

Klaus Gerlach

Das Vaterländische und das allgemein Menschliche – Ἰφιγένεια in Berlin

I.

Aus Weimar ertönt 1800 der Ruf, in Berlin werde nunmehr Poesie durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussichten und das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.¹ In nur vier Sätzen urteilt Goethe in den *Propyläen* die Berliner Kunst und Wissenschaft ab. Zwar empören sich viele, wie Ludwig Tieck, der aus Berlin an August Wilhelm Schlegel schreibt, dass er mit Hans Christian Genelli den Haß gegen die *Propyläen* teile,² doch öffentlich will sich niemand gegen diesen ungeheuerlichen Vorwurf äußern. Einzig Johann Gottfried Schadow, der sich offenbar angegriffen und bedroht fühlt, antwortet auf die vier vernichtenden Goethesätze, in denen der Weimarer, gleichsam mit einer Handbewegung, alles in Berlin geschaffene wegwischt. Die empörte Antwort auf die vier Sätze war ihm unter der Hand auf über 30 gedruckte Seiten angewachsen.³ Doch mutmaßt Schadow gleich am Anfang seiner 1801 erschienenen Schrift, dass seine »schwache Stimme« gegen »diese alles überwältigende« nicht ankommen werde. Wenn selbst Schadow, der Modelleur der Quadriga und der Prinzessinnengruppe, befürchtet, sich kein Gehör verschaffen zu können, erahnen wir, mit welcher Macht der Weimarer Jupiter, gerade war er von Friedrich Bury als solcher portraitiert worden,⁴ seine Blitze schleudert, deren elektrisierende Kraft schon die Zeitgenossen spüren.

1 *Propyläen. Eine Periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang von Goethe*, Bd. 3, 2. Stück, Tübingen 1800, S. 167.

2 Tieck an Schlegel, Berlin, Mitte März 1801, in: *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe, mit Einleitung und Anmerkungen*, hg. von Henry Lüdeke, Frankfurt a. M. 1930, S. 66.

3 Johann Gottfried Schadow: Ueber einige, in den *Propyläen* abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend, in: *Eunomia, eine Zeitschrift des neunzehnten Jahrhunderts; von einer Gesellschaft von Gelehrten, hrsg. von Feßler und Rhode*, Bd. 1, Berlin 1801, S. 487–519.

4 Vgl. Abb. S. 191.

Spätestens seit Schadows Einlassung auf Goethes provokative Äußerungen ist die Opposition, die von dem Bedürfnis, sich voneinander abzugrenzen, geprägt wird,⁵ zwischen Weimar und Berlin offen zu Tage getreten. Als darüber hinaus 1803 August von Kotzebues Zeitschrift *Der Freimüthige* erscheint, in der ebenfalls das klassizistische Weimarer Kunst- und Literaturprogramm heftig angegriffen wird, ist eine regelrechte Front zwischen den beiden Städten eröffnet. Karl August Böttiger schreibt 1803 an Christian Gottlob Heyne nach Göttingen: »Die große Königsstadt an der Spree scheint uns armen Weimari-schen Kleinstädtern einen förmlichen Krieg erklären zu wollen.«⁶ Aus dieser Bemerkung Böttigers geht deutlich hervor, dass zu Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen Weimar und Berlin, also zwischen Provinz und Metropole, zwischen Kleinmacht (Kleinstadt) und Großmacht (Königsstadt) ein konkurrierendes Verhältnis besteht und dass sich zumindest ein großer Teil der Berliner Intellektuellen gegen das Dogma aus Weimar stellt. In der Kulturzeitschrift *Der Freimüthige*⁷ publizieren ja nicht nur die heute schlecht beleumundeten Herausgeber August von Kotzebue und Garlieb Merkel, sondern auch Persönlichkeiten, die in unserer Zeit anerkannt sind, wie Konrad Levezow, Johann Gottfried Schadow, Aloys Hirt und Friedrich Köppen.⁸ Die Berliner Publizistik um 1800 ist keinesfalls so homogen, wie das vielfach suggeriert wird, wenn pauschal und abfällig vom »Berlinismus« gesprochen wird, der »allein von seinen Gegnern her gesehen« und als »unpoetisch«, »unkritisch«, »reaktionär«, »undeutsch«, unreligiös und »humorlos« denunziert wird.⁹ Die Berliner

5 Vgl. Andreas Beyer: Prosa versus Poesie – Schadow und Goethe, in: *Wechselwirkungen, Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*. Hg. von Ernst Osterkamp. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, Bd. 5, Berlin u. a. 2002, S. 267.

6 Böttiger an Heyne, 6. Februar 1803, in: *Karl August Böttiger. Briefwechsel mit Christian Gottlieb Heyne*. Hg. von René Sternke (in Vorbereitung).

7 *Der Freimüthige, oder Ernst und Scherz*. Hg. von August von Kotzebue und Garlieb Helwig Merkel, Berlin 1803–1806 [Bis 1804: *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*; hg. von Kotzebue]. Im Folgenden zitiert: *Der Freimüthige*.

8 In *Der Freimüthige* erschien z. B. 1805, Nr. 16 und 17 ein Beitrag von Levezow über »die Kunstschatze des Königlichen Hauses« von Schadow in Nr. 127 ein »Beitrag zu den Nachrichten von der vorjährigen Kunstaussstellung, Pyramus und Thisbe, Kompositionen von zwölf Figuren«. Von Hirt erschien 1805, Nr. 354: »Ueber zwei Reliefs am Hause des Hofbildhauers Schadow [...]« und 1806, Nr. 74 und 75: »Die römischen Gottheiten Honor und Virtus«. Von Friedrich Köppen erschien der Beitrag »Ueber das Trauerspiel« 1804, Nr. 149, 151, 165, 166, 167, 174, 175.

9 Paul Hocks, Peter Schmidt: *Literarische und politische Zeitschriften 1789–1805: Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution*, Stuttgart 1975, S. 78.

scheinen jedoch – und Schadow mag hier stellvertretend für die Mehrzahl der Intellektuellen stehen – einen Klassizismus nach Weimarer Muster entschieden abzulehnen. In der aufgeklärten Königsstadt wird der Klassizismus nicht zum Programm erhoben, vielmehr wird die antike Kunst und Literatur in ihrer Historizität wahrgenommen.

Aufschlussreich für uns heute ist weniger Goethes knappe Bemerkung über die Berliner Kunst als vielmehr Schadows ausführliche Entgegnung, weil darin einer der bedeutendsten Künstler die Positionen der Berliner Intellektuellen um 1800 klar ausspricht und denen der Weimaraner entgegenstellt. Schadows Schrift kann durchaus als ein Manifest der »Berliner Klassik« gelesen werden, zumal sie in der *Eunomia* publiziert wird, der Plattform der Berliner Humanitätsgesellschaft. In der »Gesellschaft der Freunde der Humanität«, in der sich die Definitionselite der Preußischen Hauptstadt versammelt, sind Johann Gottfried Schadow, Johann Wilhelm Stüvern und Konrad Levezow Mitglied. Johann Gottlieb Fichte hält dort Vorlesungen, bevor er in Berlin öffentlich in Erscheinung tritt. Die 1801 gegründete *Eunomia* nennt sich im Untertitel *Eine Zeitschrift des 19. Jahrhunderts*. Dieser Untertitel signalisiert Modernität und Veränderbarkeit. Dagegen stehen die *Propyläen*, mit deren Namen sich Goethe ausdrücklich auf die Eingangstore auf der Akropolis, durch die man zum Allerheiligsten, dem Tempel der Minerva gelangt, bezieht, für das Klassische und Statische.

Goethes Kritik an den Berlinern in der letztgenannten Zeitschrift gipfelt, wie bereits gesagt, in der Aussage, dass in Berlin »der Naturalismus« und »der prosaische Zeitgeist« zu Hause seien und dass das »allgemein Menschliche [...] durchs Vaterländische verdrängt«¹⁰ werde. An diesem Punkt setzt Schadows Hauptkritik an. Schadow sieht das Wesen der Kunst nicht im Idealen, sondern im »Charakteristischen« oder »Eigentümlichen«, das nur durch genaue Naturstudien erfasst werden kann. Das Vaterländische ist für Schadow das Eigentümliche, und nur das Eigentümliche findet sich in der Natur.¹¹ Schadow erklärt, dass auch die Brustbilder der Griechen und Römer keine Abstrakta seien, sondern bestimmte Physiognomien, bestimmte Bekleidung und immer auch bestimmte Haartrachten hätten, die nach der Natur gearbeitet worden seien. Seiner Meinung nach seien »die Modelle dazu über die Natur gegossen« worden.¹² Deshalb kann sich Schadow das allgemein Menschliche nicht

10 Goethe: *Propyläen* (wie Anm. 1), S. 167.

11 Schadow: Ueber einige, in den *Propyläen* (wie Anm. 3), S. 497.

12 Ebenda, S. 492.

ohne das Vaterländische denken. Er zeigt, dass das allgemein Menschliche das Vaterländische enthält und dass das Vaterländische das allgemein Menschliche umfasst. »Welche Wesen sind das«, fragt er, »worinnen das Allgemein-Menschliche allein liegt?«¹⁵ In Burys »Charakter-Ideal-Portrait« von Goethe, das 1800 in Berlin in einer Privatausstellung mit der Absicht gezeigt wird, mit der Berliner Kunstaussstellung zu konkurrieren, erkennt Schadow nur »ein unmögliches Wesen«, mit dessen Darstellung gegen das allgemein Menschliche gesündigt wurde.¹⁴ Spöttisch merkt er an: »Darmartige Falten lagen über die Gegend des Bauches, der Bauch selbst war aber nicht dahinter, und doch hätte jener Kopf wohl seinen Mann füttern können.«¹⁵ Den Grund für das Misslingen von Burys Portrait sieht Schadow in dessen Versuch, die Manier Michelangelos nachzuahmen, und deshalb sei ihm unter der Hand das Ideal zur Karikatur geworden:

Ein ehrlicher Deutscher hat etwas gelesen von Größe, vom Grandiosen, vom Sublimen etc. Er kommt nach Rom, sieht des Michel Angelo Werke, und nun hält er es für Pflicht, das ihm Angeborne wegzubeitzen. Er bringt es mit Mühe endlich dahin, seinen deutschen Sinn zu ersticken, und die Dinge nicht mehr zu machen, wie sie sind und ihm scheinen, sondern wie sie seiner neuen Meinung nach seyn sollten, und auf diese Weise kommt endlich in Weimar ein Charakter-Ideal-Portrait zur Welt.¹⁶

Schadow erkennt nur diejenigen als wirkliche Künstler an, die ihre Herkunft nicht verleugnen und keiner fremden Manier nachäffen. Er wünscht sich nichts sehnlicher als die Geschicklichkeit der Künstler, um das Vaterländische, das Eigentümliche darstellen zu können. Ausdrücklich weist Schadow in seiner Schrift darauf hin, dass das, »was hier von der bildenden Kunst gemeint ist, sich auch auf die Dichtkunst anwenden lasse.«¹⁷ Es ist ihm unbegreiflich, dass Goethe im Jahre 1800 Homeriden höher achtet als einen Autor, der die »Essenz seines Zeitalters«,¹⁸ des gegenwärtigen, ausdrücke; denn in Goethes Elegie *Hermann und Dorothea* hatte er die Zeile gefunden: »Doch Homeride

15 Ebenda, S. 496.

14 Ebenda, S. 495.

15 Ebenda.

16 Ebenda, S. 494.

17 Ebenda, S. 505.

18 Ebenda, S. 504.

Friedrich Bury: Goethe als Theaterdirektor in Weimar,
Kreide auf Karton 120 x 99 cm. Der Karton war die
Vorlage des als verschollen geltenden Gemäldes.

zu sein, auch nur als letzter, ist schön.«¹⁹ Homeriden, das macht diese Analyse Schadows deutlich, finden in Berlin keinen Nährboden. Berlin ist modern.

Die gleiche Auffassung, die Schadow von der Nachahmung und der Darstellung der Natur in der Kunst hegt,²⁰ zeigt sich auch in der Kritik des Berliner Journalisten Garlieb Merkel zu Goethes *Iphigenie auf Tauris*, die anlässlich der Berliner Erstaufführung im Dezember 1801 erscheint. Merkel bespricht dieses

19 Goethe: Hermann und Dorothea, in: *Goethes Werke. Im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen*, WA I (Werke), Bd. 1, Weimar 1887, S. 294.

20 Schadow meint: »aber ich bleibe dabei zu behaupten, daß meine Landsleute durch treue Nachahmung der Natur nur allein etwas Eigenthümliches erhalten werden«. (Schadow: Ueber einige, in den Propyläen, wie Anm. 5), S. 496.

Stück enthusiastisch und erkennt in »diesem Gewebe entzückend schöner Dialogen« viele »hinreißend schöne Reden und Erzählungen.«²¹ Jedoch kritisiert er den verunglückten Charakter des Skythen-Königs Thoas, der das Menschenopfer erst aussetzt, dann wieder einführt und schließlich wieder aussetzt. Am Schluss des Stückes soll dieser »Schwächling«, der »im Zorn seinen ganzen Edelmuth vergißt«, jedoch als humaner Herrscher erscheinen und das Ideal des allgemein Menschlichen verkörpern. Nimmt man den Charakter des Skythen-Königs ernst, so ist seine edle Handlung kurz vor dem Fall des Vorhangs nichts als ein vorübergehendes Gefühl des Gutseinwollens. Merkel ruft ironisch aus: »Der große edle Mann!«²² Tatsächlich ist Thoas bei Goethe ein »Charakter-Ideal-Portrait«, ein Ideal des allgemein Menschlichen und gleichzeitig einer, der »von dem augenblicklichen Eindrucke abhängt.«²³ Euripides hingegen läßt in seiner *Iphigenie bei den Taurern* Thoas die auf der Insel ankommenden Fremden weiterhin opfern, so dass der Altar von Hellenenblut trieft, als Orest und Pylades ihn bei ihrer Ankunft erblicken.²⁴ Und nicht Thoas' Humanität, sondern dem Gebot der Göttin Athene ist es zu danken, dass Iphigenie, Orest und Pylades auf ihrer Flucht nicht verfolgt werden und mit dem Leben davon kommen. Goethe läßt nicht wie Euripides eine Göttin, sondern einen Menschen über das Schicksal bestimmen, aber es ist nicht wirklich Humanität, sondern, wie Rainer Werner Fassbinder, ähnlich wie Merkel, erkennt, die Großmut der Mächtigen, die vom Augenblick bestimmt wird.²⁵ Um psychologische Wahrscheinlichkeit und »einen Zusammenhang in diesen Charakter zu bringen«,²⁶ so Merkel, musste Iffland den König »als empfindsamen Schwächling mach[en], der von dem augenblicklichen Eindruck abhängt,«²⁷ er musste

21 Garlieb Merkel, *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*. Im Verlage der Haude- und Spenerschen Buchhandlung, Berlin 1740–1872 (im Folgenden zitiert: *Haude- und Spenersche Zeitung*), 4. Januar 1803, Nr. 2. Zitiert nach Klaus Gerlach (Hg.): *Eine Experimentalpoetik. Texte zum Berliner Nationaltheater*, Hannover-Laatzten 2007, S. 150.

22 Ebenda, S. 148.

23 Ebenda.

24 Euripides: *Iphigenie bei den Taurern*, V. 73 f.

25 Rainer Werner Fassbinder: *Sämtliche Stücke*, Frankfurt a.M. 1991, S. 96 f. Dort heißt es: »Tauris ist eine Insel. Tauris wird vom Meer eingeschlossen. Iphigenie ist die pervertierte Freiheit. Ihre Augenlider verhängen die Sicht nach Licht. Tauris ist überall. Im Schulheft von Rainer Werner Fassbinder steht, Iphigenie ist das Drama von der Großmuth der Mächtigen. Neues Realgymnasium München, neunzehnhundertzweiundsechzig.«

26 Merkel: *Haude- und Spenersche Zeitung*, 4. Januar 1803, Nr. 2. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 21), S. 148.

27 Ebenda.

den spannungsvollen Widerspruch zwischen dem Ideal des allgemein Menschlichen und dem Individuellen der Rachsucht in Einklang bringen.

II.

Konrad Levezows *Iphigenia in Aulis* ist ein origineller Versuch, die lange Tradition der Antikerezeption auf dem Berliner Theater fortzuschreiben, bei der dem Ἰφὺγένεια-Mythos eine zentrale Bedeutung zukommt. Auf dem Berliner Nationaltheater, das eine wichtige Rolle bei der Antikerezeption um 1800 spielt, werden viele Stücke mit antiken Sujets aufgeführt. Die von Schadow stammenden Basreliefs, die das im Januar 1802 eröffnete neue Nationaltheater schmücken, stellen Motive dar, die sich auf das antike Theater beziehen.²⁸ Zwei Reliefs widmen sich dem Ἰφὺγένεια-Mythos. An der Ostfassade befand sich »eine Scene aus der Iphigenia [...], wie sie am Altare zu Tauris ihren Bruder Orestes erkennt« und an der Westfassade »das Opfer die Iphigenia in Aulis.«²⁹ Die Bildsprache der Theaterfassade verweist damit auf die Tradition, in die sich das Berliner Nationaltheater stellt und gleichzeitig auf sein ästhetisches Programm. Es handelt sich somit nicht nur um eine schöne Fassade, sondern um eine ästhetische Projektionsfläche der Bühne auf den Gendarmenmarkt.

Vor allem die Opern und Melodramen, insbesondere die seit 1795 auf dem Nationaltheater mit Erfolg gegebene *Iphigenia in Tauris* von Gluck, nehmen bei der Antikenrezeption eine herausragende Stellung ein und müssen deshalb ausdrücklich erwähnt werden. Ein Kritiker der *Jahrbücher der Preussischen Monarchie* schreibt 1798: »Es giebt keine theatralische Darstellung die uns so lebhaft eine Ahnung der antiken tragischen Kunst und Kraft vorzaubern könnte, als diese Iphigenie.«³⁰ Der Schriftsteller und Kritiker Julius von Voß erblickt in der Inszenierung dieses Werks eine Zäsur in der Antikenrezeption auf dem Berliner Theater. In seiner Kritik der Aufführung dieser Oper im Jahre 1806 schreibt er:

28 Vgl. den Beitrag von Carola Aglaia Zimmermann im vorliegenden Band.

29 J. D. F. Rumpf: *Berlin und Potsdam, eine vollständige Darstellung der merkwürdigsten Gegenstände*. Bd. 1, Berlin, 1804, S. 105.

30 Von deutscher Oper und über Glucks *Iphigenia in Tauris*, in: *Jahrbücher der preussischen Monarchie*, 1798, Bd. 2, S. 36. (Die Kritik ist »M.« gezeichnet.)

Iphigenia machte übrigens bei Ihrer ersten Erscheinung vor zwölf Jahren durch das einfache Kostüm Epoche [...]. Denn in der That bis dahin noch, sah man in Berlin keinen Griechischen oder Römischen Heros auf den Brettern, der nicht mit Frangen, Stickerei und Damenfedern reichlich angethan, und dazu artig frisiert und gepudert gewesen wäre.³¹

Es ist außer Frage, dass diese Opern – es sei hier daran erinnert, dass die ersten um 1600 in Venedig aufgeführten Opern die griechische Tragödie wiederbeleben sollten³² – um 1800 als Vermittler der antiken Kunst begriffen werden und das Bewusstsein schärfen, diese Werke angemessen zu inszenieren.

Das wenige Monate nach Eröffnung des neuen Hauses am 10. und 12. April 1802 aufgeführte Werk *Des Hercules Tod. Monodrama mit Chören* von dem Berliner Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt ist insofern programmatisch, weil es die Reihe der formalen Experimente mit der antiken Tragödie auf dem Berliner Nationaltheater fortsetzt. In Szene gesetzt wird Herkules' schmerzvoller Toteskampf und seine bevorstehende Apotheose in den Olymp. Gegenüber Goethe äußert sich Reichardt eingehend zu seiner Absicht, dem Chor »einen antiken tragischen Charakter«³³ zu geben. Das Neue in diesem Stück ist die Funktion des Chores als handelnde Person;³⁴ denn es treten in dem Werk vier verschiedene Chöre auf: Chor des Volks, Chor der Männer, Chor der Jünglinge und Chor der Mädchen. Laut Regieanweisung³⁵ verändert der Chor häufig seine Position und unterstützt durch sein Agieren visuell die

31 *Haude- und Spenersche Zeitung*, 3. April 1806, Nr. 40. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 21), S. 436.

32 Reichardt weist in seiner Besprechung »Etwas über Glucks Iphigenia in Tauris und dessen Armide« ausdrücklich auf die Wurzeln der Oper hin, woraus ersichtlich ist, dass um 1800 ein diskursiver Zusammenhang von Oper und antiker Tragödie besteht: »Sich aller Elemente der Kunst und all ihrer Mittel bemächtigend, die seit dem ersten Versuch der Medicis, in wohlgemeinter Nachbildung des griechischen Trauerspiels,« gemacht worden seien, steht das höchste Ideal des Musikalischen Ausdrucks jetzt »wirklich in so hoher Kraft und Schönheit da, wie es nur je die bildende Kunst im Laokoon« dargestellt habe, in: *Berlinische Musikalische Zeitung. Hg. von Johann Friedrich Reichardt. Königl. Preuß. Capellmeister*, Berlin 1806, Nr. 15, S. 57 f.

33 Reichardt an Goethe, 25. November 1801, in: *J. F. Reichardt – J. W. Goethe. Briefwechsel*. Hg. und kommentiert von Volkmar Braunbehrens, Gabriele Busch-Salmen und Walter Salmen, Weimar 2002, S. 130.

34 Vgl. Rolf Pröpper: *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752–1814)*, Bonn 1965, Bd. 1, S. 222.

35 Vgl. Johann Friedrich Reichardt: *Des Hercules Tod. Ein Monodrama mit Chören* (wie Anm. 32, 1805, Nr. 41 und 42).

Dramatik des gesprochenen Wortes und der Musik. Auch Carl Friedrich Zelter, Goethes genauer Berliner Berichterstatter, hebt in seinen ausführlichen Schilderungen besonders die Chöre hervor, »die mit ihren Gruppierungen einen ungemein deutlichen und vorteilhaften Zusammenhang geben.«³⁶ Dass die von der Kritik überwiegend als misslungen bezeichnete Aufführung von Iffland dennoch als wichtiges Theaterereignis angesehen wird, belegen auch die beiden Kostümfigurinen, mit denen die seit 1802 erscheinende Sammlung *Kostüme auf dem Königlichen National-Theater* eröffnet wird und die aus 22 Heften besteht (Tafel 1).

Ein anderes formales Experiment mit der antiken Tragödie wird 1805³⁷ von dem Königlichen Hofdichter Antonio de Filistri de Caramondani zur Diskussion gestellt: *Callirhoe. Thespisches Trauerspiel in 1 Akt mit Chören und Tänzen*. Vor Beginn des Stückes hält de Filistri eine einführende Rede über das Thespische Trauerspiel. De Filistri beabsichtigt sein Stück »ganz in der Form zu liefern die ihm bey seiner Entstehung eigenthümlich gewesen sei.«³⁸ De Filistri gibt der Debatte, wie und ob antike Werke auf dem Theater der Gegenwart gespielt werden sollen, vor allem auch mit seiner Einleitung, die im Druck über 70 Seiten umfasst, neue Nahrung. In der *Berlinischen Musikalischen Zeitung* würdigt Reichardt de Filistris Versuch, die Form der alten Tragödie auf die neue Kunst anzuwenden. Besonders streicht er heraus, dass der Chor in *Callirhoe* dem der Alten nachgebildet worden sei und mit der Hauptperson in steter Verbindung gestanden habe.³⁹

Weitere Stücke mit antiken Sujets auf der Berliner Bühne, die die Diskussion zur Antikerezeption belebt haben, sind u. a. Jean Jacques Rousseaus *Pygmalion* (1798), François Benoît Hoffmans und Luigi Cherubinis *Medea* (1800), Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1801), August von Kotzebues *Octavia* (1801), August Wilhelm Schlegels *Ion* (1803), Pierre Corneilles *Rodogune* (1802), Heinrich Joseph von Collins *Regulus* (1803) und *Coriolan* (1804), *Andromache*

36 Zelter an Goethe, 13. April 1802, in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*. Hg. von Edith Zehm u.a. München, Bd. 20,1, S. 21.

37 Am 9. und 12. Mai 1807 finden Aufführungen auf dem Nationaltheater statt.

38 Levezow berichtet Böttiger von dieser Rede in seinem Brief vom 10. April 1805 (SLUB Dresden, Msc. Dresd. 4°, h 37, Bd. 116 Nr. 25). – Hier zitiert nach *Callirhoe, ein thespisches Trauerspiel von Antonio von Filistri, Königl. Preussischer Hofdichter und Intendanten der Königlichen Schauspiele*, Berlin 1805, S. 7.

39 Reichardt: Großes Schauspiel im Königl. Operntheater (wie Anm. 32) 1805, Nr. 28, S. 112.

und *Astynax, Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1804),⁴⁰ deren Verfasser uns nicht bekannt ist, Jean Baptiste Racines *Phädra* (1806), Ernst August Friedrich Klingemanns *Oedipus und Jokasta* (1812).

Die hier neben einander gestellten Stücke verschiedener Zeitepochen und unterschiedlicher Genres haben nicht nur das antike Sujet, das sowohl mythologisch als auch historisch sein kann, gemein. Gemeinsam ist ihnen vor allem der programmatische Anlass, der sie auf die Bühne des Berliner Nationaltheaters bringt. Das antike Theater, ganz gleich ob seine Vermittlung über die Oper (Gluck), die französische Tragödie (Corneille), zeitgenössische Bearbeitungen (Schlegel und Klingemann) oder originale Dramen (Levezow) erfolgt, ist im Repertoire präsent und maßstabsetzend. Besonders deutlich wird das in einer Kritik, in der das Publikum aufgefordert wird, die kurz nacheinander gespielten Schiller-Stücke *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell* zu vergleichen. Bei der in Berlin mit großen Erfolg aufgeführten *Braut von Messina* handelt es sich zwar nicht um ein Stück mit antiken Sujet, jedoch folgt es formal streng der antiken⁴¹ (und der klassischen französischen) Tragödie:

Es war ein glücklicher Gedanke, den Aufführungen des Tell dieses Stück, in welchem Schiller seine poetische Rhetorik und seine Nachahmung der Griechen aufs Höchste getrieben hat, einzuschalten: es macht einen sonderbaren Contrast mit jenem. Das Publikum mag denn nun entscheiden, was seinem Geschmacke mehr behagt, lebendige Wahrheit der Charaktere, rasche, kräftige Handlung, reizend verschönerte Wirklichkeit, und wahrer Dialog, – oder Ueberspannung, unwahrscheinliche Abentheuer, ein Gemische von Antiken und Modernen zu einer Welt, die nie existiren konnte, und rhetorischer Pomp in Szenen voll der höchsten Leidenschaft: das heißt, ein Werk in welchem Natur und Wahrheit durch die einsichts-

40 Bei diesem Werk handelt es sich ebenfalls um ein Experiment, das nur auf der Berliner Bühne gezeigt wurde. In einer Besprechung des Stücks heißt es: »Man sieht, der Verfasser hat die Fabeln der beiden Euripideischen Stücke Hekabe und die Trojanerinnen, verändert und verbunden, leider aber nicht so, daß sie wirklich Eine Handlung haben, sondern daß dieselbe Handlung nur wiederholt wird. Er hat ferner viel einzelne Züge und Gedanken des Euripides eingewebt, aber noch mehr eigne Empfindungen hinzugefügt: Schade, daß diese letztern etwas zu modern sind«, in: *Der Freimüthige, oder: Ernst und Scherz*, Berlin, 17. Januar 1804, Nr. 12.

41 Schiller an Iffland, Weimar, 24. Februar 1803: »Es ist nach der Strenge der alten Tragödie gemacht, eine einfache Handlung, wenig Personen, wenig Ortsveränderung, eine einfache Zeit von einem Tag, und einer Nacht, vornehmlich aber der Gebrauch des Chors, so wie er in der alten Tragödie vorkommt, auf ihn ist die Hauptwirkung der Tragödie berechnet« (*Schillers Werke. Nationalausgabe. Briefwechsel. Schillers Briefe*, Bd. 52, hg. von Axel Gellhaus, Weimar 1984, S. 15).

vollste Kunst veredelt wurden, – oder ein Produkt des auf falsche Pfade verirrt Genies, eine wilde Schöpfung der entflammten Phantasie nach mißverstandenen Regeln: Tell oder die Braut.⁴²

Im Zusammenhang mit dieser öffentlich geführten Kontroverse, in der Klassizismus, Naturalismus und Modernität diskutiert werden, steht Konrad Levezows Trauerspiel *Iphigenia in Aulis*, das drei Wochen nach dieser öffentlich gestellten Frage aufgeführt wird. Es ist vor allem die Frage danach, ob ein gräzisiertes Theater die Entwicklung eines Nationaltheaters verhindere.⁴³ Levezows Antwort darauf ist seine *Iphigenia*. Levezow vertritt die Ansicht, dass der Dichter, wenn er antike Stoffe bearbeite, sich dem Publikum nähern müsse, indem er sich an »den reineren modernen Geist«⁴⁴ und an die universelle Empfindungsart des gegenwärtigen Zeitalters annähere. Diese Bemerkung, die er in einem Brief an Karl August Böttiger niederschreibt, in dem er ausführlich seine mit dieser Tragödie verfolgten Intentionen darlegt, ähneln den Worten Schadows in dessen Entgegnung an Goethe: »Anstatt zu geben und auszubilden was in uns ist, quälen wir uns etwas dem ähnliches hervorzubringen, was wir von diesen Fremden gemachtes gesehen haben.«⁴⁵

Deshalb ist es auch folgerichtig, wenn sich Levezows *Iphigenia* nicht an dem Werk des Euripides, sondern an demjenigen des Racine orientiert; denn die erstmals 1674 aufgeführte *Iphigénie en Aulide*, so bemerkt Levezow selbst, trägt deutliche Spuren der Empfindungsart des Zeitalters, in dem sie entstanden war. Dass die Franzosen, insbesondere Racine, sich nur den »Bedingungen des Zeitgeistes« angepasst hätten,⁴⁶ ein Tadel August Wilhelm Schlegels und

42 *Haude- und Spenersche Zeitung*, 14. Juli 1804, Nr. 84. Zitiert nach: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=255 (17. 7. 2008).

43 Dieser Aspekt kommt besonders in der Diskussion um die Wiedereinführung des Chores auf der Bühne zum Tragen. »Der Chor«, so Friedrich Köppen, »erregte ein Nationalinteresse« bei den Athenern. Diese Nation sei aber untergegangen, und die Sitte unserer Nation begünstige den Chor nicht (*Der Freimüthige*, 1. September 1804, Nr. 175, S. 177). – Bei C. Schreiber heißt es: »Warum sollten wir, die wir doch in Rücksicht des Theaters viel weiter gekommen sind, als die Griechen, hier stehen bleiben, auf unseren modernen Bühnen den antiken Chor in seiner ursprünglichen Einfachheit und Rohheit wieder einführen wollen und nicht vielmehr noch einen Schritt weiter gehen?« (Ebenda, 3. April 1804, Nr. 67, S. 273).

44 Levezow an Böttiger, Berlin, 2. November 1804 (SLUB Dresden, Msc. Dresd. 4^o, h 37, Bd. 116 Nr. 22).

45 Schadow: Ueber einige, in den Propyläen (wie Anm. 3), S. 488 f.

46 »Die Franzosen, sagt man wohl auch, haben in ihren Tragödien nur die griechische Kunst dem Bedürfniße ihrer Bühne gemäß angewendet; sie haben sich nur den Bedingungen des Zeitgeistes, welcher auch von der stärksten und erhabensten Kraft den Glanz neuerer

seines Übersetzers Heinrich Joseph von Collin, ist für Levezow gerade vorbildhaft. Racine hatte die einfache Handlung des Euripideischen Stücks durch die Einführung einer intrigierenden weiblichen Person bereichert, die gleichzeitig Misstrauen zwischen Iphigenia und Achill sät und deren beiderseitige Liebe anfeuert. Die Tragödie Racines wird »mit der Einführung der Ériphile in völlig andere Bahnen als die seiner Vorgänger«⁴⁷ gelenkt. Racine wollte der *vraisemblance* und der *bienséance* seiner Zeit Genüge leisten, zu welchem Zweck »Iphigenia am Leben erhalten, und den gebildeten Parisern die horreur eines Wunders erspart«⁴⁸ werden, indem am Ende nicht Iphigénie, sondern die böse und intrigante Ériphile geopfert wird. Diese Veränderung erlaubt Racine, weniger griechischen Geist als vielmehr französischen Zeitgeist zum Ausdruck zu bringen. Für Levezow – und das ist festzuhalten – bildet nicht die Antike das Modell, sondern die französische Klassik.⁴⁹ Damit stellt er sich ausdrücklich gegen die Position der Romantiker, die, nachdem sie schon die deutsche Oper und die Komödie als verloren ansehen, weil diese den französischen Mustern gefolgt waren, ein deutsches Drama haben wollen, das frei von französischen Einflüssen ist.⁵⁰ Aber Levezow wirft mit seinem Iphigenia-Experiment die Frage auf, ob bei »Vermeidung der streng antiken Form und der TheaterGesetze« und bei »Ackommodation an den reineren modernen Geist« sich »für die Gegenwart etwas ähnliches sollte bewirken lassen als das ist, was die Franzosen zur Zeit Ludwigs XIV« geleistet hatten.⁵¹ Gemeint ist das Experiment, einen antiken Stoff durch die Verschmelzung des antiken Mythos mit dem Geist des eigenen Zeitalters für die Gegenwart fruchtbar zu machen.

gesellschaftlicher Bildung, und süßer Galanterie erforderte, gebeuget«, in: *Vergleichung der Phädra des Racine mit des Euripides, von A. W. Schlegel. Übersetzt, und mit Anmerkungen und einem Anhang begleitet von H. J. v. Collin*, Wien 1808, S. V–VI [Einleitung von Collin].

47 Susanne Aretz: *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart und Leipzig 1999, S. 316.

48 *Zeitung für die elegante Welt*, 4. September 1804, Sp. 845. Zitiert nach: http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater/Zeitung.html?zeitung_id=256 (17.7.2008).

49 Vgl. René Sternke: *Französische und Berliner Klassik. Die historische Variabilität des Klassischen* in diesem Band.

50 »Es ist ja mehr als wahrscheinlich, daß französische Bildung, französische Sitte, und französischer Geschmack sich immer mehr unter allen Volksklassen verbreiten werden; unsere Comödie, unsere Oper ist schon französisch, und unsere Tragödie wird von dem Strome der Nachahmungssucht mitgerissen werden, wenn man demselben nicht, da es noch Zeit ist, einen Damm entgegensetzt« Schlegel: *Vergleichung der Phädra* (wie Anm. 46), S. IV.

51 Levezow an Böttiger, Berlin, 2. November 1804 (wie Anm. 44).

Levezow hatte auf dem Berliner Theater die Beobachtung gemacht, dass das Publikum beim Anblick der Griechen, wie sie Goethe in seiner *Iphigenie auf Tauris* dargestellt hatte, kalt geblieben war. Es hatte sich in ihre Art zu handeln und zu sprechen nicht finden können.⁵² Deshalb scheinen ihm auch diese Stücke weniger für das Publikum als vielmehr für eine handvoll Altertumskenner geschrieben worden zu sein. Ausdrücklich differenziert Levezow zwischen Publikum und Kennern, womit er auf deren unterschiedliche Rezeptionshaltung aufmerksam macht. Levezow und Karl August Böttiger appellieren in einer gemeinsam verfassten Rezension an die Weimarer Dichter, »daß man nicht für Griechen schreibt, sondern zunächst für Teutsche, für seine Zeitgenossen.«⁵³ Die von Levezow konstatierte unüberbrückbar tiefe Kluft zwischen dem Publikum und dieser Gattung von Dichtung, wie sie in Deutschland um 1800 rezipiert wird, wird hinlänglich durch das Missverhältnis zwischen der geringen Besucherzahl und der überdurchschnittlich großen publizistischen Aufmerksamkeit der Fachleute, die diese Stücke genießen, charakterisiert.⁵⁴ Zwar beschränkt sich dieses Missverhältnis nicht nur auf Stücke, die antike Stoffe aufgreifen, doch stehen diese, vermutlich wegen ihres experimentellen Charakters, an der Spitze derjenigen Bühnenstücke, die vor allem ein gebildetes Publikum ansprechen. Schon in die Vorbereitungen der Inszenierung dieser Stücke ist eine Vielzahl von Fachleuten, die recherchieren und Gutachten schreiben,⁵⁵ involviert. So werden z. B. die Kostüme und Bühnenbilder zu diesen Stücken durch Hinzuziehung von Gelehrten entworfen und angefertigt.⁵⁶ Wenn der Spätaufklärer Garlieb Merkel diese Stücke »als ein unseliges Zwittergeschlecht, das keinem Zeitalter angehört«, bezeichnet, macht er nicht nur auf diese Kluft aufmerksam, sondern er reißt sie auch noch stärker auf. Denn diese wenig gespielten Stücke erlangen durch die ihnen verliehene Aura und die Rarefizierung einen exklusiven Charakter, den sich das

52 Ebenda.

53 Böttiger hatte einen ausführlichen Bericht Levezows von der Berliner Aufführung seines Stückes, den jener in seinem Brief vom 2. November 1804 gegeben hatte, im *Neuen Teutschen Merkur* (redaktionell bearbeitet) abgedruckt (wie Anm. 44, bzw. Anm. 21, S. 134–140, hier S. 137).

54 Vgl. z.B. die Rezensionen zu August Wilhelm Schlegels Berliner Aufführung des *Ion* (<http://berlinerklassik.bbaw.de/BK/theater>).

55 Vgl. René Sternke: *Böttiger und der archäologische Diskurs*, Berlin 2008, S. 137–139.

56 Vgl. Claudia Sedlarz: Die Hierodulen des Eros Uranios. Hirts Inszenierungen von Hoffesten, in: Dies. (Hg.): *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*; Hannover-Laatzten 2004, S. 191–216. Vgl. besonders den Abschnitt »Die Kostümierung«.

gebildete Bürgertum zu eigen macht, so dass es sich gegenüber den weniger Gebildeten abgrenzt.

Levezow wollte dieses Missverhältnis mit seiner *Iphigenia* aber auflösen und suchte deshalb verbindende Elemente, die sowohl »den Beifall der Bessern der Zeitgenossen als auch den des großen sinnlosen Haufens« finden sollten. Denn auch bei den Dramen Schillers, so seine Analyse, könne nur der geringste Teil der Zuschauer den Sinn der »zentnerschweren Worte« verstehen, aber durch den Glanz und Pomp der Bühne würde die Masse angezogen werden.⁵⁷ Das verbindende Element sah Levezow in der Empfindungsart des Zeitalters: dem Patriotismus. Der Berliner Philologe Johann Wilhelm Süvern (der ebenfalls Mitglied der Berliner Humanitätsgesellschaft ist und später als preußischer Beamte Karriere macht) unternimmt in seiner 1800 erschienenen Schrift *Ueber Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie* auf mehr als 350 Seiten den Versuch, die *Wallenstein-Trilogie* mit der griechischen Tragödie zu vergleichen. Indem Süvern den gleichen Gesichtspunkt für beide Stücke einnimmt, stellt er sie auf eine Stufe und leistet damit einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Kanonisierung Schillers. Süvern resümiert in seinem Werk, dass die Tragödie in den Augen der Athener Bürger deshalb einen höhern Wert erhalten habe, weil in ihr die Geschichte des alten Athen dargestellt worden sei, zumal wenn jene in Beziehung zu den gegenwärtigen Zeitumständen gesetzt werden konnte. Auch in der *Wallenstein-Trilogie* sah Süvern die Möglichkeit zur Identifikation, so dass der Patriotismus des Deutschen angeregt werden könne.⁵⁸ Die »Alten«, so Süvern, »kannten nicht den modernen Kosmopolitismus, sie liebten entschieden ihr Vaterland«,⁵⁹ aber das Vaterland sei ihnen auch eine Welt mit freiem Ausblick ins Universum gewesen. Es kann für Levezow also nicht darum gehen, einen antiken Stoff zu bearbeiten und zu modernisieren, um allgemein Menschliches darzustellen, wenn dieser Stoff ihm nicht die Möglichkeit böte, einen Bezug zur Gegenwart herzustellen.

57 Ueber die Wahl des Stoffs zu einem großen historischen Drama. (Bruchstück zu einer Abhandlung über die Frage: Kann Luther in ästhetischer Hinsicht dramatisch vorgestellt werden?), vorgelesen am 14ten Junius 1806 in der Gesellschaft der Freunde der Humanität zu Berlin) von Konrad Levezow, in: *Eurynome, eine Zeitschrift zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, zur Beförderung wissenschaftlicher Kultur und sittlicher Veredelung*, hg. von Fr. Koch, Stettin 1806 (September) S. 205.

58 Johann Wilhelm Süvern: *Ueber Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie*, Berlin 1800, S. 541.

59 Ebenda, S. 359.

III.

Levezows *Iphigenia* ist weder eine Übersetzung noch eine Bearbeitung des Euripideischen Dramas,⁶⁰ sondern eine Transformation des Mythos in die Gegenwart, in das Jahr 1804. Der antike Stoff, die Fabel von der Iphigenia in Aulis, wird so umgeformt, dass ein modernes Drama entsteht, das sich dem Geschmack des großen Publikums annähert und das ohne die Aktualität der preußischen Verhältnisse nach 1800 nicht entstanden wäre.⁶¹ Durch das 1800 in Berlin erschienene Werk *Die Bestimmung des Menschen* von Johann Gottlieb Fichte ist das Trauerspiel eben so stark beeinflusst wie durch die Napoleonischen Kriege, die in Preußen als Bedrohung empfunden werden. 1801 waren die linksrheinischen Gebiete endgültig zu französischen Départements geworden, seit dem wieder ausgebrochenen Krieg zwischen England und Frankreich 1804 ist das Königreich Hannover von französischen Truppen besetzt. Die politischen Nachrichten in den Berliner Zeitungen jener Zeit verdeutlichen, dass ganz Europa von Napoleon und seinem Heer elektrisiert ist und wie das Kaninchen auf die Schlange blickt. Zwei Jahre nach der Uraufführung des Stückes flieht der preußische König mit seinem Hof nach Ostpreußen, der Kaiser der Franzosen zieht in Berlin ein und läßt kurz nach seinem Einzug eines der Hauptwerke Schadows, die Quadriga auf dem Brandenburger Tor, nach Paris schaffen.

Im Vergleich zu der Euripideischen *Iphigenie* umfasst das Personenensemble sechs agierende Personen mehr. Levezow führt Kalchas, Nestor, Ulysses, Diomedes, Patroklos und Automedon neu ein, dafür entfallen ein Greis und ein Bote. Der in mehreren Szenen anwesende Chor artikuliert sich allein in der Darstellung des zum Tempel schreitenden Opferzuges in der sechsten Szene des

60 Dass es sich bei dem Euripideischen Drama, so wie es auf uns überkommen ist, mit aller Wahrscheinlichkeit um eine Bearbeitung handelt, muß hier nicht interessieren. Vgl. dazu: *Die Dramen des Euripides*. Deutsch von Prof. Dr. Johannes Minckwitz, Langenscheidtsche Bibliothek, 19. Bändchen. Iphigenie auf Aulis, Berlin u. a. 1917.

61 Susanne Aretz schreibt am Ende ihrer Schlußbetrachtung: »Mit diesem kurzen Überblick dürfte klar geworden sein, daß die in dieser Arbeit vorgestellten Autoren, Aischylos, Euripides, Ennius, Racine und Hauptmann, mit ihren Tragödien »repräsentative Meilensteine« in der Entwicklung des Stoffes gesetzt haben. Sie haben sich alle den Stoff auf ihre eigene Weise anverwandelt, welche sich aus ihrer historischen, nationalen oder persönlichen Situation ergibt.« Das trifft ebenfalls auf den nicht vorgestellten Autor Konrad Levezow zu! Aretz: *Die Opferung* (wie Anm. 47), S. 465.

fünftens Aktes im Wechselgesang der Chöre der Krieger und des Volkes.⁶² Die hinzugekommenen Personen sind außer dem Seher Kalchas griechische Fürsten und Feldherren, die sich zu einer Allianz zusammen geschlossen haben. Das vergrößerte Personenensemble aus Fürsten und Feldherren verstärkt den Bezug des Levezowschen Stückes auf die aktuell-politische Dimension. Eine besondere Bedeutung kommt dem Seher Kalchas zu, der neben Iphigenia eine Hauptrolle hat.⁶³ Weder bei Euripides noch bei Racine ist Kalchas eine im Stück auftretende Person, so dass der folgenreiche Orakelspruch nicht von ihm selbst verkündet, sondern von Agamemnon memoriert wird (Euripides V. 87–91). Dagegen ist Kalchas bereits in Glucks Oper *Iphigénie en Aulide*, deren Libretto von Le Blanc du Roulet stammt, eine eigenständige Figur, die in die Handlung eingreift, wenngleich der Priester nicht die wichtige Stellung einnimmt, wie das in Levezows Werk der Fall ist. Erst bei Levezow wird Kalchas zu einer zentralen Figur, die im ersten Akt nicht nur Agamemnons Verfehlung öffentlich macht und damit erklärt, warum das Griechenheer im Hafen von Aulis festsetzt, sondern auch das Orakel verkündet, womit dieser Bann gebrochen werden kann. Neu interpretiert und ausgestaltet wird das Liebesverhältnis zwischen Achilles und Iphigenia, so dass der Widerspruch zwischen Gemeinwohl und persönlichem Glück in hohem Maße Bühnenwirksam dargestellt wird. Bei Euripides und bei Levezow wird Iphigenia durch einen vom Vater verfassten Brief, der einen zu schließenden Ehebund vortäuscht, ins Heerlager gelockt. Jedoch gibt es im Euripideischen Stück zwischen beiden kein Verhältnis, Achilles weiß nicht, dass Iphigenie seine Braut werden soll und sie unter dem Vorwand, ihn im Feldlager zu heiraten, geholt wird.⁶⁴ Bei Levezow sind sich Achilles und Iphigenia schon versprochen und beide lieben einander, weswegen Achill, der bei der Verkündigung des Orakelspruchs anwesend ist, Kalchas und den König Agamemnon bedrängt, das blutige Opfer nicht zu vollziehen. Levezows Veränderungen sind im Wesentlichen auf das Bedürfnis zurückzuführen, die Personen streng psychologisch motiviert handeln zu lassen.⁶⁵

62 Konrad Levezow: *Iphigenia in Aulis. Trauerspiel in fünf Akten*. Mit einem Nachwort hg. von Klaus Gerlach, Hannover 2008, S. 114.

63 Vgl. die Kritik Garlieb Merkels in der *Haude- und Spenerschen Zeitung* vom 9. August 1804, Nr. 95. Zitiert nach Gerlach: *Experimentalpoetik* (wie Anm. 21), S. 134.

64 Euripides: Iphigenie auf Aulis (wie Anm. 60), Vers 127–132.

65 In einer Rezension des Stückes, die einen Vergleich mit Euripides und Racine macht, heißt es: »Unsere Geschmacksbildung, – (und das ist ein Beweis, daß sie in Einem Punkte vollkommener ist, als die der Athenenser, und der Franzosen im 17ten Jahrhundert,) fordert

Levezows Trauerspiel zeigt die Entwicklung der unbekümmert im häuslichen Glück lebenden Iphigenia, die unwissend geopfert werden soll, um den erfolgreichen Ausgang eines Krieges zu garantieren, zu einer selbstbewussten Persönlichkeit, die ihre Opfer-Rolle so gestaltet, dass sie ihrer eigenen Überzeugung entspricht. Darüber hinaus versöhnt sie beim Opfergang Klytämnestra mit Agamemnon. Anders als im Mythos und in der Euripideischen Vorlage, in welchen die auf den späteren Gattenmord vorausweisenden Rachegeanken Klytämnestras breiten Raum einnehmen,⁶⁶ gelingt es Levezows Iphigenia, die Mutter mit dem Vater auszusöhnen, die Kette der fatalen Ereignisse zu durchtrennen und den Fluch zu lösen, der auf dem Geschlecht der Atriden ruht. Sie stiftet Humanität.

Im Opfergang der Iphigenia drückt sich ihr eigener Wille und der Wille nach einer freien Handlung aus; denn Iphigenia hat die Möglichkeit, mit Achilles zu fliehen. Achilles ist der Gegenspieler Agamemnons, der diesem gegenüber die Frage aufwirft, ob es angemessen sei, durch Menschenopfer Ruhm zu erringen und Macht zu erhalten:

Es wird die Nachwelt dich darum nicht preisen
 Daß du die Tochter hast dem Könige
 Geopfert, hast den Vater mit des Feldherrn
 Gewalt'ger Stimme übertönt.⁶⁷

Iphigenia entscheidet sich bewusst gegen die Flucht mit Achilles. Das zentrale Thema des Stückes ist das Verhältnis des Individuums zum Gemeinwohl. Iphigenia, Agamemnon, Klytämnestra und Achill ringen unter gesellschaftlichem Druck um die Entscheidung, ob sie ihr persönliches Glück oder das Gemeinwohl opfern. Auf allen, besonders aber auf Iphigenia, lastet ein starker sozialer und moralischer Druck, dem Iphigenia das aus dem Gemeinschaftsgefühl gewonnene Selbstbewusstsein entgegensetzt. Weder bei Euripides noch bei Racine wird Iphigenia in der häuslichen Geborgenheit, in der sie aufwächst, gezeigt. Damit schafft Levezow nicht nur einen Kontrast zur Welt des Krieges, sondern er motiviert Iphigenias Opfertod, indem er sie als Bürgerin einer zivilen Gesellschaft zeigt, die es zu erhalten gilt. In einer Schlüsselszene am Ende des vierten Aktes erleben wir Iphigenia im Dialog mit Kalchas, der bei der

außerdem auch noch Entwicklung und Handlung der Charaktere, strenge psychologische Motivierung« (*Der Freimüthige*, 7. und 9. August 1804, Nr. 157 und 158, hier Nr. 158, S. 110).

66 Euripides: Iphigenie auf Aulis (wie Anm. 60), Vers 1164–1184.

67 Konrad Levezow: *Iphigenia* (wie Anm. 62), S. 63.

Jungfrau ein Umdenken in ihrer Haltung zum Opfertod bewirkt. In diesem Dialog steigert sich Kalchas' lange Rede, in der er anfangs Verständnis für Iphigenias Angst und Schmerz äußert,⁶⁸ bis hin zu einem Appell an die Götter, der aber wohl eher bewirken soll, den Willen und den Mut Iphigenias zu stärken.⁶⁹ Kalchas erscheint in dieser Szene weniger als Seher und Verkünder des Willens der Götter, vielmehr als ein Statthalter des Königs Agamemnon, der für die Zukunft des Vaterlands verantwortlich ist; denn der König ist in seiner Doppelstellung als Vater und Feldherr nicht frei in seinen Entscheidungen. Kalchas muss sowohl den mit seinem Schicksal hadernnden Vater und Feldherrn als auch die vor ihrem Schicksal beinahe resignierende Iphigenia motivieren. Der Seher Kalchas erinnert Iphigenia im Zwiegespräch an dieses ihr geschenkte unbeschwerte Leben:

Vergiß des Guten nicht, was dir geworden!
 Bis dahin lebtest du in Unschuld froh,
 Des Kummers unbewußt. Des Lebens Güter,
 Von allen Seiten lachten sie nur hold
 Dich an. Der Freude Blüten pflücktest du,
 Wo sie dir winkten, unverletzt von ihrem Dorn.⁷⁰

Die folgenden Verse Iphigenias zeigen, wie sehr sie diese Mahnung verinnerlicht und wie Levezow das Motiv der (Bürger-)Pflicht, das dem des Schicksals gegenübergestellt wird, entwickelt.

Dies Land, das seines reichen Segens Fülle
 Auf mich, die es erzeugt in seinem Schooß,
 Die es bedeckt mit mütterlicher Hülle.
 Auf mich mit liebevoller Hand ergoß. –
 Dies Land seh' ich bedrängt vom Zorn der Götter,
 Belastet mit des Schicksals schwerem Fluch; –

68 »Dein Jammer ist gerecht; es ist die Klage

Des Menschen um das Menschliche.« Levezow: *Iphigenia* (wie Anm. 62), S. 90.

69 Kalchas' Worte werden mit folgender Regieanweisung eingeführt: »die Hände zum Himmel erhebend«.

»So stärkt mit eurer Kraft der Jungfrau Herz

Zeus und Ihr Himmlischen, die sie verehrt!

Erweckt in ihrer zarten, keuschen Brust

Den Heldensinn des Mannes, und laßt sie

Das große Werk der Rettung Griechenlandes

Vollenden mit erhabnem festen Muth! –« Ebenda, S. 96.

70 Ebenda, S. 91.

Und mich verlangt zu meines Volkes Retter
 Des göttlichen Orakels ernster Spruch.
 Ich soll des Fluches Last von meinem Volke wenden
 Und vom Olymp zurück die Huld der Götter senden. –
 [...]

 Ich kann ihm nun die große Schuld bezahlen,
 Was fürcht ich länger noch des Todes Qualen
 Wohlan! Nicht mutlos säum' ich mehr, zu sterben!⁷¹

Das Verhältnis des Individuums zum Gemeinwohl ist ein preußisches Thema, das für die bereits erwähnte Humanitätsgesellschaft von zentraler Bedeutung ist. Deshalb ist es kein Zufall, dass Johann Gottlieb Fichte seinen 1800 erschienenen und sehr populären Text *Die Bestimmung des Menschen* noch vor der Drucklegung in der Sitzung der Humanitätsgesellschaft am 3. November 1799⁷² bekannt macht. Dieses nicht für »Philosophen von Profession« verfasste Werk richtete sich ausdrücklich an alle Leser, »die überhaupt ein Buch zu verstehen vermöchten« und während des Lesens bereit sind, zu überlegen und Resultate zu ziehen. Bei Fichte heißt es: »Ich will nach einem frei entworfenen Zweckbegriffe mit Freiheit wollen, und dieser Wille, als schlechthin letzter, durch keinen möglichen höheren bestimmter, Grund soll zunächst meinen Körper, und vermittelst desselben, die mich umgebende Welt bewegen und bilden.«⁷³ Levezow zeigt uns Iphigenia im Prozess der Selbstfindung, in dem der Wunsch, sich für das Gemeinwohl zu opfern, geweckt wird, ihr aber noch die Kraft fehlt, sich zu opfern:

Wie gern ging ich dahin!
 Wie gern, könnt' ich's erringen! böt' ich frei
 Zur Sühne meines Volks das freie Leben dar!⁷⁴

Aber gerade in dem Augenblick, in dem Achilles sie zur Flucht überreden will und ihren Anspruch auf das persönliche Glück bekräftigt, bringt sie ihren

71 Ebenda, S. 97 f.

72 Vgl. Uta Motschmann: *Die Berliner »Gesellschaft der Freunde der Humanität« (1797–1861)*, Hannover (in Vorbereitung). – Fichte trug auch am 5., 12., und 19. Oktober vor; zwar ist sein Vortragsthema an diesen Tagen nicht bekannt, doch ist anzunehmen, dass er erneut aus diesem Werk las.

73 Fichte, *Die Bestimmung des Menschen*, in: *J. G. Fichte – Gesamtausgabe. Werke*. Hg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky, Stuttgart–Bad Cannstatt 1981, Bd. I,6, S. 209.

74 Levezow: *Iphigenia* (wie Anm. 62), S. 95.

freien Willen zum Ausdruck und begründet ihren Entschluss mit folgenden an Fichte erinnernden Worten:

Und still entwickelt sich der Tugend Frucht
Zur freien, muthgen That.⁷⁵

Fichte, dessen Philosophie, um mit Sloterdijk zu sprechen, die Selbstaufwertung zum radikal tätigen Leben thematisiert, will, dass »die am Autor entzündeten Leser den Gipfel der Selbstbegeisterung erreichen und mit dem Buch-Ich sagen können: Ich bin durchaus mein eigenes Geschöpf [...] ich wollte nicht Natur sondern mein eigenes Werk sein; und ich bin es geworden, dadurch dass ich es wollte.«⁷⁶ Bei Fichte geht es aber nicht nur darum, Ich zu sagen, sondern auch darum, das Ich in den Dienst des Gemeinwohls zu stellen. In seinen 1804/05 ebenfalls in Berlin gehaltenen Vorlesungen *Grundzüge des Zeitalters* äußert Fichte, dass das vernünftige Leben darin bestehe, »daß sich der Mensch in der Gattung vergesse, sein Leben an das Leben des Ganzen setze.«⁷⁷ Iphigenia ist zum Opfergang bereit, nachdem sie sich bewusst geworden ist, dass nur so ihr Leben einen Sinn für das Gemeinwohl, das Vaterland, haben kann. Diese Vorstellung entspricht dem Gedanken Fichtes, dass alles Große und Gute, worauf unser gegenwärtiges Zeitalter sich stützt, lediglich dadurch wirklich geworden ist, dass edle und kräftige Menschen allen Lebensgenuss für die Idee aufgeopfert haben.⁷⁸

Levezows Rezeption des antiken Mythos der Ἰφιγένεια, der als Symbol des allgemein Menschlichen gilt und der Gegenwart nach Goethes Bearbeitung für immer entrückt gewesen zu sein schien, ist insofern radikal, als Levezow diesen Mythos zu dem preußischen Patriotismus in Beziehung setzt und eindeutig auf die Gegenwart bezieht. Der Enthistorisierung des Mythos durch die Weimarer Klassik und die Jenaer Romantik⁷⁹ stellt Levezow eine engagierte

75 Ebenda, S. 108.

76 Peter Sloterdijk: *Weltfremdheit*, Frankfurt a. M. 1993, S. 44.

77 Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters, in: *J. G. Fichte – Gesamtausgabe* (wie Anm. 75), Bd. I, 8, S. 219.

78 Ebenda, S. 228.

79 »In seiner [A. W. Schlegels] Bearbeitung [des Euripideischen »Ion«] verlagert er den Akzent von der mythisch-nationalen Problematik auf den Konflikt zwischen Familienangehörigen, indem er die Elemente, die auf den athenischen Mythos Bezug nehmen, reduziert. So fallen die deskriptiven Elemente, die auf den Mythos hinweisen und die Handlung zwischen den Familienmitgliedern lediglich retardieren, fort. So die Beschreibung der Gemälde im Vorsaal des Tempels bei der ersten Erscheinung des Chores. Sie beginnt mit einem Vergleich des mythologischen Schmucks des Heiligtums zu Delphi mit den Götterpalästen zu Athen. Als

Literatur entgegen, indem er den Humanismus der Iphigenia mit dem Patriotismus der Germania, die als Sinnfigur bis zur Völkerschlacht von Leipzig für die Befreier ihres Landes vom Besetzer steht, vereint.⁸⁰ Vermutlich kommt er damit dem Geist der Alten näher als Goethe im Jahre 1800, denn »Hellas war ein einziges organisches Ganze. Wissenschaft und Kunst, und Leben und Verfassung alles griff eng ineinander, und kein Teilchen läßt sich getrennt vom Ganzen verstehen.«⁸¹

die Chorführerinnen die Abbildung des Kampfes der Giganten mit den Göttern kommentieren, widmen sie der Darstellung ihrer Schutzgöttin besondere Aufmerksamkeit. Stolz stellt sich das Gefolge der Kreusa dem Ion vor. Das alles fällt mit der Unterdrückung des Chores bei Schlegel weg. Weiterhin steht das Gift, mit dem Kreusa Ion töten will, in engem Zusammenhang mit dem Athene-Mythos. Schlegel widmet den Umständen seiner Überlieferung von den Ahnen und seiner Aufbewahrung deutlich weniger Aufmerksamkeit als Euripides. Schließlich endet das Stück des Euripides mit der Erscheinung der Athena, welche die göttliche Abkunft des Ion beglaubigt und an deren Stelle Schlegel Apollo auftreten läßt.« Sternke: *Böttiger und der archäologische Diskurs* (wie Anm. 55), S. 201.

80 Marie-Louise von Plessen: Marianne und Germania als Subjekt nationaler Bilder und Projektionen, in: *Marianne – Germania. Deutsch-französischer Kulturtransfer im europäischen Kontext. 1789–1914*. Hg. von Etienne François u. a., Leipzig 1998, Bd. 2, S. 730.

81 Süvern: *Ueber Schillers Wallenstein* (wie Anm. 58), S. 225.