 603.

¹⁸ Christian Fürchtegott Gellert: Gesammelte Schriften. Bd. VI. Moralische Vorlesungen. Hg. von Sibylle Schönborn. Berlin, New York 1992. S. 24.

Wenn Iphigenie die Empfindungskraft des Herzens gegen den Verstand und die Vernunft und damit gegen eine männliche Praxis der List und des politischen Kalküls ausspielt, so erweist sie sich durch die Stimme ihres Autors als gelehrige Verfechterin von Gellerts Moral.

Goethes klassisches Drama steht zu seinem Lehrer auch dort in geheimer Beziehung, wo es als Selbstaussage des Dichters und Diskussion seiner Position innerhalb der Gesellschaft gelesen werden kann. Iphigenie, die reine, entsagende Heldin ist nicht nur in guter aufklärerischer Tradition als weibliche Inkarnation des Humanitätsideals zu verstehen, sondern auch als *alter ego* des Dichters und Selbstvergewisserung des Autors im idealisierten weiblichen Anderen zu lesen.

Mit Iphigenie identifiziert Goethe den Dichter wie vor ihm Gellert mit dem von Macht ausgeschlossenen Weiblichen. Wenn Iphigenie im Eingangsmonolog den Zustand der Frauen als einen der Abhängigkeit und des Ausschlusses von Macht beklagt, so benennt sie hier nur die **eine**, negative Seite der weiblichen Randposition:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert.
Zu Haus' und in dem Kriege herrscht der Mann
Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg;
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.
Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!¹⁹

Auf der anderen Seite und dies ist die Voraussetzung dafür, daß sie zum Muster und Vorbild von Humanität werden kann, ermöglicht ihr dieser Ausschluß die Übernahme der Position einer unbestechlichen moralischen Kritikerin männlicher Machtspiele und der Erzieherin mit dem Ziele der Verbesserung des Menschengeschlechts, wie Reed in seinem Iphigenie-Aufsatz im *Goethe-Handbuch* gezeigt hat.²⁰ Und aus keinem anderen Grund hatte bereits Gellert auf die Frauen, ‚als dem besseren Teil des menschlichen Geschlechts‘ gesetzt.

In Goethes Drama wird dieser Gegensatz zwischen weiblichen und männlichen Handlungsräumen explizit am Beispiel der Auseinandersetzung zwischen Pylades und Iphigenie ausgetragen. Pylades tritt ganz in der Rolle des Mannes auf, der politisch handelt, d.h. zweckrationale Vernunft und List zur Durchsetzung seiner Ziele zu gebrauchen gewohnt ist, und deshalb moralische Kriterien hintanstellen muß:

¹⁹ Werke. Bd. 5. A.a.O. S. 555f.

²⁰ Terence James Reed: Iphigenie auf Tauris. In: Goethe-Handbuch. Bd. 2: Dramen. Hg. von Theo Buck. Stuttgart 1996. S. 195-228.

Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
Und andern strenge sein; du lernst es auch.
So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet;
Daß keiner in sich selbst, noch mit den andern
Sich rein und unverworren halten kann.²¹

Politisches Handeln schließt, das macht Pylades deutlich, notwendigerweise die Verstrickung in Schuld ein. Iphigenie antwortet darauf:

O trüg' ich doch ein männlich Herz in mir,
Das, wenn es einen kühnen Vorsatz hegt,
Vor jeder andern Stimme sich verschließt!²²

Im Dialog mit Thoas endlich spitzt Goethe diesen Konflikt zwischen Weiblichem und Männlichen auf den Gegensatz zwischen Schwert und Wort zu. Dem Mann als Kriegsheld, der seine Absichten mit Waffengewalt durchsetzt, steht die Frau gegenüber, die „nichts als Worte hat“²³ und allein durch das richtige, moralisch integere Wort überzeugen und siegen kann. Was mit Iphigenie in Szene gesetzt wird, ist der Widerstreit zwischen der Macht des Wortes und der Tathandlung als nackter physischer Gewalt. Iphigenie stellt Thoas vor diese Alternative und versucht ihm die Überlegenheit des Diskurses sinnfällig zu machen:

Das Los der Waffen wechselt hin und her:
Kein kluger Streiter hält den Feind gering.
Auch ohne Hülfe gegen Trutz und Härte
Hat die Natur den Schwachen nicht gelassen.
Sie gab zur List ihm Freude, lehrt' ihn Künste;
Bald weicht er aus, verspätet und umgeht.
Ja der Gewaltige verdient, daß man sie übt.²⁴

Die Künste des Schwachen sind die der Redekunst und der Poesie. Und damit wären wir beim Dichter angelangt. Was Goethe hier seiner Iphigenie in den Mund legt, ist eine genaue Selbstbeschreibung seiner Rolle als Dichter und Fürstenerzieher, die zu seiner Position als Minister am Hof in Weimar in einem unerträglichen Spannungsverhältnis steht. Dagegen vereint und verklärt Iphigenie im Drama alle Rollen des Dichters: Sie ist Priesterin, Deuterin der Welt und Sinnstifterin, Fürstenerzieherin und damit Gestalterin einer besseren Gesellschaft, Therapeutin und Heilerin durch die Kraft des Wortes in einer Person. Und mit Iphigenies Sieg des Wortes verbindet ihr Schöpfer seine Hoff-

²¹ Werke. Bd. 5. S. 603.

²² A.a.O. S. 604.

²³ A.a.O. S. 610.

²⁴ Ebenda.

nung auf die Wirksamkeit seiner literarischen Produktion. Während der Arbeit an der *Iphigenie* ist Goethe bekanntlich im Auftrag seines Dienstherrn unterwegs, um Rekruten auszuheben. Ein deutlicherer Gegensatz zwischen Dichten und Handeln, aufklärerischer Botschaft und vorbereitendem Kriegshandwerk, ist kaum denkbar. Diesen Gegensatz konstruiert Goethe im Drama als einen der Geschlechterdifferenz. Das Drama macht deutlich, auf welcher Seite der Dichter anzusiedeln ist, nämlich auf der weiblichen. Damit erweist sich Iphigenie am Ende als vollkommenste Tochter, genauer Enkelin des Dichtervaters Gellert.

Eine ähnliche Selbstdefinition als Dichter hatte aber bereits Gellert in seinem *Briefsteller* formuliert, wie Bernd Witte nachgewiesen hat. In dem zweiten großen erzählenden Brief des Briefstellers von einer Reise mit der Postkutsche schildert Gellert die Bedrohung des Schriftstellers durch die Herrschergewalt in Person eines Henkers und der zweckrationalen Vernunft in Person eines Philosophen, um am Ende wie ein junges Frauenzimmer bei dem starken männlichen Kutscher Schutz zu suchen, was nach Witte auf „Unmännlichkeit“, „die weiblichen Züge des Schriftstellers“²⁵ hindeutet. Diese weiblichen Züge des Schriftstellers hatte Goethe schon in seiner Leipziger Studienzeit intuitiv in seiner Beschreibung der Physiognomie Gellerts entworfen: Wie in dessen Gesichtszügen mit dem weichen, beweglichen Mund und den melancholischen Augen so mischen sich auch in denen des jungen Dichtergenies Goethe nach Lavater Männliches und Weibliches zum harmonischen Bild einer androgynen Menschheit, in der Geschlechterdifferenzen aufgehoben sind. Und auch der Gegensatz zwischen Wurm und Adler aus dem Brief der ersten Leipziger Zeit wäre in diesem Sinne neu zu definieren, nicht als derjenige zwischen Dichterkonkurrenten, sondern als der zwischen Schrift und machtgestützter Tat, Wort und Krieg. Der Dichter bleibt in diesem Kontext allemal gegenüber dem starken und kriegerischen Adler ein Wurm.

²⁵ Bernd Witte: Die Individualität des Autors. Gellerts Briefsteller als Roman eines Schreibenden. In: Ders.: (Hg.): „Ein Lehrer der ganzen Nation“. Leben und Werk Christian Fürchtegott Gellerts. München 1990. S. 91f.