



ACHIM GEISENHANSLÜKE

„Mit den Menschen ändert die Welt sich.“
Humanität, Mythos und Geschichte in Goethes
Iphigenie auf Tauris und Novalis' *Hymnen an die Nacht*

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Humanismus in Geschichte und Gegenwart. Herausgegeben von Richard Faber und Enno Rudolph, Tübingen 2002, S. 45-56.

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/humanismus_geisenhanslueke.pdf>

Eingestellt am 10.07.2006

Autor

Prof. Dr. Achim Geisenhanslüke

Universität Regensburg

Universitätsstraße 31

93053 Regensburg

e-mail: achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.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:

Achim Geisenhanslüke: „Mit den Menschen ändert die Welt sich.“ Humanität, Mythos und Geschichte in Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Novalis' *Hymnen an die Nacht*. In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/humanismus_geisenhanslueke.pdf
(Datum Ihres letzten Besuches).

ACHIM GEISENHANSLÜKE

„Mit den Menschen ändert die Welt sich.“
Humanität, Mythos und Geschichte in Goethes
Iphigenie auf Tauris und Novalis' *Hymnen an die Nacht*

I.

„Hiebei kommt die Abschrift des gräzisierungsspielenden Schauspiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hie und da hineingesehen, es ist ganz verteuftelt human“¹, schreibt Goethe im Januar 1802 an Schiller. In einer vorweggenommenen Antwort heißt es schon zwei Monate später: „Mit der *Iphigenie* ist mir unmöglich etwas anzufangen“.² Daß der Verfasser die „verteufelte Humanität“ des Stücks nach so kurzer Zeit kaum noch ertragen konnte, ist nicht der geringste Einwand gegen die immer wieder angeführte Bedeutung der *Iphigenie* für die deutsche Klassik. Schiller erging es nicht anders. Hatte auch er den antikisierenden Geist der *Iphigenie* zunächst als Grundfeste einer klassischen deutschen Nationaldichtung beschworen,³ so äußert er sich Körner gegenüber bald schon kritischer: „Sie ist aber so erstaunlich modern und ungrüchisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen.“⁴ Verteufelte Humanität und erstaunliche Modernität, mit diesen beiden Begriffen läßt sich die zentrale und doch prekäre Stellung von Goethes *Iphigenie* im Rahmen der deutschen Klassik umschreiben. Mit dem Versuch einer Neubegründung des griechischen Humanitätsbegriffs steht Goethe dabei nicht allein. Auf vergleichbare Weise entwirft Novalis in den *Hymnen an die Nacht* ein modernes Bild des Menschen in Auseinandersetzung mit der griechischen Antike. Daher bietet es sich an, den Humanitätsbegriff in Novalis' Hymnendichtung und Goethes *Iphigenie* zu vergleichen, um zu einer kritischen Bewertung der Versuche zu kommen, dem griechischen Mythos ein neues, versöhnliches Gewand zu geben.

¹ J. W. Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von E. Trunz. Band 5. Dramatische Dichtungen III, München 1977, 408.

² Ebd.

³ „Hier sieht man ihn ebenso und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem Götz von Berlichingen mit dem britischen Dichter gerungen hat. In griechischer Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat, entwickelt er hier die ganze schöpferische Kraft seines Geistes und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurück.“ F. Schiller, Über die *Iphigenie auf Tauris*. In: Werke. Fünfter Band. Erzählungen/Schriften. Hg. von G. Fricke/H. G. Göpfert, München 1959, 943.

⁴ F. Schiller, Brief an Körner vom 21. Januar 1802, zit. nach J. W. Goethe, a.a.O. (Anm. 1), 414.

II.

„Götter, Helden und Wieland“ – unter diesem polemischen Titel griff Goethe Wielands Versuch an, die griechische *Alkestis* in deutscher Sprache nicht nur nachzuahmen, sondern gar zu übertreffen. Über seinen satirischen Gehalt hinaus verrät der Titel einiges über Goethes Versuch, die klassische Form in Deutschland auf eine Weise einzuführen, die ihn von Wieland unterscheidet. Mit der ebenfalls Euripides entlehnten *Iphigenie auf Tauris* wandelt sich Goethes Farce um die Möglichkeit einer angemessenen Adaptation des griechischen Vorbilds auf der deutschen Bühne zu einem erhabenen Trauerspiel. Im Gang von den Göttern über die Helden bis zu den klassisch gebildeten Menschen seiner Zeit begründet Goethe einen geschichtsphilosophischen Mythos, der das Zeitalter des Menschen von dem des Heros abzusetzen versucht, indem er es als das goldene der Humanität bestimmt.⁵ Um das Ideal einer Humanität darzustellen, die diesen Namen verdient, weil sie nicht von den Göttern, sondern von den Menschen eingesetzt ist, durchsetzt Goethe den griechischen Mythos mit geschichtlichen Bestimmungen und den tragischen Charakter seines Stücks wie schon Racine mit einem lyrischen Grundton. „Der Stil des Werkes ist der alles durchdringende Äther seiner Sprache“⁶, bemerkte bereits Adorno, der die deutsche gleichwohl von der französischen Iphigenie-Dichtung geschieden wissen wollte. Die von Goethe in Anspruch genommene Kontinuität zwischen griechischer und deutscher Tragödiendichtung erkennt Adorno jedoch an, wenn er das Werk als „einen einzigen Prozeß mit der mythischen Schicht“⁷ auffaßt, um an der Figur des Orest den Prozeß der Dialektik der Aufklärung festzumachen: „Die Dichtung prophezeit den Umschlag von Aufklärung in Mythologie.“⁸ An der Figur der Iphigenie, mit der Adorno mehr Schwierigkeiten hat, läßt sich das Gegenteil zeigen: wie Mythologie in Aufklärung umschlägt. Vermittelt ist dieser Umschlag, den Adorno in kritischer Weise an Iphigenie beobachtet und an Orest einer Revision unterzieht, durch das Moment der geschichtlichen Erfahrung, das die Kinder des Agamemnon immer wieder an die heroische Vergangenheit ihrer Familie zurückverweist.⁹ In der Rückwendung auf die Vergangenheit öffnet ihnen sich diese auf unterschiedliche Weise: in Tantalus als Urbild mythischer Schuld, in der

⁵ Zur Bedeutung des Heroischen in der Iphigenie-Dichtung vgl. R. Brandmeyer, Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen, Frankfurt/Main 1987.

⁶ Th. W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie. In: Noten zur Literatur, Frankfurt/Main 1981, 501.

⁷ Ebd., 496.

⁸ Ebd., 512.

⁹ Zur Bedeutung der geschichtlichen Erfahrung in Goethes Stück vgl. Ursula Segebrecht: „Mit Göttern und Helden machen Iphigenie und Orest ihre schicksalhaften Erfahrungen. Im mythologischen Raum des Dramas sind diese Erfahrungen geschichtliche Erfahrungen.“ U. Segebrecht, Götter, Helden und Goethe. Zur Geschichtsdeutung in Goethes Iphigenie auf Tauris. In: K. Richter/J. Schönert, Klassik und Moderne, Stuttgart 1983, 175.

geschichtlichen Folge von Tantalus und Agamemnon bis zu Orest und Iphigenie dagegen als eine zunehmende Entfernung vom Mythos, die zugleich Freiheit und Humanität ermöglichen soll.

III.

Setzt mit dem Urvater die Familiengeschichte der Tantaliden als Frevel an den Göttern ein, so enthüllt sich darin der Mythos zunächst als Prinzip einer zerstörerischen Form der Identität. Die epische Vergegenwärtigung der Vergangenheit durch die bekennende Rede Iphigenies an Thoas zu Beginn des Stücks dient ihrer Aufhebung: „Ich bin aus Tantalus' Geschlecht.“ (HA 5, 306) Auch die erhabene Schlichtheit von Iphigenies Worten gewinnt ihre Bedeutungsschwere zunächst durch das Prinzip einer mythischen Form der Identität, das den vergangenen Mythos, nach Adorno die „gegenwärtige Vorwelt“¹⁰, mit der zeitlichen Gegenwart verknüpft. Im Prozeß der Annäherung an die mythische Vergangenheit, den Iphigenie eingangs unternimmt, tritt erschwerend die psychologisierende und rationalisierende Entschuldigung der Taten des Tantalus durch seine Enkelin hinzu.

Er ist es; aber Götter sollten nicht
Mit Menschen, wie mit ihresgleichen wandeln:
Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach
In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln.
Unedel war er nicht und kein Verräter,
Allein zum Knecht zu groß und zum Gesellen
Des großen Donners nur ein Mensch. So war
Auch sein Vergehen menschlich (HA 5, 315-322).

Hatte Goethe in seinem Prometheus-Gedicht noch die selbstbewußte Aufruhr gegen die Ordnung der Götter gefeiert, so zeichnet er mit Tantalus ein anderes, weitaus skeptischeres Bild: Zwischen den Göttern und den Menschen steht Tantalus in einer seltsamen Hilflosigkeit, ohne seinen Platz finden zu können. In das scheinbar harmonische Bild eines Zeitalters, das Menschen und Götter einträchtig versammelt, trägt Goethe ein Defizit ein, das mit Iphigenies Worten zunächst auf die Seite der Götter fällt: Sie „sollten nicht / Mit Menschen, wie mit ihresgleichen wandeln“. Ganz dem höfischen Geiste Weimars verpflichtet, überträgt Goethe die Standesunterschiede seiner Zeit in das Verhältnis von Menschen und Göttern. Das titanische Element erweist sich nicht länger als Prinzip berechtigter Revolte gegen die Welt der Götter, sondern als ein Mittel, den Fluch über das ganze Geschlecht zu befördern:

¹⁰ Th. W. Adorno, a.a.O. (Anm. 6), 495.

Zwar die gewaltge Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn und Enkel
Gewisses Erbteil, doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.
Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld
Verborg er ihrem scheuen düstern Blick,
Und grenzenlos drang ihre Wut umher. (HA 5, 328-335)

Mit der für das Stück zentralen Metapher des ehernen Bandes, das den Menschen um die Stirn liegt,¹¹ wandelt Goethe das mythische Ursprungsbild des goldenen Zeitalters in das eines eisernen. Als Vermittlungsinstanz zwischen Menschen und Göttern dienen ihm die Titanen. Zerstörerisch wirkt ihr Erbe im Menschen, indem es eine heroische Ordnung begründet, die von Tantalus bis zu Agamemnon reicht und die Iphigenie im Rückblick auf Troja zu vergegenwärtigen sucht:

Doch wohl' erinnr' ich mich des scheuen Blicks,
Den ich mit Staunen und mit Bangigkeit
Auf jene Helden warf. Sie zogen aus,
Als hätte der Olymp sich aufgetan
Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt
Zum Schrecken Ilions herabgesendet, und
Agamemnon war von allen herrlich! (HA 5, 958-964)

In Iphigenies Eloge auf ihren Vater – dem gleichen, der ihr Opfer angeordnet hatte -, verknüpft sich die erhabene Herrlichkeit des Heros mit der mythischen Ordnung der „Vorwelt“. Als „Helden“ erscheinen die Griechen und allen voran Agamemnon, da sie den Göttern gleichen. Ihre Herrlichkeit offenbart sich jedoch allein im „Schrecken“, den sie nicht nur nach Troja, sondern im gleichen Maße dem eigenen Geschlecht senden. Mit dem Tantalidenfluch bricht ein heroisches Zeitalter an, dessen geschichtliches Ende Iphigenie am Tod des Achill zu erkennen beginnt. „So seid ihr Götterbilder auch zu Staub!“ (HA 5, 864) Iphigenies Worte beziehen sich unmittelbar auf Achill, mittelbar aber auf den eigenen Vater und das Geschlecht der griechischen Helden, die vor Troja gezogen sind. Was sich Iphigenie in der Vergegenwärtigung der Vergangenheit offenbart, ist ein geschichtlicher Kairos, der es erlaubt, den selbstzerstörerischen Schuldzusammenhang der heroischen Welt durch das neue Zeitalter der Humanität zu ersetzen.

IV.

Der strengen Architektonik des klassischen Stücks zufolge ist Iphigenies Erfahrung die Orests exakt gleich- und zugleich entgegengesetzt geordnet. In ihm offenbart sich das Prinzip der mythischen Identität, das noch Iphigenie zu Beginn des Dramas beseelt, als das der unverhüllten Selbstzerstörung. Aber auch sein

¹¹ Zum Leitmotiv der Banden vgl. A. *Geisenhanslüke*, Goethe. *Iphigenie auf Tauris*. Interpretation, München 1997, 75-77.

verzweifelter Versuch, durch den eigenen Tod in der mythischen Vergangenheit aufzugehen, findet an den eisernen Banden der titanischen Heroenwelt seine Grenze:

Ihr ruft Willkommen und nehmt mich auf!
O führt zum Alten, zum Ahnherrn mich!
Wo ist der Alte? daß ich ihn sehe
Das teure Haupt, das vielverehrte,
Das mit den Göttern zu Rate saß.
Ihr scheint zu zaudern, euch wegzuwenden?
Was ist es? Leidet der Göttergleiche?
Weh mir! es haben die Übermächtgen
Der Heldenbrust grausame Qualen
Mit ehern Ketten fest aufgeschmiedet. (HA 5, 1300-1309)

In einer sublimen Traumvision, die ihn scheinbar auf die Seite des Todes stellt, sucht Orest den Frieden bei seinen Ahnen: „nehmt mich auf!“ Das Traumbild der einträchtig versammelten Familie findet an der Figur des Tantalus jedoch eine Grenze, die Orest nicht aufzuheben vermag. Tantalus dient in diesem Zusammenhang nicht nur als das schreckliche Urbild allen Frevels und der daraus resultierenden Leiden.¹² In der wiederaufgenommenen Metapher der „ehern Ketten“ bestätigt er die Kontinuität des mythischen Fluchzusammenhangs, der über dem Geschlecht der Tantaliden waltet, zugleich aber die Unmöglichkeit, im Mythos Zuflucht zu finden, wie Orest es selbstzerstörerisch versucht. Daß der Heldenbrust ehern Ketten aufgeschmiedet, verweist den Fluchzusammenhang nicht nur an das leidbringende eiserne Zeitalter der Heroenzeit zurück: Daß Orest mit den anderen Mitgliedern seiner Familie dazu gezwungen ist, sich „abzuwenden“, antizipiert die Lösung vom Fluch, die Iphigenie stellvertretend für ihr Geschlecht vollzieht.

V.

Vor dem Hintergrund der kritischen Auseinandersetzung mit der mythischen Vergangenheit setzt Iphigenie im Parzenlied ein. „Soll dieser Fluch denn ewig walten?“ (HA 5, 1694), lautet die Frage, die sie sich und ihrer Familie stellt. Indem das Lied der Parzen einleitend von der Furcht der Menschen vor den Göttern berichtet, wird die Entschuldigung des Ahnherrn zu Beginn des Stücks zwar zunächst wiederaufgenommen. In der gleichen Weise wie in Orests surrealer Traumvision dient die lyrische Vergegenwärtigung des Tantalus jedoch letztlich einer Differenzierung, die das Prinzip der mythischen Kontinuität aufbricht:

¹² So bemerkt Ursula Segebrecht: „In diesem Sinn kann Tantalus als ein von Orest visionär geschautes *Urbild* des unter seiner geschichtlichen Bedingtheit leidenden Menschen verstanden werden.“ *U. Segebrecht*, a.a.O. (Anm. 9), 181.

So sangen die Parzen!
Es horcht der Verbannte,
In nächtlichen Höhlen
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt. (HA 5, 1761-1766)

Bereits Käte Hamburger betonte, „daß Iphigenie das Parzenlied als Zitat, aus der Distanz sagt, es aus der Erinnerung heraufholt“¹³: „So sangen die Parzen!“ Der Wechsel vom Präsenz zum Imperfekt ist zugleich einer von der epischen Vergegenwärtigung der Vergangenheit zum lyrischen Bekenntnis zur Gegenwart, von den Fesseln des Mythos zur Freiheit vom Mythos. Die geschichtsphilosophische Konstruktion des Dramas, die von dem Zeitalter der Götter über das der Heroen bis zu dem von Iphigenies Menschlichkeit reichen soll, zeigt darin zugleich, daß diese Freiheit nicht nur Freiheit vom Mythos, sondern auch Freiheit durch den Mythos selbst ist: In Iphigenies Stimme singt sich die mythische Vergangenheit ein für allemal aus.

VI.

Das durch Iphigenie bewirkte Ende des Mythos als Beginn eines neuen Zeitalters der Humanität zeigt der Schluß des Dramas. Während Orest vor Thoas mit dem Schwert seines Vaters die Heroenzeit noch einmal bemüht, um den scheinbar unaufhebbaren Konflikt mit dem Skythenkönig zu lösen, unterbricht Iphigenie den drohenden Einbruch des Heroischen durch das vermittelnde Wort: „Die strengen Bande / Sind nun gelöst“ (HA 5, 2117-2118). Für diese Vermittlungsleistung ist Goethe immer wieder gerügt worden. Selbst Adorno hat ihm vorgeworfen, mit Thoas den eigentlich Betroffenen von der Versöhnung auszuschließen. Entscheidend ist aber nicht der Iphigenie hörige Einsatz des Skythenkönigs. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß Iphigenies „Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit“ (HA 5, 1937-1938) die Bewegung in Gang setzt, die der Lauf der Geschichte ihr offenbart hat: Daß die Zeit des Mythos vorüber und die der Menschen angebrochen ist. Für diese Einsicht steht Iphigenie zum Schluß des Dramas nicht allein ein. Denn wenn sich Mythos und Geschichte in Goethes Trauerspiel abschließend zum Bild der Humanität verschränken, dann nur in dem Sinne, daß die Zeit des Mythos ein Ende des Leidens vorgesehen hat. So groß Iphigenies Anteil an der Erlösung von der mythischen Vergangenheit

¹³ K. Hamburger, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart 1962, 104. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Arthur Henkel: „Indem Iphigenie es raunt, singt sie es apotropäisch, singt es aber auch als Anonyma, als bloße Stimme einer unterdrückten, einer primordialen Seelenschicht, ja einer mythischen Gegenmacht gegen den Olymp.“ A. Henkel, *Iphigenie auf Tauris*. In: *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge*, Stuttgart 1982, 76.

auch ist, möglich wird sie nur, weil nicht nur Thoas, sondern auch die Götter ihr Wort annehmen: „Wir legten's von Apollens Schweste aus / Und er gedachte dich!“ (HA 5, 2116-2117) Jenseits der sophistischen Lösung, die Goethe mit dem französischen Vorbild teilt, offenbaren die Worte des klugen Auslegers Orest, daß die Götter den Menschen nun günstig gesonnen sind, daß sie – in Goethes transitiver Wendung – Iphigenie denken. Ausschlaggebend ist demnach die Frage, wie der Mythos verabschiedet wird: In der tragischen Erfüllung des mythischen Schuldzusammenhangs oder in seiner trauernden Verabschiedung. So gilt Thoas' Abschiedswort „Lebt wohl!“ (HA 5, 2174), mit dem das Stück endet, nicht nur Iphigenie, sondern zugleich dem von den Göttern eingesetzten Menschenopfer, dem die Skythen bisher vertrauten. An die Stelle des mythischen Ursprungs- und Opferzusammenhangs, der der Tragödienform zugrundeliegt, setzt Goethe in seinem lyrischen Trauerspiel die Bündnisfähigkeit des Menschen.¹⁴ Aus ihr entspringt das Ideal einer durch die Figur der Iphigenie weiblich besetzten Humanität, das die Heroenzeit hinter sich läßt und die zerstörerische Macht des Mythos mildert. Den drohenden Umschlag von Aufklärung in Mythologie, den Orest prophezeit, wendet Iphigenie in das Bild einer verteufelten Humanität um, die noch heute der erstaunlichen Modernität des Stücks vorsteht.

VII.

„Und laß dir raten, habe / Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne; / Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!“ (HA 5, 1232-1234) Orests Worte, in denen bereits Adorno „ein romantisches Element“¹⁵ vernahm, verweisen bereits von sich aus auf eine innere Verwandtschaft von Goethes *Iphigenie* und Novalis' *Hymnen an die Nacht*: „Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht.“¹⁶ So scheint das lyrische Ich bei Novalis die gleiche Bewegung zu vollziehen, die Orest unternimmt: den Abstieg in Nacht und Tod. Daß auch Novalis in der lyrischen Katabasis seiner Dichtung auf die Grundfesten des Mythos trifft, zeigt dabei vor allem die fünfte Hymne. Zwar ist sie vor dem Hintergrund der gemeinsamen Verschränkung von griechischer Mythologie und moderner Geschichtsphilosophie meist in den Kontext von Schillers *Die Götter Griechenlands* und Hölderlins *Brot und Wein* gestellt worden.¹⁷ Nicht nur die

¹⁴ Vgl. K. Heinrich, vom Bündnis denken. Religionsphilosophie, Frankfurt am Main/Basel 2000.

¹⁵ Th. W. Adorno, a.a.O. (Anm. 6), S. 512.

¹⁶ Novalis, Hymnen an die Nacht. In: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band 1. Das dichterische Werk, Tagbücher und Briefe, hg. von H.-J. Mahl/R. Samuel, München 1978, 149. Im folgenden im Text abgekürzt als HN.

¹⁷ Zur Vorausdeutung auf Hölderlins Brot und Wein vgl. bereits M. Kommerell, Novalis' Hymnen an die Nacht. In: G. Schulz (Hg.): Darmstadt 1970, 193. Zu der Folge Schiller-Novalis-Hölderlin vgl. P. Pfaff, Geschichte und Deutung in den Hymnen an die Nacht, Text und Kontext 8 (1980), 88, sowie den Forschungsüberblick von H. Uerlings, Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis.

immer wiederkehrende Symbolik von löschendem Wasser und verzehrendem Feuer in beiden Werken weist jedoch darauf hin, daß die *Iphigenie auf Tauris* für die *Hymnen an die Nacht* eine ähnliche Funktion einnimmt wie der *Wilhelm Meister* für den *Heinrich von Ofterdingen*.¹⁸ Mehr noch ist es die Metapher des eisernen Bandes, die Novalis' und Goethes Dichtung miteinander verbindet. So beginnt Novalis die fünfte Hymne mit einem geschichtsphilosophischen Rückgang auf den griechischen Mythos, der wie der Goethes an den Ursprung die eiserne Macht des mythischen Schicksals stellt:¹⁹

Ueber der Menschen weitverbreitete Stämme herrschte vor Zeiten ein eisernes Schicksal mit stummer Gewalt. Eine dunkle, schwere Binde lag um ihre bange Seele – Unendlich war die Erde – der Götter Aufenthalt, und ihre Heymath. (HN, 161)

Bereits Peter Pfaff hat vermutet, daß Novalis mit dem Hinweis auf die „dunkle, schwere Binde“ auf die *Iphigenie* anspiele.²⁰ Er tut dies, indem er das Ungleichgewicht von menschlicher und göttlicher Macht als Grundlage der mythischen Ordnung annimmt. Bei Goethe wie bei Novalis zeichnet die Metapher der Bande ein kritisches Moment in den Mythos ein, und bei beiden ist die Kritik am Mythos mit der Reflexion auf den Tod verbunden. Die scheinbar harmonische Welt der griechischen Antike wird gestört durch ein „entsetzliches Traumbild“ (HN, 163):

Hier wußten selbst die Götter keinen Rath,
Der die beklommene Brust mit Trost erfüllte.
Geheimnißvoll war dieses Unholds Pfad
Des Wuths kein Flehn und keine Gabe stillte;
Es war der Tod, der dieses Lustgelag
Mit Angst und Schmerz und Thränen unterbrach. (HN, 163)

Werk und Forschung, Stuttgart 1991, 297. Uerlings bemerkt dort: „Entschieden zu kurz gekommen sind vor allem in der neueren ‚Hymnen‘-Forschung, zugunsten des so gut wie ausschließlich gepflegten Vergleichs mit je einem Gedicht von Schiller und Hölderlin wie der Neigung, aktuelle Theoreme auf frühromantische Texte zu projizieren, die umfassendere literaturhistorische Perspektive und die funktionsgeschichtliche Interpretation von Gehalt, literarischer Technik und Bildlichkeit.“ Ebd., 309.

¹⁸ Auf die zentrale Metaphorik von Wasser und Feuer bei Goethe hat Arthur Henkel hingewiesen: „Orestis Rede ist geprägt von den Bildern des zehrenden Feuers und der Aschenwelt einer schuldigen Innerlichkeit; Iphigenie dagegen durch die Bilder des reinigenden Flüssigen, des Löschenden“ A. Henkel, Die ‚verteufelt humane‘ Iphigenie. In: Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge, Stuttgart 1982, 95. Novalis nimmt die Goethesche Symbolik auf: „Was quillt auf einmal so ahnungsvoll unterm Herzen“ (HN, 151), mit diesen Worten überführt Novalis das Licht des Tages in das Geheimnis der Nacht. Als „krystallene Woge, die gemeinen Sinnen unvernünftig, in des Hügels dunklen Schoß quillt,“ (HN 155), stellt Novalis die mütterliche Nacht dabei immer wieder in der Metaphorik des reinigen Wassers dar.

¹⁹ „In einem eigentümlichen Wechsel der Blickfelder wird nun in der 5. Hymne aus dem Mythos der Nacht ein Mythos der Geschichte.“ H.-J. Mühl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Heidelberg 1965, 387.

²⁰ Vgl. P. Pfaff, a.a.O. (Anm 17), 95.

„Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tod scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes“²¹, notiert Hegel in der *Phänomenologie des Geistes*. Im Widerspruch zu Hegels Antipathie gegen die Schlegelsche Frühromantik läßt sich die „Umwandlung solcher bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit“²², die Hegel an der *Iphigenie* bewundert, gerade an den *Hymnen an die Nacht* bestätigen. Denn gerade in der Scheu vor dem Tod erkennt Novalis das Defizit der griechischen Antike, die den Tod nur als etwas ihr Fremdes anzuerkennen vermag: „Doch unenträthselte blieb die ewige Nacht, / Das erste Zeichen einer fernen Macht.“ (HN, 163)

VIII.

Wie Hegel setzt Novalis dagegen ganz auf die christliche Vorstellung einer Freiheit durch den Tod: Den Tod in sich zu ertragen und sich in ihm erhalten, diese Forderung Hegels erfüllt bei Novalis das Erscheinen des Erlösers Christus. „Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht –“ (HN, 163), in dieser Zeile beschwört Novalis anhand der Lessing entlehnten Figur des schönen Jünglings Tanatos noch einmal den ästhetischen Geist der Antike.²³ Ersetzt wird das Bild des sanften Jünglings durch das des Erlösers, der dem Tod nicht länger ausweicht, sondern ihn in sich aufnimmt und so die Geburt einer neuen Welt auf sich nimmt: „In entsetzlicher Angst nahte die Stunde der Geburt der neuen Welt. Hart rang er mit des Todes alten Schrecken – Schwer lag der Druck der alten Welt auf ihm. Noch einmal sah er freundlich nach der Mutter – da kam der Liebe lösende Hand – und er entschlief.“ (HN, 169) Nicht länger löscht der sanfte Jüngling Tanatos das Licht: Als ein neuer Tanatos, der den alten überwunden hat, nimmt Christus den Tod in sich auf: „Gehoben ist der Stein - / Die Menschheit ist erstanden - / Wir alle bleiben dein / Und fühlen keine Banden.“ (HN, 171) „Die strengen Banden / Sind nun gelöst“ (HA 5, 2117), ruft Orest zum Schluß der *Iphigenie*.²⁴ Mit seiner Schwester feiert er das Zeitalter des Menschen als Lösung von den mythischen Banden. Nichts anderes geschieht in den *Hymnen an die Nacht*: Ein neues Zeitalter bricht an, in dem die Macht des Todes über den Menschen gebrochen ist und dieser eine Freiheit erlangt, die ihm in der Welt des Mythos verwehrt blieben. Bei Novalis wie bei Goethe wird Humanität als Absage an den Mythos eingesetzt. Trotzdem bleibt ihr Umgang mit dem Mythos verschieden.

²¹ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1956, 29.

²² G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, hg. von F. Bassenge, Berlin und Weimar 1984, 225.

²³ Vgl. G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*. In: *Werke*. Dritter Band. Schriften II, hg. von K. Wölfel, Frankfurt/Main 1967.

²⁴ Zur Metaphorik der Banden bei Novalis vgl. P. E. Gumpel, *The Structural Integrity of the Sixth of Novalis' Hymnen an die Nacht*, *The Germanic Review* 55 (1980), 46.

Während Goethe den Mythos milde ausklingen läßt, da seine Zeit von sich aus dem Ende zuzuneigen scheint, stellt Novalis das Ende des mythischen Zeitalters als einen Bruch mit der Vergangenheit dar. Zwar konstruiert auch er mit der Herrschaft der Wissenschaft, allegorisiert durch „die dürre Zahl und das strenge Maß“ (HN, 165), eine Übergangszeit, bevor die Erlösung einsetzt. Wie bei Hölderlin steht im Mittelpunkt seiner Überlegungen jedoch die Antithese von alter und neuer Welt, vom mythischen Weltbild der Antike und dem christlichen der Moderne. Damit bestätigt sich zugleich die Affinität zwischen Novalis' Dichtung und Hegels Ästhetik.²⁵ Zwingt das Festhalten an dem Vorbild der klassischen Kunst Hegel dazu, in seiner *Ästhetik* immer wieder auf Goethe zurückzugreifen, so bleibt Novalis' romantische Dichtung dem Hegelschen Postulat von der Umwandlung der antiken Schicksalsidee in das Prinzip von Freiheit und Sittlichkeit näher, indem sie an dem durch Herder vermittelten christlichen Ideal der Humanität im Bilde Marias festhält.

IX.

Der Vergleich zwischen Goethe und Novalis offenbart damit zugleich eine Differenz, die den Begriff der Humanität und das damit verbundene Prinzip der Freiheit berührt. „Gilt Goethes *Iphigenie* in unserer Zeit zu Recht als Inbegriff vollkommener vergangener Kunst?“²⁶, lautete die Frage, die Hans Robert Jauss an die klassische Dichtung Goethes stellte. Vergangen wäre sie demnach, weil die Versöhnungsleistung, der sie sich im geschichtlichen Rückgang auf den Mythos anheimgibt, im Prozeß der Dialektik der Aufklärung als Schein sich enthüllt hätte: weil sich aus dem abgelebten Begriff des Klassischen das Bild einer falschen Versöhnung herauslesen ließe. „Versöhnung ist nicht die blanke Antithese zum Mythos, sondern umfaßt die Gerechtigkeit gegen ihn“²⁷, formulierte dagegen schon Adorno mit Goethe gegen Goethe. Was Gerechtigkeit gegen den Mythos wäre, zeigt das fragile Beispiel Goethes gerade im Unterschied zu dem Novalis. Novalis stellt den Umschlag von Mythos in Aufklärung als Überwindung des Mythos selbst dar, als dialektische Aufhebung des Todes unter der Gesetzlichkeit christlicher Freiheit. Wie in der Hegelschen Dialektik trägt die Aufhebung des Mythos in der Erhebungsbewegung, die ihr zugrundeliegt, jedoch die Spuren des Mythischen weiter. Zwar erscheint bei Novalis wie bei Goethe zunächst das

²⁵ Dabei durchbrechen sowohl Novalis als auch Goethe die von Hegel so sorgfältig bewahrte Einheit der Gattungen: Novalis in der Form einer Prosadichtung, Goethe in der eines lyrischen Dramas. Vor diesem Hintergrund wäre eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Gattungsproblemen der Hegelschen Ästhetik – auch vor dem Hintergrund von Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne – notwendig, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

²⁶ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1982, 704.

²⁷ Th. W. Adorno, a.a.O. (Anm. 6), 512.

weibliche Element der Nacht als das eigentlich bewegende Prinzip in der Vermittlung und Versöhnung. Es ist jedoch nicht so sehr die romantische Gleichsetzung von Mutter und Geliebter und die damit verbundene Erotisierung der Jungfrau Maria, die Novalis und Goethe voneinander unterscheidet. Während Goethe in der Gerechtigkeit gegen den Mythos ganz auf die lösende Kraft Iphigenies vertraut, unterwirft Novalis die Erlösung vom Mythos letztlich der Instanz, deren Macht von Goethe als Ursprung des Mythischen zurückgewiesen wird: der des Vaters. „Ein Traum bricht unsre Banden los / Und senkt uns in des Vaters Schooß“ (HN, 177) mit diesen Worten enden die *Hymnen an die Nacht*. Wie für Orest vollzieht sich der Versuch einer Lösung vom Mythos im romantischen Motiv des Traums. Damit schlingen sich die mythischen Banden, von denen der Mensch sich zu befreien trachtete, im Antlitz des Vaters wieder um ihn herum. Aus dem allmählichen Nachlassen der väterlichen Autorität von Tantalos bis zu Agamemnon läßt Goethe dagegen eine Form der Freiheit entspringen, die gerecht gegen den Mythos sein will, indem sie ihn nicht überwindet, sondern trauernd verabschiedet. Humanität durch Versöhnung mit dem Mythos im Abschied von ihm lautet die fragile Lösung, die Goethe in der *Iphigenie* präsentiert. Sie entspringt der – auch politisch - resignativen Einsicht, daß die Macht mythischer Schuld nicht zu überwinden, sondern nur zu mildern ist. Darin bleibt Goethe zugleich einer Idee treu, die er mehr noch als dem Prometheus-Mythos²⁸ der Aischyleischen Figur des Orest ablesen konnte: daß der Streit zwischen Menschen und Göttern, zwischen mythischer Verfallenheit an das Schicksal und menschlicher Freiheit, sein Ende in der Zeit finden wird. Daß dieses Ende nicht als Erfüllung in der Zeit zu denken ist, sondern als eine Form der Freiheit, die sich nur negativ, in der Entsagung abzeichnet, weist zugleich daraufhin, daß Goethes klassische Dichtung nicht als Inbegriff vergangener Kunst gelten kann, sondern als Inbegriff einer Vergangenheit, die dem Menschen eine Form der Freiheit zu gewähren sucht, indem sie sich durch den Abschied vom Mythos erst als human definiert.

²⁸ Auf eine Verbindung zwischen Novalis' Hymnen und Goethes Prometheus verweist Lawrence O. Frye, Prometheus under a romantic veil: Goethe and Novalis' *Hymnen an die Nacht*, Euphorion 61 (1967), 318-336.