

SIMON AEBERHARD

Ambivalenzen der Opferschaft im Literaturtheater um 1800.

Kotzebues *Sonnenjungfrau*, Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*

In ihrem Buch über *Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* kommentiert die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann in einem längeren Abschnitt die Begriffsgeschichte des „Opfers“. Etymologisch entstammt das deutsche Wort dem lateinischen Verb *operari*, das zunächst ein unspezifisches Tun und Beschäftigtsein, erst in zweiter Linie ein rituelles Handeln im Zeichenverkehr mit Gottheiten bezeichnet. Doch kennt das Lateinische in Bezug auf das Wortfeld dieser als exemplarisch sich auszeichnenden Kulthandlung des Opfern Differenzierungen, die sich in der Kulturgeschichte als wirkmächtig erwiesen haben. „Dort wird“, so Assmann, „zwischen dem Opfer einerseits (,sacrificium‘, ,immolatio‘) und der Opfermaterie (,hostia‘, ,victima‘ [...]) andererseits unterschieden, wobei beide Aspekte durch je zwei Worte abgedeckt sind“<sup>1</sup>. Während *immolatio* (ursprünglich die „Weihung“ bezeichnend, d. h. die vorbereitende Markierung des Opfertiers mit einer speziellen Paste)<sup>2</sup> in den europäischen Neusprachen höchstens noch als bildungssprachliches Lehnwort für bestimmte Suizidformen in Gebrauch steht und das Wort *hostia* in seinen neusprachlichen Ableitungen als Abendmahlsgabe alleine christlich-liturgischen Kontexten vorbehalten ist, seien es die beiden Lehnworte *sacrificium* für die gesamte an der rituellen Opferung beteiligte Handlungsabfolge und *victima* spezifisch für die geopfert Sache, die sich in den heutigen Sprachgebräuchen durchgesetzt und in parallel fortschreitenden Bedeutungsverengungen bis zur Gegenüberstellung fortgepflanzt hätten:

Neu am gegenwärtigen Stand dieser Opfersemantik ist die Polarisierung der Begriffe ‚sacrificium‘ und ‚victima‘, die heute zwei gegensätzliche Pole dessen markieren, was im deutschen Wort ‚Opfer‘ zusammenfällt: von lat. ‚sacrificium‘ (engl. ‚sacrifice‘) wird der

---

<sup>1</sup> Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, 73f.

<sup>2</sup> Vgl. Anna V. Siebert: *immolatio*, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider/Manfred Landfester (Hgg.): *Der Neue Pauly*, o.O. 2006, URL: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e523640](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e523640) [09.07.2018].

selbstbestimmte Einsatz des eigenen Lebens innerhalb einer religiösen oder heroischen Semantik abgeleitet; von lat. ‚*victima*‘ (engl. ‚victim‘) das passive und wehrlose Objekt von Gewalt.<sup>3</sup>

Das Nachzeichnen der semantischen Verschiebungen, die dem Opferbegriff sprachhistorisch erwachsen sind, erlaubt es Assmann in der Folge, zwei diskursive Systeme politischer Erinnerungskultur einander gegenüberzustellen. Das Konzept des Opfers gehöre heute gleichzeitig zwei gegensätzlichen Diskursordnungen an, welche zwar beide auf transzendental herrschende Gewalten, Kräfte und Mächte verwiesen, diese aber auf unterschiedliche Weise rationalisierten: Während die *victima* eine willkürliche, unvorhergesehene, undurchsichtige und daher ‚höhere‘ Gewalt erleidet und von ihr potenziell vernichtet wird (was das Opfer motiviert, sich selbst als Objekt ebendieser Gewalt zu verstehen), dient das *sacrificium* dazu, erfahrene Gewalt in einen metaphysischen Bezugsrahmen zu stellen und auf diese Weise zum kultisch legitimierten, religiösen oder ideologischen Autonomiegewinn und zur Subjektivierung im Verkehr mit jenseitigen Handlungsmächten zu funktionalisieren. Nur in ihrem archaischen Bezug als Gabe an überirdisch waltende Kräfte ist die deutsche Homonymie von Opferschaft in ihren gegenläufigen semantischen Logiken überhaupt zu verstehen.

Der vorliegende Beitrag setzt an einer kulturhistorischen Stelle an, welche – so die übergreifende These – einen Kreuzungspunkt in der Ausbildung dieser Diskurse um das Opfer bildet. In der deutschsprachigen Tragödie der Sattelzeit um 1800 wird der Begriff in gleich mehrfacher Hinsicht virulent und Opferschaft als nomologisches Konzept des sozialen Umgangs mit transzendentalen Gewalteinbrüchen entsprechend in mehrfachen Perspektiven verhandelt. Das Literaturtheater, wie es sich in der Klassik konstituiert, setzt sich dem Thema des Opfers und Opfern konstant aus, weil es sich erstens *in stofflicher Hinsicht* an den antiken Tragödien orientiert und infolgedessen zeitgemäße Übersetzungen für die dort vorkommenden Opferrituale zu finden sich veranlasst sieht. Insbesondere im Trauerspiel werden Opfersemantiken zweitens auch *in ästhetischer Hinsicht* verhandelt, wenn es gilt, neue säkulare Legitimationen für den publikumswirksamen Tod des Helden unter den Bedingungen der Kunstautonomie zu finden. Drittens wird das Opfer als Denkfigur archaischer Gewaltformen für die Zeit nach der Französischen Revolution *als zivilisationsgeschichtlicher Indikator* interessant,<sup>4</sup> denn sie wird immer wieder zur Bestimmung kulturgeschichtlicher Etappen herangezogen.

---

<sup>3</sup> Assmann, Schatten (wie Anm. 1), 74.

<sup>4</sup> Vgl. Daniel Weidner: ZERREISSEN, VERSCHLINGEN, ZERRINNEN. Opfer, Abendmahl und Trauerspiel in Kleists *Penthesilea*, in: Kleist-Jahrbuch (2012), 270-289, hier 278.

Hinsichtlich dieser drei Aspekte sollen im Folgenden drei ausgewählte Dramen, die zwischen 1786 und 1808 entstanden sind, auf ihre Verhandlung von Opferschaft hin analysiert werden. Die drei Referenztexte bieten sich an, weil sie unterschiedliche Perspektiven auf die Thematik aufzeigen. Für zwei der Dramen, Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Heinrich von Kleists *Penthesilea*, wurde dies in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits verschiedentlich festgestellt, ja, *Penthesilea* wurde tastend als „Anti-Iphigenie“ gelesen,<sup>5</sup> eine Ansicht, die gerade im Hinblick auf die Verhandlung von Opferschaft unlängst präzisiert werden konnte.<sup>6</sup> Ergänzt wird diese etablierte Werkauswahl durch einen Theatertext, der beim zeitgenössischen Publikum ungleich breiter rezipiert wurde. Der unermüdliche Dramenschreiber August von Kotzebue ist in der Literaturgeschichtsschreibung trotz seines spektakulären Erfolgs, wenn überhaupt, nur mit Geringschätzung bedacht und unter den Generalverdacht der Trivialität gestellt worden.<sup>7</sup> Gerade die durchsichtigen Schemata seiner populärliterarischen Stücke können jedoch als Hintergrundfolie dienen, welche es zu allererst erlaubt herauszuarbeiten, welche stofflichen, ästhetischen und zivilisationsdiagnostischen Lösungen die komplexeren Dramen exponieren. Namentlich die dramatische Figuration der Jungfrau, deren Affinität zur Opferschaft für die mitteleuropäischen Autoren um 1800 außer Frage zu stehen scheint, deren konkrete Ausgestaltung im Rahmen eindeutiger *victima*- oder *sacrificium*-Semantiken ihnen aber zum Problem erwächst, lässt sich literaturhistorisch anhand von Kotzebue plausibilisieren. Im Folgenden möchte ich also am Beispiel dreier Figuren von Jungfrauen aufzeigen, wie die populäraufklärerische Dramatik Kotzebues das Opfer verdrängt, wo Goethes klassisches Schauspiel Opferschaft in poetische Rede sublimiert, während in der Tragödie Kleists gerade die Versuche, Opferschaft zu vermeiden, wegen der Polysemie des Begriffs in die dramatische Katastrophe führen.

August von Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*

---

<sup>5</sup> Vgl. Jochen Schmidt: Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, 133; Walter Müller-Seidel: *Penthesilea* im Kontext der deutschen Klassik, in: Walter Hinderer (Hg.): Kleists Dramen, Stuttgart 1981, 144-179; Helga Gallas: Antikenrezeption bei Goethe und Kleist. *Penthesilea* – eine Anti-Iphigenie?, in: Thomas Metscher/Christian Marzahn (Hgg.): Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 1991, 341-352; Gerhard Neumann: Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und Kleists *Penthesilea*, in: Günther Emig/Anton Philipp Knittel (Hgg.): Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, Heilbronn 2000, 38-79.

<sup>6</sup> Vgl. Gerhard Neumann: Opfer-Aporien. Iphigenie und Penthesilea, in: Kleist-Jahrbuch (2012), 258-269.

<sup>7</sup> Vgl. aber Alexander Košenina/Harry Liivrand/Kristel Pappel (Hgg.): August von Kotzebue. Ein streitbarer und umstrittener Autor, Hannover 2017.

August von Kotzebue, 1761 in Weimar geboren, hat bis zu seiner politisch motivierten Ermordung im Jahr 1819 über 220 Theaterstücke geschrieben, die – obgleich in der Zeit ihres Entstehens nachweislich um ein Vielfaches erfolgreicher als die Dramen etwa von Goethe und Schiller – heute kaum mehr bekannt sind.<sup>8</sup> In opferschaftlicher Perspektive interessant ist sein Schauspiel *Die Sonnenjungfrau*, das 1789 im von Kotzebue begründeten Liebhabertheater in Reval, heute Tallinn in Estland, uraufgeführt wurde.<sup>9</sup> Den Opferkomplex trägt das Stück in der rhetorischen Form einer Antonomasie anspielungsreich bereits in seiner Überschrift: Die titelgebende Sonnenjungfrau bezeichnet eine Tempeldienerin namens Cora, die im Reich der Inka im 16. Jahrhundert lebt und dem dort herrschenden Sonnenkult dient.<sup>10</sup> Als Jungfrau ist sie prädestiniert für den Umgang mit Göttern im Allgemeinen, für Opferhandlungen im Besonderen. Unschuld und Reinheit heißen die symbolischen Qualitäten, die Jungfrauen kulturübergreifend zugeschrieben werden und sie damit vor den anderen Gesellschaftsmitgliedern für die symbolische Kommunikation mit den Gottheiten als Personifikationen von überirdischen Gewalten qualifizieren. Sexuelle Unerfahrenheit in den Status eines sozialen und psychischen Identitätsmerkmals zu erheben (wie es der Stücketitel bereits andeutet), bedeutet für eine Gesellschaft konkret, gewisse immaterielle Güter als wechselseitig substituierbar zu konzeptualisieren, im weitesten Sinne eine Ökonomie der Opferschaft zu institutionalisieren: Die Jungfrau tauscht ihre Sexualität gegen soziales Prestige ein, umgekehrt werden Verstöße gegen dieses Alleinstellungsmerkmal mit drakonischen Sanktionen bestraft. Während die Jungfrau ihre Sexualität also dem Kultus opfert (was sie zu eigenen Opferhandlungen legitimiert), wird sie in dem Moment, in dem dieses symbolische *sacrificium* gegenüber den Göttern gefährdet ist, selbst zum Opfer (*victima*) derjenigen gesellschaftlichen Ordnungskräfte, die sie installiert haben.

Genau diese soziale Ökonomie symbolischer Güter gestaltet im Wesentlichen einen Strang des Handlungsverlaufs von Kotzebues *Sonnenjungfrau*: Cora, die indianische Tempeldienerin, verliebt sich verbotenerweise in einen Mann, wird gar schwanger und gewärtigt, als diese heimliche Verbindung ruchbar wird, zur Befriedung des mutmaßlich erzürnten Sonnengottes die Todesstrafe: Sie soll lebendig begraben werden.

---

<sup>8</sup> Vgl. Axel Schröter: August von Kotzebue. Erfolgsautor zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik, Weimar 2011.

<sup>9</sup> August von Kotzebue: *Die Sonnenjungfrau*. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, in: Theater von August v. Kotzebue, Bd. 2, Leipzig 1840, 3-118. In der Folge mit der Sigle S mit Seitenzahl direkt im Text zitiert.

<sup>10</sup> Aufgrund erwähnter historischer Daten der spanischen *Conquista* kann die Handlung des Stücks auf den Zeitraum um 1530 datiert werden. Das Schauspiel ist eine Bearbeitung eines literarischen Stoffes, der zuerst in einem französischen Roman von 1777 auftaucht, hierher hat Kotzebue mutmaßlich auch sein Wissen über die Hochkultur der Inka. Vgl. Martina Klemm: *Kotzebue und die Kolonien. Konfigurationen des Fremden und Exotischen in der deutschen Unterhaltungsdramatik um 1800* am Beispiel von August von Kotzebue, Basel 2014, URL: <http://edoc.unibas.ch/55035/> [05.06.2018], 20, 24.

An verschiedenen Stellen des Theatertexts wird thematisch auf kultische Opferhandlungen der Inka angespielt, wobei eine spezifische Geschlechtertrennung auffällt, die für das gesamte Stück symptomatisch erscheint: Wo die Priesterinnen „Brot“ (S 56) opfern und damit der Sonnengottheit ein unblutiges Dankopfer darbringen, ist es dem männlichen Teil der religiösen Kaste vorbehalten, den Göttern tierische Opfer in Gestalt von Lämmern und Tauben (vgl. S 66, 79) zur Sühne für begangene Sünden, zur Besänftigung ihres Zorns und als Gegengabe für eine gute Zukunft zu überbringen. So besteht denn auch das Gericht, welches über Coras Fall urteilt und letzten Endes das Menschenopfer fordert, ausschließlich aus Männern. Das Grab, in welches Cora lebendig gestoßen werden soll, wird vom Chor der Priester vorbereitet, die dabei „langsam und feierlich“ ein Lied rezitieren, welches das erwartete Todesurteil metaphysisch im Sinne opferschaftlicher Reziprozitätslogiken rechtfertigt:

Grabet mit fleißigen Händen!  
Grabet, um von uns zu wenden  
Tod und Verderben!  
Laßt die Verbrecherin sterben! [...]  
Grabet, die Götter zu rächen,  
Grabet, daß Coras Verbrechen  
Tief in die Erde  
Verscharret werde. [...]  
Auf, Brüder! das Grab ist bereitet!  
Auf! führet Cora herbei!  
Daß Sterben im Schooße der Erde  
Der Sünde Sühnopfer sei! (S 74)

Von diesem blutrünstigen Glauben der männlichen Würdenträger, der ganz deutlich von symbolischen Substitutionsökonomien gekennzeichnet ist und den grausamen Tod Coras explizit bei den Göttern gegen – ganz allgemein – „Tod und Verderben“, also gesamtgesellschaftliches Unheil eintauscht, unterscheidet sich die Religion der Tempeldienerinnen: „Natur und Unschuld“ (S 57) zeichnen die Glaubenswelt dieser Jungfrauen aus. Im Falle von Cora ist sie gar zu einer ausgeprägten Naivität gesteigert. Wissend, dass sie gegen die Gesetze verstoßen hat, zerrt sie ihren illegitimen Geliebten in einer frühen Szene auf einen Hügel, um zu prüfen, ob der Sonnengott ihr zürnt:

Unsere nächtliche, verstohlene Liebe sahen bis auf diesen Augenblick nur der Mond und die Sterne; wohlan! ich mache den größten der Götter, ich mache die Sonne zu ihrem Zeugen! [...] Hat Cora übel gethan, so wird die Sonne sich verhüllen, oder ihr erster Strahl, der herab auf Cora fällt, wird die Verbrecherin vernichten. – Wenn aber – o Alonzo! wenn er heiter heraufsteigt, mein Vater und mein Gott! wenn er einen lächelnden Blick auf das liebende Paar wirft, und uns wohl dabei zu Muthe ist, dann sei ruhig und unbesorgt, lieber Jüngling! dann wird kein Haar mir gekrümmt; wir sind schuldlos vor dem Antlitz der Sonne[.] (S 26)

Cora macht die Probe aufs Exempel, indem sie spontan ein Ritual erfindet, bei dem sie mutig ihr Leben und Seelenheil aufs Spiel setzt: Hat sie gesündigt, so ihre Überlegung, wird sie (die an der entscheidenden Stelle bemerkenswerterweise in der dritten Person von sich selber spricht) vom Sonnengott „vernichtet“ werden: nicht so sehr als eine Gesetzesübertreterin, die ihre gerechte Strafe erhält, sondern, da sich die naive Tempeldienerin ja keiner Schuld bewusst ist, als *victima* und Objekt ihr uneinsichtiger Gewalt. Ist ihre Liebe aber unschuldig, wird das *sacrificium*, das sie dem Gott durch das Ritual darbringt, ihre tentative Selbstvernichtung, ihr insofern Autonomiegewinn zusichern, als sie die heimliche Liebe metaphysisch legitimiert weiß und sich vor keinem irdischen Gericht fürchten muss. Coras auf diese Weise als, wie es im Text explizit heißt, „[s]chwärmerisch[ ]“ ausgestellter Kinderglaube macht sich bezahlt: „Kein Wölkchen trübt meines Gottes Antlitz“ (S 33f.), ruft sie angesichts des strahlenden Sonnenaufgangs aus. Das putative Selbstopfer gibt ihr die Stärke, die folgenden Anfeindungen ihrer strengeren Glaubensschwestern und ihrer ernsthafteren Glaubensbrüder zuversichtlich zu überstehen. Das riskierte Leben wird durch das spontane Opferritual gegen einen Heroismus eingetauscht, der es Cora erlauben wird, die Inka in ein neues zivilisatorisches Zeitalter zu führen, das keine rituellen Opferhandlungen mehr benötigt.

Denn im buchstäblich letzten Moment – das Todesurteil ist bereits gesprochen – wendet der Oberpriester das über Cora verhängte Schicksal ab und lenkt die tragische Handlung in ein rührendes *Schauspiel* um, wie *Die Sonnenjungfrau* im Untertitel heißt. Er hält eine feurige Rede zugunsten der Angeklagten, welche die Herzen der Herrscherkaste der Inkas genauso bewegt wie wohl auch jene des Revaler Theaterpublikums:

Gnade! ist der Götter Wille. Jene Zeiten, als dein erlauchter Ahnherr den Dienst der Sonne stiftete, jene rohen Zeiten sind nicht mehr. Unbekleidet, gleich den Thieren des Waldes, wohnten einst die Menschen unter dem Dach des Himmels. Ihre Weiber behandelten sie wie die Frucht der Palme, die jeder brauchen durfte, und so lebte das wilde Volk immer nur den heutigen Tag, ohne Religion, ohne Eigentum und Gesetz. Da erschien Manco Capac, mit allen Gaben eines Göttersohnes ausgerüstet. Was er sagte, was er that, ist in uns're Herzen geschrieben. Er baute der Sonne einen Tempel, und weihte Jungfrauen ihrem Dienst. Er schuf das Gesetz der Keuschheit, denn damals, da nur noch Sinnlichkeit herrschte, und die Vernunft ein Kind war, wäre ohne dieses Gesetz der Tempel an festlichen Tagen ein Tummelplatz der Wollüste geworden. So zwang ihn die Noth, der Natur in ihr großes Rad zu greifen. Aber eine lange, lange Reihe von Jahren hat das Gesetz des Schicklichen in das Gefühl des Schicklichen verwandelt. Wo dieses herrscht, ist jenes nicht mehr nöthig. D'rum, Ynca, stehe ich hier, im Namen der Götter, und rufe dich auf, dich Wohlthäter meines Volkes! kröne deine schöne That durch das Opfer, welches du der Vernunft, und in ihr der Gottheit bringst. – Wanke nicht! – Thue rasch das Gute! (S 116f. [Sperrungen im Original])

Dieses eindringliche Flehen des Oberpriesters, das den Wechsel der ästhetischen Gattung von der notwendig opferbehafteten Tragödie zur Abwendung ebendieses Schicksals im Schauspiel

herbeiführt, enthält bemerkenswerterweise eine populäraufklärerische Zivilisationsgeschichte *in nuce*: Um den Gnadenakt des Inkaherrschers zu erreichen, beschwört der Oberpriester zunächst eine ursprüngliche, unvernünftige, wenn auch naturwüchsige Gesellschaft in der Vorzeit herauf, deren organisatorische Mängel sich insbesondere durch eine unregelmäßige Sexualität auszeichnen. Auf dieses Bild eines zügel-, kultur- und vernunftlosen Ursprungs baut der Religionsführer sein historisches Narrativ, mit dem er die Anwesenden von der Möglichkeit eines Gnadenaktes überzeugen will: Erst Manco Capac, der mythische Urahn der Inka und symbolische Sohn des Sonnengottes, habe eine gesellschaftliche Struktur etabliert, indem er eine Religion kodifizierte, die primär auf die Regulierung von Sexualität abzielen scheint, sekundär – eben durch die Installierung einer jungfräulichen Ökonomie symbolischer Güter – auch zivilisatorische Errungenschaften wie Privatbesitz und Rechtsprechung beinhaltet. Auf diese Weise sei die Zivilisation der Inka auf eine zweite Stufe gehoben worden, gekennzeichnet durch eine zwar widernatürliche, doch zukunftsfähige Sittlichkeit. Wo diese nicht mehr per religiöses Dekret ergeht, sondern zum allgemeingültigen, verhaltenssteuernden „Gefühl“ geworden ist, werden die starren und tabubehafteten Religionsgesetze unnötig und die Hochkultur der Inka, so das zentrale Argument, ist bereit für ein drittes kulturgeschichtliches Zeitalter, in welchem die sündige Jungfrau Cora gnädig freigesprochen werden kann.

Als Vergleichsgröße zu dieser Fortschrittsgeschichte und gleichzeitig als Gegenbegriff zur Sinnlichkeit dient dem Oberpriester die Vernunft, welche die drei Abschnitte menschlicher Entwicklung metaphorisch mitdurchläuft: Ist sie in der Vorzeit laut dem Oberpriester explizit „ein Kind“, absolviert sie ein implizites Adoleszenzstadium auf der zweiten zivilisatorischen Stufe, bevor sie sich im dritten, im dramatischen Jetzt anbrechenden Zeitalter zur vollen Blüte entfaltet. In ihrer abgeschlossenen Evolution nimmt diese Vernunft den metonymischen Status einer Gottheit ein und akzeptiert – in einer merkwürdigen Wendung – ein „Opfer“ in der Form einer „schöne[n] That“. Gemeint ist der Gnadenakt, auf den die persuasive Rede zusteuert – doch inwiefern ist damit ein Opfer im Wortsinne verbunden?

Erst die ausgewachsene Vernunft erlaubt es, die oben beschriebene und durch den religiösen Kult legitimierte Tauschökonomie symbolischer Güter zu unterbrechen. Die letzten Worte des Oberpriesters sind offenbar so zu verstehen, dass das gerechte Sühneopfer für Coras Übertretung des Gesetzes, für das Brechen des jungfräulichen Keuschheitsgelübdes und die „Entweihung des Tempels“ (S 110) durch die Vollstreckung des Todesurteils vorenthalten werden soll. Anstelle der Götter akzeptiere die herangewachsene Vernunft *den Entzug* dieses Opfers *als Opfer*. Das gesellschaftlich begangene Nicht-Opfer in Gestalt der symbolischen

Handlung eines Gnadenerlasses wird so gewissermaßen zum Opfer zweiter Ordnung. Ausgerechnet der Oberpriester, der vordem dem Vernehmen nach „kein Opfer“ „[V]ersäumte“, „[z]itterte, wenn er in den Tempel trat“ (S 88) und jetzt „im Namen der Götter spricht“: Er verurteilt im vertraulichen Gespräch die herrschenden Sitten und Gesetze als „uralte[n] Volkswahn – hundertjährige Gebräuche“ (S 78) und plädiert öffentlich für die rationale Säkularisierung dieser kultisch fundierten Glaubenssätze.

Damit iteriert die Rede des Oberpriesters exakt, was zum populäraufklärerischen Wissensbestand um 1800 gehört, wie er in Joachim Heinrich Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache* 1807–1812 kondensiert aufzufinden ist. Der Abstand, den die Populäraufklärung gegenüber allen kultischen Opferhandlungen geschaffen hatte, wird dort unter dem Lemma „Opfer“ in drei Hinsichten artikuliert. In der *zeitlichen* Dimension wird, etwa in der Formulierung „[...] jetzt, da man der Gottheit keine eigentlichen Opfer mehr bringt“<sup>11</sup>, eine Basisdifferenz zum Opfer in der ursprünglichen Wortbedeutung aufgebaut und damit auch eine Form von zivilisatorischem Fortschritt impliziert, welcher die aufgeklärte Humanität von früheren Gesellschaftsformen trennt. In *sachlicher* Hinsicht distanziert sich der Wörterbucheintrag zweitens vom Opferbegriff als eine den Göttern geweihte Gabe durch die wiederholte Betonung von dessen Gegenständlichkeit; dass auch ein „lebendiges Geschöpf“, also ein Tier oder gar Mensch, als ein solches Götteropfer figurieren kann, wird zwar als eine Denkmöglichkeit eingeführt, aber noch im selben Syntagma kulturhistorisch von der unblutigen Variante abgesetzt. Dem Himmel ein „Zeichen der Unterwürfigkeit oder des Dankes“ zu geben, so der Eintrag, kann nämlich auch mit zunächst unblutigen und später rein symbolischen rituellen Gaben wie Gebeten erreicht werden.<sup>12</sup> Die *metaphorische* Verwendung des Opferbegriffs, welche im *Wörterbuch der deutschen Sprache* schließlich als dritte Variante neben das ursprüngliche Opfer und die symbolische Gabe tritt, streicht das intentionale Ziel – die Kommunikationsabsicht mit den Gottheiten – aus der Gleichung und macht das Opfer: „Uneigentlich versteht man unter Opfer Alles, dessen Besitz und Genuß man sich um eines Andern willen begiebt [...]“<sup>13</sup>

Die zeitliche Verortung des eigentlichen Opfers in grauer Vorzeit, die Verschiebung des sachlichen Fokus von geopfertem Göttergeschöpfen auf Gebete und die gegenüber dem eigentlichen und ursprünglichen Begriff nur noch metaphorische Wortverwendung machen den Begriff des Opfers für die Populäraufklärung als ein in der natürlichen Sprache

---

<sup>11</sup> Opfer, in: Joachim Heinrich Campe (Hg.): *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Dritter Teil: L-R, Braunschweig 1809, 560f., hier 561.

<sup>12</sup> Ebd., 560.

<sup>13</sup> Ebd., 561.

übriggebliebenes Residuum emotionsgesteuerter Irrationalität einsichtig. Das spiegelt sich nicht zuletzt darin, dass der Wörterbuchartikel abschließend einige Redewendungen nüchtern erklärt und exemplarisch auf Vernunftgrundsätze zurückführt. Der archaische Satz „Die Gerechtigkeit fordert ein Opfer“ wird ‚aufklärerisch‘ übersetzt in „der Schuldige oder einer der Schuldigen muß bestraft werden“<sup>14</sup>.

Die Analogie der Argumente ist nicht zu übersehen: Sowohl im populärliterarischen *Schauspiel* wie im populäraufklärerischen *Wörterbuch* wird die Logik des Opfern als eine zivilisationshistorische Stufe skizziert, die letztlich überwunden werden kann. Mit dieser Überwindung der Reziprozität von gesellschaftlich-symbolischen Gütern wird die Opferschaft Coras zugunsten vernünftiger Grundsätze abgewendet und die Tragödie um die Sonnenjungfrau in ein rührendes Schauspiel umgelenkt. Durch die Verschiebung von konkreten Göttergaben in metaphorische Ersatzhandlungen und -redeweisen entkommt eine Gesellschaft ihrem metaphysisch-irrationalen Weltbild, das sie am gesellschaftlichen Fortschritt hindert. In beiden Argumentationen erscheinen umgekehrt aber Opferbräuche als ein notwendiges und kulturstiftendes Stadium von Zivilisation, das überhaupt die gesellschaftliche Organisation in Form von symbolischen Tauschökonomien fundiert. Wo im *Wörterbuch* die Antike implizit die Rolle der vorangehenden Kulturstufe übernimmt, ist es im *Inka-Schauspiel* eine außereuropäische und dazu ältere Gesellschaft, die im Prozess der Selbstaufklärung dargestellt wird und kontrastierend archaische Gesellschaftsstrukturen mit barbarischen Ritualen vor Augen führt.

Erst im Nachfolgestück von *Die Sonnenjungfrau*, in der Tragödie *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod*, die 1794 am Berliner Nationaltheater uraufgeführt wurde und 1796 im Druck erschien,<sup>15</sup> wird eine genuine Opferhandlung der Inka auf der Bühne selbst vollzogen. Die Erwartungshaltung des Publikums, ‚Wilden‘ bei ihrem archaischen Treiben oder gar kannibalistischen Praktiken zuzusehen, wird jedoch mehrfach unterlaufen: Einerseits werden in dieser kriegsvorbereitenden Zeremonie überraschenderweise keine Tiere und schon gar keine Menschen dargebracht, auf dem Altar landen lediglich und harmlos „wohlriechende Kräuter“. Dass sich diese Kräuter in der Folge magisch entzünden oder, wie es im Text und für die Inka heißt: „[v]on der heil’gen Glut verzehret“ werden, wird vom Autor andererseits in einer eigens eingerichteten Fußnote kommentiert: „Eine sehr gewöhnliche Priestertäuschung, weit einfacher und schuldloser, als so manches christliche Wunder.“<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Ebd., 561.

<sup>15</sup> Vgl. Klemm, Kotzebue (wie Anm. 10), 25.

<sup>16</sup> August von Kotzebue: *Die Spanier in Peru, oder: Rollas Tod*. Ein romantisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Theater von August v. Kotzebue, Bd. 4., Leipzig 1840, 205-318, hier 236; hier mit der Sigle R mit Seitenzahl zitiert.

Dieser kulturübergreifend religionskritische auktoriale Kommentar macht Rituale ganz generell als spektakulär-theatralen Hokuspokus durchsichtig: Die Theater-, genauer noch: die Schauspielbühne ist der Ort, an welchem diejenigen transzendentalen Geltungen, welche Rituale für die Gesellschaft auf der Bühne entfalten, für das aufgeklärte Bürgertum im Zuschauerraum (oder auch für das Lesepublikum) als simuliert und artifiziell ausgestellt werden können. Der opferlogische Bezug auf überirdische Mächte wird für das Publikum des aufklärerischen Schauspiels als imaginär durchsichtig.

Sowohl in stofflicher wie zivilisationsgeschichtlicher Hinsicht versteht sich Kotzebues Stück also entschieden als nach-opferschaftlich und präsentiert Opferrituale, Opferlogiken und -semantiken als überwunden. Kotzebues *romantisches Trauerspiel*, das, wie gesagt, den *Sonnenjungfrau*-Stoff fünf Jahre später weiter- und zu Ende führt, sieht sich allerdings gezwungen, diese aufklärerische Geste der vernunftbasierten Durchstreichung aller Opferschaft zu moderieren. In ästhetischer Hinsicht fordert die Vermeidung und Sublimierung des Jungfrauenopfers nämlich durchaus ihren Tribut. Der stoffliche Grund dafür liegt in einem Konflikt, der in *Die Sonnenjungfrau* im Hintergrund eine Rolle gespielt hatte und im späteren *Trauerspiel* die Handlung wesentlich prägt. Die Inka-Zivilisation erfährt in *Die Spanier in Peru* eine konstante Bedrohung von außen, die in einem offenen Krieg eskaliert. Angeführt von Pizarro plündert die spanische Conquista das Territorium der Inka auf der Suche nach Gold und nimmt dabei auf die heidnischen Eingeborenen keine Rücksicht, im Gegenteil: Die Spanier verstehen es als ihre heilige Pflicht, „[z]ur Ehre des Glaubens [...] die ganze Brut auszurotten“ (R 220).<sup>17</sup>

Der Hintergrundkonflikt zwischen spanischen Invasoren und autochthoner Bevölkerung hatte schon in *Die Sonnenjungfrau* die dramatische Situation überlagert und verschärft. Coras ungesetzlicher Liebhaber, Alonzo, ist nämlich ein übergelaufener Spanier, dessen Herz zwar unzweifelhaft ein humanistisches ist, dessen Herkunft aber die Sünde Coras in den Augen der Inka nicht gemindert hatte. Gerade für Rolla, einen verdienten ehemaligen Feldherrn der Inka, der selbst ein Auge auf die Sonnenjungfrau Cora geworfen und sich angesichts der Tempeldienerschaft seiner Liebsten einer entsagend-zölibatären Einsiedelei verschrieben hatte, ist Coras Schwangerschaft ein starkes Stück. Aus loyaler Liebe für Cora setzt er sich aber schon in *Die Sonnenjungfrau* in einer psychologisch unwahrscheinlichen Wendung

---

<sup>17</sup> Während der sonnige Naturglaube der Inka mit seinen Ritualen in den beiden Kotzebue-Stücken die Funktion erfüllt, als notwendiges Stadium der zivilisatorischen Entwicklung unkalkulierbare (und deswegen als metaphysisch wahrgenommene) Gewalt in übersichtliche Bahnen zu lenken, wird der missionarische Eifer der Spanier in einer unverhohlenen Umkehrfigur als das eigentliche Barbarentum skizziert, das sich durch unvernünftige, absurde und ungedeckte Inanspruchnahmen metaphysischer Legitimationen auszeichnet.

tatkräftig gegen das Todesurteil ein. In *Die Spanier in Peru* schließlich kämpft er Seite an Seite mit seinem Nebenbuhler Alonzo, mehr noch: Kurz vor der Schlacht schließen die beiden ungleichen Männer Brüderschaft (vgl. R 237-239). Als Alonzo im Schlachtgetümmel verschwindet, geht das Gerücht, er sei gefallen. Das Oberhaupt der Inka kommentiert am Höhepunkt des Dramas: „Die Götter wollten ein Opfer. Der Freund ist verloren, das Vaterland gerettet!“ (R 250)

Doch nicht nur das Vaterland der Inka, sondern auch Kotzebues Tragödie ist durch das heroische *sacrificium* Alonzos, wenn man so will, „gerettet“. Die „Semantik“ des Krieges, die es zulässt, das Opfer zu heroisieren, macht nämlich auch das katastrophische Ende des Trauerspiels aus, allerdings nicht, ohne dass im dritten, vierten und fünften Akt eine retardierende Reihe von Substitutionen durchdekliniert würde, bei der die potenzielle Opferschaft munter weitergereicht wird. Alonzo, so stellt sich heraus, ist gar nicht gefallen, sondern von den Spaniern gefangengenommen worden. Rolla gelingt es, ins spanische Lager zu dringen, verkleidet einen Gefangenaustausch zu inszenieren und Alonzo auf diese Weise zu befreien. Zwar kommt später auch Rolla wieder frei, doch ist unterdessen Coras und Alonzos Säugling, als ein weiteres Substitut des generischen Tragödienopfers, in die Hände der Spanier geraten. Rolla rettet das Kleinkind mit letzter Kraft über die Frontlinie der Inka, stirbt jedoch an den bei einem spanischen Anschlag erlittenen Verwundungen. „Für Cora“ (R 318), röchelt er und stirbt auf der Bühne.

Die Tragödienlogik des Stücks lässt keinen Zweifel daran, dass Rollas heldenhafter Kriegs- und Opfertod nicht exklusiv der Sonnenjungfrau gilt, sondern dem Glück der mehrfach unter Einsatz des eigenen Lebens geretteten Kleinfamilie und damit der Gesellschaft insgesamt. Die ästhetische Wirklogik von Kotzebues Behandlung des *Sonnenjungfrau*-Stoffes kann beim rührenden Freispruch von Cora in der Schauspiel-Handlung also nicht stillgestellt werden. Die Abwendung der Katastrophe, die nicht zuletzt durch aufeinander aufbauende Verzichtshandlungen von Rolla zustande kommt, stößt eine Reihe von Substitutionen an, die sich durch äußeren Druck auf die Gesellschaft eine Ableitung bahnen, die schließlich Rolla selbst trifft und sein Leben als Tribut für das Fortbestehen der Inka-Gesellschaft fordert. Die theaterwirksame Darstellung der Inka als die gegenüber den marodierenden Spaniern moralisch bessere (will heißen: zivilisiertere) Gesellschaft ist nur um den Preis eines Opfers zu haben, das seinen Status als mehr oder weniger zufällige *victima* des Kriegs aktiv umdeutet. Um Rollas heroisches *sacrificium* herum konstituiert sich das populäraufklärerische Publikum im gemeinsamen Glauben an die vermittelte Werteökonomie.

## Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*

Einen Ausgang aus diesem anthropologischen Kreislauf der Gewalt sucht Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Anders als Kotzebue stützt sich Goethe auf einen klassischen Stoff und einen antiken Mythos; dennoch sind die strukturellen Analogien des Handlungsgangs verblüffend. Die Iphigenie-Handlung ist dramatisch durch zwei Tragödien von Euripides vorgebildet – *Iphigenie in Aulis* und *Iphigenie bei den Taurern* –, welche dieselbe Struktur aufweisen wie Kotzebues Bearbeitungen des Cora-Stoffs: Im ersten Teil wird ein Jungfrauenopfer in letzter Sekunde aufgeschoben, im zweiten Teil folgt die ästhetische Verhandlung der Notwendigkeit von rituellen Menschenopfern als Gründungsakt kultureller Ordnung. Goethe setzt mit seinem Drama, das 1779 in einer Prosafassung und 1786 in Blankversen erschienen ist, beim chronologisch späteren Handlungsgang an, allerdings nicht ohne die komplexe Vorgeschichte des griechischen Mythos miteinzubeziehen und nach und nach aufzudecken.

In der Exposition des fünftaktigen Schauspiels enthüllt Iphigenie das Geheimnis ihrer Abkunft, zunächst in Andeutungen und später zunehmend explizit. Sie berichtet, dass sie „[i]n erster Jugend“ von einem „fremde[n] Fluch“ erfasst und „[v]on den Geliebten“ „[m]it ehrner Faust“ entrissen wurde.<sup>18</sup> Gegenüber dem Taurerkönig Thoas gesteht Iphigenie später, was genau vorgefallen ist, und führt damit das vorausgesetzte Geschehen als erzählte Autobiographie in das Drama ein. Sie beschreibt ihren Vater Agamemnon als „[e]in Muster des vollkommenen Manns“ (I 403), erinnert sich ihrer Mutter Klytämnestra und der beiden Geschwister Elektra und Orest. Der „fremde[ ] Fluch“, von dem Iphigenie andeutend gesprochen hatte, trifft das beschauliche Glück der Herrscherfamilie unversehens; als nämlich „[d]er Ruf des Krieges“ Mykene ereilt, „um den Raub der schönsten Frau zu rächen“ (I 413f.), zieht Agamemnon in den Trojanischen Krieg:

Mein Vater führte  
Der Griechen Heer. In Aulis harrten sie  
Auf günst'gen Wind vergebens: denn Diane,  
Erzürnt auf ihren großen Führer, hielt  
Die Eilenden zurück und forderte  
Durch Kalchas Mund des Königs älteste Tochter.  
Sie lockten mit der Mutter mich in's Lager;

---

<sup>18</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*. Ein Schauspiel (Verfassung), in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., Bd. I/5, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, 553-613, hier 557, V. 79 und 84-86. In der Folge unter der Sigle I mit Verszahl direkt im Text zitiert.

Sie rissen mich vor den Altar und weihten  
Der Göttin dieses Haupt. (I 418-426)

In diesen lapidaren Worten erzählt Iphigenie im Wesentlichen den Handlungsgang nach, der Euripides' *Iphigenie in Aulis* ausgemacht hatte, und entfaltet damit ein Opfernarrativ im buchstäblichen Sinne als identitätskonstitutiven Kern ihrer *Persona*. Noch bevor der Krieg beginnen kann, figuriert Iphigenie in der Hafenstadt Aulis selbst als Opfermaterie, als *victima*, in einem grausamen Tauschhandel mit den Göttern. Diana ist es, welche angeblich von Agamemnon, dem griechischen Heerführer, den denkbar erbarmungslosesten Tribut für begangene Freveltaten fordert: dass er sein ältestes Kind opfere. Erst dann würde sie günstigen Wind schicken, der die versammelten Griechen an die Küste Trojas führt. Agamemnon tut schließlich, wie ihm geheißen, und schlachtet seine Tochter vor den Augen des griechischen Heers. Im allerletzten Moment hat die Göttin ein Einsehen und versetzt das ihr gebührende Menschenopfer mit magischer Hand ins unfreiwillige Exil, zu den Taurern, in ein fernes, im Wortsinne barbarisches Land.

Sie war versöhnt;  
Sie wollte nicht mein Blut, und hüllte rettend  
In eine Wolke mich; in diesem Tempel  
Erkannt' ich mich zuerst vom Tode wieder. (I 426-429)

Weil Iphigenie also nur durch ein Wunder überlebt hat, im letzten Augenblick von ihrer eigenen Hinschlachtung verschont und von der mitleidigen Göttin gnädig an die Ufer von Tauris am Schwarzen Meer versetzt wurde, pflegt sie ein besonderes Verhältnis zum Opferritual, ein besonderes Verhältnis aber auch zu den göttlichen Mächten und transzendentalen Gewalten, die ihr Leben nicht nur begleiten, wie sie am eigenen Leibe erfahren hat, sondern bestimmen.

Nicht der indianische Sonnengott ist es hier, dem Iphigenie geopfert wird, sondern Diana, griechische Göttin der Jagd und der Keuschheit; nicht als Sühne für einen eigenen Verstoß gegen das jungfräuliche Keuschheitsgelübde, sondern für begangene Freveltaten ihres Vaters auf der Jagd. Nicht von einem religiösen Würdenträger wird Iphigenie gerettet, sondern von der angerufenen Göttin selbst. Dass aber auch in diesem mythischen Geschehen in der Vorgeschichte ein neues kulturgeschichtliches Zeitalter angelegt ist, in welchem die strukturelle Gewalt des Opfern zugunsten einer humanistischen „Neubestimmung des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern“<sup>19</sup> vermieden werden kann – diesen Beweis tritt Goethes Iphigenie auf Tauris selbst an. Die materiellen Widerstände, die Iphigenie dabei

---

<sup>19</sup> Markus Winkler: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer, Tübingen 2009, 118.

zu überwinden hat, bestehen im Wesentlichen aus zwei Komplexen, die beide in der Vorgeschichte gespiegelt sind, sich lange unabhängig voneinander entwickeln und schließlich ineinandergreifen: die Thoas-Handlung einerseits, bei der es darum geht, die taurischen Barbaren davon zu überzeugen, dass eine Zukunft ohne Menschenopfer möglich ist; die Heilung Orestes andererseits, der sich – wie seine Schwester Iphigenie – als Verfluchter begreift.

Das strukturelle Problem, die theatertheoretische Aufgabe, die durch Iphigenies Rettung *ex machina* exponiert wird, besteht aber darin, dass der Tragödie das notwendige ästhetische Opfer entzogen ist. In *Die Sonnenjungfrau* hatte Kotzebue so lange verdrängend auf der Wirk-Klaviatur der Affekte gespielt und das lebendige Menschenopfer als Drohung so lange im Spiel gelassen, bis zuletzt die ‚Vernunft‘ obsiegt und zu einem, allerdings vorläufigen Rührstückschluss geführt hatte. Damit hatte Kotzebue ein gewichtiges theatertheoretisches Problem überspielt (bzw. verschoben), dem Goethe mit seiner Bearbeitung des chronologisch späteren Euripides-Stoffes sich stellt: die fehlende Tragödienfähigkeit der (Jung-)Frau. Exakt mit dieser Vorhaltung, dass es ihr nämlich an Männlichkeit für ein heroisches Krieges-*sacrificium* gebreche, hebt Goethes Stück tatsächlich an. In ihrem einsam-traurigen Auftaktmonolog formuliert Iphigenie eine bemerkenswerte Klage:

Ich rechte mit den Göttern nicht; allein  
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! (I 23-29)

Dass die Frau das Zeug zu einem ehrenvollen und publikumswirksamen Heldentod im Sinne eines *sacrificiums* nicht hat, hat Iphigenie durch den göttlichen Eingriff *ex machina* in Aulis am eigenen Leib erfahren müssen.<sup>20</sup> Ihr fehlgegangener Versuch in Heroismus in der mythischen Vorgeschichte hat Konsequenzen, denn das Glück ihrer Rettung ist zugleich ihr Unglück, damit ein Trauma in der jungfräulichen Subjektkonstitution, dem sie in ihrem

---

<sup>20</sup> Goethe verschweigt, dass Iphigenies Opfer in Aulis nach Euripides letzten Endes ein freiwilliges und daher heroisches war. Nachdem Klytämnestra und Iphigenie unter dem Vorwand, das jungfräuliche Mädchen solle mit Achilles verheiratet werden, ins Kriegsvorbereitungslager in der Hafenstadt gelockt worden waren, flieht diese Lüge kurz vor der Opferung endgültig auf. Achilles (hier ein struktureller Bruder von Kotzebues Rolla) will das Mädchen durch einen bewaffneten Aufstand vor dem grausigen Ritual retten und konfrontiert Agamemnon mit der Absurdität seines menschenopferschaftlichen Kalküls. Doch die euripideische Iphigenie fügt sich schließlich in ihr Schicksal; und genau dieser Heroismus macht die griechische Tragödie aus. Das Tauschgeschäft, das die Jungfrau Iphigenie durch ihr heroisches *sacrificium* vorschlägt, rechtfertigt den Einsatz für sie selbst, für ihre Familie, vor allem aber für die Gemeinschaft, die sich auf ihrer Opferschaft begründet. Vgl. Euripides: Iphigenie in Aulis, in: ders.: Tragödien, übers. v. Hans von Arnim, München 1990, 547-597, hier 592f., V. 1375-1384.

Auftaktmonolog Ausdruck verleiht: „Ein unnütz Leben ist ein früher Tod; / Dies Frauenschicksal ist vor allen mein's.“ (I 115f.) Goethes Iphigenie formuliert ein Bewusstsein von ihrem ersten, allerdings rein symbolischen und aufgeschobenen Tod, der sie ins Exil und in „barbarische“ Gesellschaft versetzt hatte; die heroische Semantik ihres *sacrificiums* ist allerdings ins Gegenteil umgeschlagen. In ihrer Schilderung der Vorgeschichte begreift sie sich als designierte *victima*: Opfermaterie zur Besänftigung des gerechten Zorns der Götter, den die Familie von ihren frevlerischen Vorvätern Atreus und Tantalos ererbt hat.

Nachdem Iphigenie in den ersten Auftritten als ein illegitim verschontes Opfer aufgetreten ist, gilt es im weiteren Verlauf der Stückhandlung, diesen Aufschub des Todes, die Substitution durch eine Hirschkuh und die Sublimierung der Opferschaft mit Legitimation zu unterfüttern: erstens gegenüber der taurischen Gesellschaft (von der im Schauspiel eigentlich nur ein männlicher Exponent in Erscheinung tritt, der allerdings als emotionales Druckmittel zunehmend auf rituell durchgeführten Menschenopfern beharrt), zweitens gegenüber dem Bruder (der sich – „in der Finsternis des Wahnsinns“ (I 1326) – ebenfalls als von den Göttern verflucht und verfolgt versteht), nicht zuletzt aber auch gegenüber einem Theaterpublikum (das ein heroisches *sacrificium* zur Vermittlung symbolischer Werte erwartet). Das Medium, in dem all dies geschieht, ist die (Theater-)Rede: Im Dialog überzeugt Iphigenie erstens den Taurerkönig Thoas wie sich selbst davon, dass die gesellschaftsstiftende und präventive Gewalt des Menschenopfers unnötig und übrigens von den Göttern ungewollt ist. Im argumentativen Austausch über den Mythos des Atriden- und Tantalidenfluchs ist zweitens eine autonomiesichernde Distanznahme zum vermeintlich verhängten Schicksal möglich.<sup>21</sup> Im gegenseitig sich (an-)erkennenden „Sprachspiel“ schließlich kann die „weltbildende Kraft“ der „Geschwisterrede [...] zur Sozialutopie“ für die in Brüderlichkeit verbundene Zuschauerschaft geraten.<sup>22</sup>

Im zweiten Auftritt wird rekapituliert, wie Iphigenie durch ein „tief-geheimnisvolles Schicksal“ im Dianentempel zu Tauris aufgefunden wurde und wie sie „als eine[ ] Gottgegeben[ ]“ – als eine Göttergabe: buchstäblich Verfluchte und Geheiligte zugleich – dem Schicksal entging, „[n]ach altem Brauch“ an Ort und Stelle als „blut'ges Opfer“ getötet zu werden (I 97, 99, 105). Iphigenie wird stattdessen als Dianenpriesterin installiert, wo es ihr gelingt, ebenjene alte, als männlich und barbarisch gekennzeichnete Tradition, jeden Fremden sofort hinzuschlachten, zu unterbrechen.<sup>23</sup> Die „sanfte[ ] Überredung“, das diplomatische

---

<sup>21</sup> Vgl. Winkler, Semantik (wie Anm. 19), 121.

<sup>22</sup> Neumann, Erkennungsszene (wie Anm. 5), 47.

<sup>23</sup> „Wer hat den alten grausamen Gebrauch, / Daß am Altar Dianens jeder Fremde / Sein Leben blutend läßt, von Jahr zu Jahr / Mit sanfter Überredung aufgehalten, / Und die Gefangnen vom gewissen Tod' / Ins Vaterland so oft zurückgeschickt?“ (I 122-127).

Wort und das vernünftige Argument, sind es also, die Iphigenie gegen das sakrale Ritual des Opfern ins Feld führt. Die Göttin, die, wie angefügt wird, „statt erzürnt zu sein / Daß sie der blut’gen alten Opfer mangelt“, das „sanft Gebet in reichem Maß erhört“, (I 128-130) dekliniert die oben skizzierte zivilisatorische Stufenleiter der Populäraufklärung vom blutigen Menschenopfer zur unblutigen und schließlich rein symbolisch-metaphorischen Gabe des Gebets auf kürzestem Raum durch. Der kommunikative Erfolg dieser Sublimation von ‚alter‘ Gewaltbarkeit, der kulturelle Fortschritt der „sanfte[n] Überredung“, die schon hier als nächste Sprosse der zivilisationsgeschichtlichen Leiter entworfen wird, stellt auch für Iphigenie den Keim jenes Autonomiegewinns dar, den sie gegenüber Göttern wie Menschen geltend machen und schließlich zur Lösung des dramatischen Konflikts nutzen wird.

Denn der Konflikt spitzt sich zu: Thoas, der König und Anführer der Taurer, wird zudringlich. Er möchte Iphigenie heiraten. Iphigenie lehnt mit Verweis auf ihr Amt, auf ihre jungfräuliche Reinheit ab: „Hat nicht die Göttin, die mich rettete, / Allein das Recht auf mein geweihtes Leben?“ (I 438f.) Der von dieser atavistisch argumentierenden Zurückweisung beleidigte Thoas droht, Iphigenies Aufschub des Menschenopfers am Dianentempel rückgängig zu machen, nicht zuletzt aus Gründen der gesellschaftlichen Ordnung, um der barbarischen „Menge“ willen nämlich, „die das Opfer dringend fordert.“ (I 521)

Die Drohung, den zivilisatorischen Fortschritt rückgängig zu machen und das Menschenopfer wiedereinzuführen, ist deswegen besonders pikant, weil die beiden Männer, die gerade an den Ufern der Insel entdeckt wurden, Griechen sind. Genauer handelt es sich, wie sich herausstellen wird, um Orest und Pylades, Bruder und Cousin Iphigenies. Als sich die beiden Geschwister nach einigen Verwicklungen endlich wiedererkennen, steht Iphigenie vor der Wahl, den ewigen Fluch, der auf ihrem Geschlecht lastet, durch einen mythisch folgerichtigen und darüberhinaus kultisch legitimierten Brudermord einzulösen oder Verrat zu begehen: Verrat an den Taurern, Verrat aber auch an der Göttin, der sie „[m]it stillem Widerwillen“ (I 36) dient und die ihr Schicksal bestimmt. Für Letzteres ist die Jungfrau eine zu „reine Seele“ (I 1583), es fehlt ihr das „männlich Herz“ (I 1677), weshalb sie das Risiko, ersteres vollziehen zu müssen, tatsächlich eingeht:

Verzeih’ mir, Bruder; doch mein kindlich Herz  
Hat unser ganz Geschick in seine [Thoas’] Hand  
Gelegt. Gestanden hab’ ich euern Anschlag  
Und meine Seele vom Verrat gerettet. (I 2005-2008)

Iphigenie begeht auf Tauris zum zweiten Male nach Aulis das putative Selbstopfer und lässt den blutrünstigen Barbaren entscheiden, was mit ihr und ihrem Bruder geschehen soll: Mag er sie alle ermorden, wenn die symbolische Göttergabe der poetischen Wechselrede, welche das

Drama konstituiert und Opferschaft zunächst aufgeschoben, dann sublimiert hatte, keinen ernstzunehmenden Gegenwert darstellt. „Ich habe nichts als Worte“ (I 1863), sagt sie zum Barbarenkönig und enthüllt ausgerechnet gegenüber demjenigen, von dem es geheißen hatte, er setze „in’s Reden keinen Vorzug“ (I 164), diese merkwürdige „Schwachheit eines Weibes“ (I 1857), die Iphigenie schließlich die Opferlogik überwinden lässt:

Iphigenie Uns beide hab’ ich nun, die Überbliebenen  
Von Tantals Haus’, in deine Hand gelegt;  
Verdirb uns – wenn du darfst.  
Thoas Du glaubst, es höre  
Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme  
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,  
Der Grieche, nicht vernahm?  
Iphigenie Es hört sie jeder,  
Geboren unter jedem Himmel, dem  
Des Lebens Quelle durch den Busen rein  
Und ungehindert fließt. (I 1934-1942)

Die „Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“, welche durch die Kunst der „sanften Überredung“, durch Pathos und weitere Affektformen der Rede ihre Zuhörer auf der Bühne genauso wie im Publikum zu rühren geeignet ist, ist es bei Goethe, welche die Gewalt des tragischen Opfers vermeidet. Das rhetorische Ideal des *movere* ist es schließlich auch, mit dem Thoas abschließend zum Gewaltverzicht gedrängt wird: „[L]aß durch diese Rede / Aus einem g’raden treuen Munde dich / Bewegen! Sieh’ uns an! Du hast nicht oft / Zu solcher edeln Tat Gelegenheit.“ (I 2146-2149) Thoas lässt sich bewegen, verzichtet auf das Opfer und lässt die Griechen ziehen.

Iphigenie gelingt es durch politisches und diplomatisches Geschick, das sakrale Ritual des Opfernens mit den symbolischen Waffen des besseren Arguments endgültig zu sublimieren. Sie selbst gewinnt durch die aufrichtige Rede aus „einem g’raden treuen Munde“ gegenüber den Himmelsmächten neue Autonomie – eine Autonomie, die es ihr schließlich erlaubt, aus ihrem Opfernarrativ auszubrechen und den Tantalidenfluch glücklich zu lösen. Das Literaturtheater erscheint in diesem *Schauspiel* (so der generische Untertitel) als derjenige Ort, welcher, selbst im Kultischen wurzelnd, die zivilisationsgeschichtliche Stufenfolge der Verschiebung und Sublimierung von Opferschaft Schritt für Schritt nachzeichnet und „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“ konkret erfahrbar macht.

Heinrich von Kleist: *Penthesilea*

An zwei Stellen in Goethes Stücktext ist bemerkenswerterweise von Amazonen die Rede, die wie die Taurer der Ethnie der – aus griechischer Sicht: barbarischen – Skythen angehören. Zum einen wird das Gerücht kolportiert, man glaube auf Tauris, Iphigenie, das „fremde[ ] göttergleiche[ ] Weib“, „entspringe / Dem Stamm der Amazonen“ und „sei geflohn, / Um einem Unheil zu entgehn.“ (I 772, 776f.) An einer zweiten Stelle vergleicht sich Iphigenie selbst in einer rhetorischen Frage mit den Amazonen: „Hat denn zur unerhörten Tat der Mann / Allein das Recht? [...] Muss ein zartes Weib“, fragt sie, „Sich ihres angeborenen Rechts entäußern, / Wild gegen Wilde sein, wie Amazonen / Das Recht des Schwerts euch rauben und mit Blute / Die Unterdrückung rächen?“ (I 1892f. und 1908-1912) Kleist macht ernst mit diesen Bemerkungen Iphigenies, wenn er in *Penthesilea* eine königliche Jungfrau ins Zentrum einer Tragödie stellt – einer Tragödie mit „übertrieben energisch[er]“ Katastrophe, wie Ludwig Tieck, der erste Herausgeber des Gesamtwerks, befunden hatte.<sup>24</sup> Kleist dekliniert Goethes Andeutungen konsequent durch, wenn seine *Penthesilea* tatsächlich alles in ihrer Macht Stehende tut, das vermeintlich untragische „Weiberschicksal“ abzuwenden. Seine Titelheldin raubt den Männern „das Recht des Schwerts“, rächt „mit Blute die Unterdrückung“, um durch eine „unerhörte[...] Tat“ eine jungfräuliche Form des Heroismus durchzusetzen. Die Bezüge zu Goethes *Iphigenie* sind so dicht, dass man mit einigen Gründen von einer Kontrafaktur sprechen kann.

Nachdem *Penthesilea* im Sommer 1807 geschrieben wurde, erscheint im Januar 1808 ein *Organisches Fragment* aus dem Stück in Kleists eigener Zeitschrift *Phöbus* (wo Goethe es befremdet zur Kenntnis nehmen konnte),<sup>25</sup> bevor der integrale Stücktext einige Monate später in einer Auflage von 750 Buchexemplaren gedruckt wird. Auch 1885, nach fast 80 Jahren, ist diese Kleinstauflage nicht vergriffen. Dem bescheidenen buchhändlerischen Erfolg entspricht das Verdikt der Unspielbarkeit auf den Bühnen. Die Rezeption von Kleists Stück ist über lange Zeit „geprägt von Ratlosigkeit oder moralischer Entrüstung“ angesichts des antizivilisatorisch anmutenden Antikenbildes, das Kleist zu propagieren scheint.<sup>26</sup>

Verantwortlich dafür, dass fast das gesamte 19. Jahrhundert Anstoß an *Penthesilea* genommen hat, ist im Wesentlichen die mythische Vorgeschichte der ‚wilden‘ und

---

<sup>24</sup> Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften, hg. v. L[udwig] Tieck, Berlin 1821, XLVII.

<sup>25</sup> Goethe korrespondiert am 1. Februar 1808 an den Autor: „Mit der *Penthesilea* kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beide zu finden.“ Goethe, Werke (wie Anm. 18), Bd. II/6 (33), hg. v. Rose Unterberger, Frankfurt a.M. 1993, 273.

<sup>26</sup> Peter Goldammer: Heinrich von Kleists *Penthesilea*. Kritik der Rezeptionsgeschichte als Beitrag zur Interpretation, in: *Impulse, Aufsätze, Quellen. Berichte zur deutschen Klassik und Romantik* 1(1978), 200-231, hier 202.

‚barbarischen‘ Amazonen,<sup>27</sup> die auch hier, wie bei Goethes *Iphigenie*, im Stück selbst in der Form von Ich-Erzählungen nachgeholt wird. Penthesilea legt im XV. Auftritt die amazonische Staatskonstitution dar und offenbart damit die rituellen Grundsätze, auf die ihre Frauengemeinschaft gründet:

Wo jetzt das Volk der Amazonen herrschet,  
Da lebte sonst, den Göttern untertan,  
Ein Stamm der Scythen, frei und kriegerisch,  
Jedwedem andern Volk der Erde gleich.<sup>28</sup>

Penthesilea erzählt die Überlieferung der amazonischen Kulturbegründung in der Form eines Opfernarrativs, das ihre eigene Subjektkonstitution unmittelbar bestimmt, wie es auch die Erzählung von Iphigenie getan hatte. Der archaische Skythenstamm, von dem die Amazonen sich genealogisch ableiten, so schildert sie, wurde einst von einem Raubzug überfallen, dem alle einheimischen Männer zum Opfer fielen. Als die fremden Invasoren sich die ansässigen Frauen gefügig machen wollten, wehrten sich diese erfolgreich und erdolchten die Kolonialherren auf frauensolidarische Verabredung hin im erzwungenen Ehebett: „Und das gesammte Mordgeschlecht, mit Dolchen, / In einer Nacht, ward es zu Tod gekitzelt.“ (P 1950f.) Die Partisaninnen beschlossen dann infolge des Traumas ihrer Kolonialisierung durch versuchte Vergewaltigung, ein matriarchales Staatswesen zu gründen, einen freien, emanzipierten Frauenstaat, explizit zur Verhinderung zukünftiger Opferschaft gebildet. Die Geschehnisse aus mythischer Urzeit wehren sie präventiv ab, indem sie ihre Sexualität kultisch legitimieren und sich so gegenüber der kolonialisatorischen Männlichkeit den Erstschlag sexueller Gewalt sichern. Den theologischen Fundus dafür plündernd, verstehen sie sich als „Marsbräute“. In Stellvertretung ihrerseits der Jagd- und Keuschheitgöttin Diana spielen sie in einer Form weiblicher Selbstermächtigung das göttliche Handlungsprotokoll rituell nach, indem sie sich kriegerisch einen Jüngling erjagen und ihn als Samenspender zwecks Reproduktion entführen. Ständen in Goethes *Iphigenie auf Tauris* die beiden Zuständigkeiten der Göttin noch für getrennte Bereiche, d. h. die Freveltat Agamemnons für

---

<sup>27</sup> Gemäß einer vorsichtig tastenden Lektüre kommt mit den Amazonen über die Fehlidentifikation mit ‚Amazonas‘ auch der südamerikanische Subkontinent, wie er in Kotzebues *Sonnenjungfrau* portraitiert wird, ins Spiel. „In der Vorstellung der Europäer wurden Kannibalen und Amazonen zu Nachbarn. Noch im 18. Jahrhundert vertrat Claude-Marie Guyon in seiner weit verbreiteten *Histoire des Amazones anciennes et modernes* – einem Text, den Kleist mit hoher Wahrscheinlichkeit für sein Drama genutzt hat – die Auffassung, daß die brasilianischen Kriegerinnen als direkte Nachfahren der kaukasischen Amazonen anzusehen seien.“; so Christian Moser: Politische Körper – kannibalische Körper. Strategien der Inkorporation in Kleists *Penthesilea*, in: Rüdiger Campe (Hg.): *Penthesileas Versprechen. Exemplarische Studien über die literarische Referenz*, Freiburg i. Brsg. 2008, 253-290, hier 253.

<sup>28</sup> Heinrich von Kleist: *Penthesilea. Ein Trauerspiel*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*, Bd. 1/5, hg. v. Roland Reuß, Basel 1992, 7-191, hier 119, V. 1913-1916. Hier und in der Folge als P mit Versangabe direkt im Text zitiert.

die Jagd, das jungfräuliche Mädchen als Opfermaterie für die Keuschheit, überblenden die Amazonen diese beiden Ämter Dianas: Die jungfräulichen Amazonen werden, eben weil sie symbolisch Jungfrauen bleiben wollen, zu Jägerinnen und nehmen den Bogen selbst in die Hand; der Pfeil, welcher den gegnerischen Krieger trifft (und ihn auf diese Weise, sofern er das überlebt, als Paarungsoffer bezeichnet), löst dabei den unvorhergesehen treffenden und ins Sprachbild sublimierten Pfeil Amors ab.

In zeitlichen Abständen, die ihnen von der Göttin vorgegeben werden, ziehen die Amazonen in die Schlacht, entführen die fremden Krieger in ihr Gebiet, pflanzen sich rituell im Rahmen des „Rosenfestes“ fort und schicken die Männer anschließend wieder nach Hause. Weil die Frauen als verkörperte Vertreterinnen der Jagdgöttin auf dem Schlachtfeld nach Fortpflanzung suchen, bleibt der sexuelle Bezug dabei stets strukturell und diffus; niemals kommt ein subjektives Begehren zur Artikulation. „Es schickt sich nicht, dass eine Tochter Mars / Sich ihren Gegner sucht“, erklärt Penthesilea: „den soll sie wählen, / Den ihr der Gott im Kampf erscheinen läßt.“ (P 2145-2147) Der militärische Beutezug in seiner unpersönlichen Logik des Schlachtverlaufs garantiert einen zufälligen Paarungsmechanismus unbesehen individueller Dispositionen. Exakt diese Kontingenzen der Paarbildung machen den Krieg für die Amazonen und für ihre religiös legitimierte Form der gesellschaftlichen Reproduktion attraktiv, denn er schließt mythologiegerecht männliche Gewalt (und weibliche Opferschaft) aus, wie sie die ersten Amazonen am eigenen Leibe erfahren mussten.

Den Einwand, dass diese ‚wilde‘ Emanzipation der Frauen nicht gelingen könne, lassen die Amazonen nicht gelten:

Ließ eine Stimme also sich vernehmen:  
„Den Spott der Männer werd’ er reizen nur,  
Ein Staat, wie der, und gleich dem ersten Anfall  
Des kriegerischen Nachbarvolks erliegen:  
Weil doch die Kraft des Bogens nimmermehr,  
Von schwachen Frau’n beengt durch volle Brüste,  
Leicht, wie von Männern, sich regieren würde.“  
Die Königin stand einen Augenblick,  
Und harrte still auf solcher Rede Glück;  
Doch als die feige Regung um sich griff,  
Riß sie die rechte Brust sich ab, und taufte  
Die Frau, die den Bogen spannen würden,  
Und fiel zusammen, eh’ sie noch vollendet:  
Die Amazonen oder Busenlosen! (P 1976-1989)

Gemäß der (fragwürdigen) Etymologie von ἀ-μαζόος, wörtlich: „Un-Brust“, wird die mythisch erfahrene Gewalt des fremden Stammes durch einen zweiten, diesmal autoaggressiven Gewalt- und heroischen Opferakt überboten, der im Rahmen eines kultischen Rituals mit dem

Ziel steht, sich die eigene Selbstverfügung zu sichern. Aller künftigen Opferschaft und dem strukturellen Nachteil im sexuellen Verkehr soll mit der Realverkörperung göttlicher Handlungsprotokolle, *unmittelbar* wie Mars und Diana, präventiv begegnet werden. Wo Iphigenie das Opfer und die eigene Opferschaft erfolgreich in die geschwisterliche Rede sublimiert, wählen Penthesilea und die Amazonen mit ihrer Mastektomie ein denkbar radikales Verfahren eines *sacrificiums*, Autonomie zur Verhinderung künftiger Opferschaft durch einen körperlichen Eingriff zu erlangen.

Die Etablierung eines ‚mündigen Staats‘, der ‚[f]rei, wie der Wind auf offenem Blachfeld‘ (P 1954) sein soll, erinnerte viele Interpreten an die Französische Revolution.<sup>29</sup> Ein Staat, der auf solch gewaltsame Weise strukturelle Gewalt aufschiebt, der so aufopfernd eigene Opferschaft vermeidet, ist zum Rückfall in ein tierisches Zeitalter verdammt (für dessen Bestialität es schon in Penthesilea an drastischer Metaphorik nicht mangelt).<sup>30</sup>

So befremdlich sich aber diese amazonische Staats- und Subjektconstitution ausnehmen mag – irrational ist sie nicht. Kleist bringt die Amazonen im Stückverlauf nämlich subtil, aber deutlich in eine streng symmetrische Begegnung mit jenen Griechen, die der Klassik, wie ich bei Goethe zu zeigen versucht habe, als die Wiege aller Humanität vorgekommen waren. Penthesilea fällt mit ihrem Kriegerinnenheer in den Trojanischen Krieg ein und versucht, Achilles, dessen Heldentaten ihm vorausseilen, kämpferisch zu ‚bekränzen‘ (vgl. P 1773, 2114, 2138, 2184) und auf diese Weise für das Rosenfest zu weihen. Sie erinnert sich an ihre erste Begegnung in der Schlacht:

Wie aber ward mir,  
O Freund, als ich dich selbst erblickte –! [...]  
Von den Heroen deines Volks umringt,  
Ein Tagsstern unter bleichen Nachtgestirnen!  
So müßt' es mir gewesen sein, wenn er  
*Unmittelbar*, mit seinen weißen Rossen,  
Von dem Olymp herabgedonnert wäre,  
Mars selbst, der Kriegsgott, seine Braut zu grüßen!  
Geblendet stand ich, als du jetzt entwichen,  
Von der Erscheinung da [...]. (P 2203-2213; Herv. S.Ae.)

---

<sup>29</sup> Friedrich Schiller in seinem Brief vom 13. Juli 1793 an Friedrich Christian von Augustenburg: „Der Versuch des Französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Theil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarey und Knechtschaft zurückgeschleudert. [...] Es waren also nicht freye Menschen, die der Staat unterdrückt hatte, nein, es waren bloß wilde Thiere, die er an heilsame Ketten legte.“ Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 26, hg. v. Edith Nahler/Horst Nahler, Weimar 1992, 262f.

<sup>30</sup> Vgl. etwa Tim Mehigan: Kleist und die Tiere. Zur Frage des ausgeschlossenen Dritten in dem Trauerspiel *Penthesilea*, in: Campe, Versprechen (wie Anm. 27), 291-311.

Nachdem die spektakuläre Schlacht, die sich zwischen verwirrten Griechen, ahnungslosen Trojanern und den furiengleich einfallenden Amazonen abspielt, per Mauerschau oder Botenbericht wechselweise aus dem griechischen oder dem amazonischen Lager, aus Männer- oder (Jung-)Frauensicht, geschildert wird, ist im XV. Auftritt eine Situation erreicht, in welcher eine diplomatische Aussprache – nach *Iphigenie*: „sanfte Überredung“, aus „einem g’raden treuen Munde“ – möglich erscheint. Penthesilea schildert Achilles hier die Staatsverfassung der Amazonen, die zugleich ihre eigene Subjektivität bestimmt.

Doch auch Achilles erzählt auf ihre Nachfrage hin seinerseits die Verfassung seiner Gesellschaft. Auch dieses Narrativ beinhaltet den Versuch, die eigene Selbstverfügung zu sichern und metaphysisch zu legitimieren. Diese griechische Erzählung fällt nur kürzer aus, zum einen, weil Penthesilea und die Amazonen (mit ihnen das Publikum) sich in der griechischen Mythologie bestens auskennen, zum anderen, weil sie sich genau komplementär zu derjenigen Penthesileas verhält:

Du sollst den Gott der Erde mir gebären!  
Prometheus soll von seinem Sitz erstehn,  
Und dem Geschlecht der Welt verkündigen:  
Hier ward ein Mensch, so hab’ ich ihn gewollt!  
Doch nicht nach Themiscyra folg’ ich dir,  
Vielmehr du, nach der blüh’nden Phytia mir:  
Denn dort, wenn meines Volkes Krieg beschlossen,  
Führ’ ich dich jauchzend hin, und setze dich,  
Ich Seeliger, auf meiner Väter Thron. (P 2230-2238)

Diese patriarchale Ordnung griechisch-mythischer Reproduktion einer Heldensippe stellt Achilles dem prospektiven Entwurf der amazonischen Rosenfestorgie entgegen. In beiden Fällen, hüben wie drüben, handelt es sich um Instrumente zur Zukunftssicherung des heroischen Geschlechts. Beide Antagonisten treffen Vorkehrungen, den gewaltsamen Krieg in einen Liebesdiskurs zu überführen. Beide streben die gemeinsame Hochzeit an, um der Begegnung, theaterästhetisch gesprochen, einen (vorläufigen) Komödientchluss zu verleihen. Wenn Penthesilea den schwerwiegenden Fehler begeht, einem vorbestimmten Individuum zu verfallen, was sie aus der amazonischen Fortpflanzungslogik herauskatapultiert, der sie doch treu bleiben will, so hat auch Achilles sich bei Kleist zwei sich gegenseitig widersprechenden Strukturen zu stellen: der Bürgerpflicht, die symbolische Braut Helena aus Troja zurückzuerobert einerseits, dem individuellen Begehren nach dem „wunderbare[n] Weib“ (P 1774), der einbrüstigen Exotin, die vor ihm steht, andererseits. Er gerät auf diese Weise in den nämlichen Konflikt wie Penthesilea und muss sich in einem Streitgespräch gegenüber Odysseus, der die griechische Staatsraison personifiziert, verteidigen. Die Begegnung zwischen Penthesilea und Achilles, zwischen Frauen- und Männergeschlecht, zwischen

griechischer Humanität und barbarischer Wildheit wird also von Kleist als eine spiegelbildliche Begegnung auf Augenhöhe inszeniert. Was die meisten Analysen übersehen: Auch die kriegerische Begehrenslogik der homosozialen Griechen, wie sie Kleist portraitiert, ist nicht dazu geeignet, den Normalfall bürgerlichen Familienlebens im Gegensatz zu einem übersteigerten Feminismus der Amazonen darzustellen.<sup>31</sup>

Durch den Kriegsverlauf wieder von ihr getrennt, übersendet Achilles Penthesilea später eine Duellforderung. Er will sich von ihr zum Schein besiegen lassen, damit sie ihn zum Paarungsritual entführen kann. Doch Penthesilea missversteht die Lage und zerreißt den Griechenhelden hündisch in Fetzen, was in drastischen Schilderungen, wiederum per Mauerschau, in den Stücktext eingeht. Als sie wieder zu sich kommt und realisiert, was geschehen ist, tötet sich Penthesilea schließlich in einem spontan erfundenen Opferritual, das Worte zu Waffen macht und aus Theateraffekten Ernst, aus Gram über ihre eigene Tat selbst.

Dieses tragische Ende ist nicht dazu geeignet zu demonstrieren, dass die konstitutiven Sublimationsleistungen des Amazonenstaates dysfunktional, ja pathogen seien und dass Achilles gewissermaßen Unfallopfer einer unglücklichen Verkettung von Zufällen geworden sei. Vielmehr bringt Kleist zwei unterschiedliche Kulturen der Opfersublimation in eine symmetrische ethnologische Begegnung. In diesem *Clash of Civilizations* treffen jeweils eigene Narrative und Semantiken aufeinander, künftige Opferschaft zu vermeiden und ins Symbolische zu verschieben. Aus diesem Zusammenprall resultiert eine Eigendynamik, die sich in der und durch die Tragödie Schritt für Schritt entfaltet und zuletzt in einer Gewaltorgie enden wird, die beide Seiten doch zu verhindern alles unternommen hatten. Achilles – ganz Grieche – begreift nämlich seine Herausforderung zum Duell als eine Spielanweisung, als eine Aufforderung, Theater und Komödie zu spielen: Er will sich Penthesilea zum Schein zu Füßen werfen, um ihr „Auf einen Mond bloß [...], / In dem, was sie begehrt, zu Willen [zu] sein; / Auf einen oder zwei, mehr nicht“ (P 2474-2476): „Doch eine Grille, die ihr heilig, / Will, dass ich ihrem Schwerdt im Kampf erliege; / Eh' nicht in Liebe kann sie mich umfassen“ (P 2460-2462). Wo Achilles Komödie, Fiktion und blumige Metaphern einsetzt, um den gewaltsamen Krieg der Geschlechter in einen zukunftsfähigen (aber strukturell nicht gewaltfreien) Liebesdiskurs zu verwandeln, beharrt die Jungfrau Penthesilea aufgrund traumatischer Erfahrungen auf der unmittelbaren Realverkörperung göttlicher Gewalten. Der lispelnde Liebesdiskurs, den Achilles bedient, wird von ihr als falsches und ungedecktes Zeichenhandeln verstanden. Der strukturellen Gewalt, die hinter dieser Verführung steht und

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu etwa Ruth Angress: Kleist's Nation of Amazons, in: Susan L. Cocalis/Kay Goodman (Hgg.): *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women in German Literature*, Stuttgart 1982, 99-134.

die sich gegen weibliche und spezifisch jungfräuliche Individuen richtet, darf sie als Amazone unter keinen Umständen erliegen.

Auf diese Weise findet sich die in Campes *Wörterbuch* implizierte Fortschrittsgeschichte der Aufklärung bei Kleist rückbuchstabiert. Gegen die gewissermaßen eindimensionale Deutungsfluchtlinie der kontinuierlichen Verschiebung und schließlich Sublimierung von Opferhandlungen als symbolischem Zeichenverkehr mit Transzendentalmächten ist Heinrich von Kleists Dramatik gesetzt, die damit zugleich als hyperbolische Fortschreibung und konsequentes In-den-Widerspruch-Führen populäraufklärerischen Vernunftdenkens zu deuten ist. Kleist treibt systematisch in den Infarkt, was die Aufklärung zeitlich, sachlich und begrifflich zu differenzieren versucht hatte. Er stellt in seinem Drama jene performativen Energien aus, welche aus symbolischem Handeln kulturell verbindliche Realität werden lassen, und arbeitet damit in seinem Literaturtheater sinnfällig die Ambivalenz des Opferbegriffs zwischen *sacrificium* und *victima* heraus. Denn wo der Heroismus Coras bei Kotzebue durch die verschiebende Viktimisierung Rollas erkaufte ist, wo Goethe Iphigenies Opferschaft in die symbolische Gabe der Rede sublimiert, die das Schauspiel selbst konstituiert, treten bei Kleist die strukturellen, subjekt- und gesellschaftskonstitutiven Gewalten selbst katastrophisch zutage – freilich ohne dass man daraus irgendeine Form von Heroismus ableiten könnte.