

Wim Peeters / Uwe C. Steiner (Hrsg.)

OPFERDRAMATURGIE NACH DEM BÜRGERLICHEN TRAUERSPIEL

Band II: Zur Viktimologie der Geschlechter
in Oper und Prosa vom 19. Jahrhundert bis
zur Gegenwart

Königshausen & Neumann

Peeters / Steiner (Hrsg.)

—

Opferdramaturgie nach dem
bürgerlichen Trauerspiel

Opferdramaturgie nach dem bürgerlichen Trauerspiel

Zur Viktimologie der Geschlechter
in Oper und Prosa vom 19. Jahrhundert
bis zur Gegenwart

Band 2

Herausgegeben von
Wim Peeters und Uwe C. Steiner

Königshausen & Neumann

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge eines Hybrid-Workshops, der am 3./4. Februar 2023 im Campusstandort Berlin der FernUniversität in Hagen stattgefunden hat. Wir danken der internen Forschungsförderung und der Gesellschaft der Freunde der FernUniversität für die großzügige Unterstützung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026
Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7
D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: EvgeniyaPorechenskaya: Schwarze Blumen © envato.com
Lektorat: Lektorat: Ann-Kathrin Klassen und Lynn Richter

Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8157-6
eISBN 978-3-8260-8158-3

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

<i>Uwe C. Steiner</i> „Lächerliches Unheil“. Vom Opfer im Drama zum Opfer in der Prosa	7
<i>Kanichiro Omiya</i> Begnadete Helden oder ausgebliebene Opfer. <i>Candide</i> , <i>Egmont</i> und <i>Prinz von Homburg</i> zwischen Rettung und Entehrung des Opfers – und darüber hinaus.....	37
<i>Barbara Vinken</i> Glückliches Opfer: <i>Norma</i> – Unglückliches Opfer: <i>Carmen</i>	63
<i>Elke Kalb</i> Fontanes Arbeit am weiblichen Opfermythos oder die Darstellung weiblicher Widerstände gegen männliche Opferzumutungen.....	81
<i>Wim Peeters</i> Die Opfer des selbstrationalisierten ‚großen Mannes‘ – Bernhard Kellermanns <i>Der Tunnel</i> (1913)	95
<i>Kentaro Kawashima</i> Ingeborg Bachmanns Rechtskritik – Über ihren Prosatext <i>Undine geht</i>	111
<i>Diego León-Villagrá</i> „Jeder Mensch sollte gleich bei Geburt eine Rente bekommen [...] denn er ist ein Opfer.“ Zur maskulinen Opferdramaturgie in Fritz Zorns <i>Mars</i> und Bernward Vespers <i>Die Reise</i>	125

<i>Sören Görlich</i>	
Blockierte Opferschaft und Durchkreuzung bedrohter Männlichkeit in Romanen von Michel Houellebecq (<i>Les particules élémentaires, Sérotonine</i>) und Jonas Lüscher (<i>Kraft</i>) ..	145
<i>Simon Schoch</i>	
Zum Opfer stilisieren – Vom Schreiben der Klasse in Anke Stellings <i>Schäfchen im Trockenen</i>	181
<i>Karolina Sidowska / Monika Wąsik-Linder</i>	
Verdrängte Weiblichkeit schlägt zurück – Geschlechterrelationen in <i>Empusion</i> (2022) von Olga Tokarczuk	199
Bio-bibliographische Angaben.....	217

Uwe C. Steiner

„Lächerliches Unheil“.

Vom Opfer im Drama zum Opfer in der Prosa

Die folgenden einleitenden Überlegungen sind in fünf Teile gegliedert. Das soll keinen dramatischen Aufbau suggerieren, zumal sie kaum irgendwelche Peripetien oder kathartische Wirkungen versprechen dürften. Zu erwarten sind bestenfalls dramentypische Verkennungen, vielleicht Wiedererkennungen, allerdings durchweg auf prosaische Weise. Auf einen ersten Abschnitt über das Opfer als Repräsentation und die Repräsentation des Opfers folgt ein zweiter unter der Überschrift „Überall die Szene des Opfers“, danach geht es im dritten Teil um Opferdampf und dicke Luft, viertens um das lächerliche Unheil und schließlich fünftens um Romanfiguren, die ins Theater gehen.

1 Das Opfer als Repräsentation und die Repräsentation des Opfers

Es sei „wohl zu mercken, daß nicht alles vor ein Opffer zu halten ist, was einem Opffer ähnlich zu seyn scheint“, heißt es 1740 im 25. Band von Zedlers Universallexikon, und zwar im Artikel „Opffer-Weise“. Damit ein Opfer als ein Opfer angesprochen werden könne, bedarf es, so Zedler weiter, zunächst „der äußerlichen, oder an denen gehörigen Handlungen und Ceremonien eines Opffers“. Ohne die zeremonielle Form wäre die Handlung „nicht einmal ein Opffer zu nennen“. Ritus und Zeremoniell allein reichen jedoch nicht hin, die „äußerliche Form“ müsse, wie der Buchstabe vom Geist, von der „innerlichen“ erfüllt werden, das betont der Artikel ausdrücklich.¹

1 Johann Heinrich Zedler: „Opffer-Weise“. In: ders.: *Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste 1731–1754*, Bd. 25. Leipzig/Halle: Zedler,

Zedlers Universallexikon fragt gewissermaßen nach den Gelin-
gungsbedingungen der performativen Handlung Opfer. Scheitern kann
sie demnach auf zweifache Weise: Schon die äußeren Formen stellen
sich herausfordernd dar. Dass sie der innerlichen Füllung immer auch
ermangeln können, liegt nicht zuletzt an der Fülle der Überlieferung.
Welcher Opferritus soll es überhaupt sein, wenn die Geschichte der
Formen und Auffassungen derart ausufert, dass allein der Artikel
„Opffer“ 33 Spalten umfasst. Auf ihn folgen noch zahlreiche zusam-
mengesetzte Lemmata, darunter „Opffer (freywillige)“, „Opffer (Gott
mißfällige)“, „Opffer und Gabe“, „Opffer der Heyden“, „Opfferstätte“,
„Opffervieh“ und andere mehr. Insgesamt nehmen die einschlägigen
Artikel mehr als einhundert Spalten ein, nicht mitgezählt die zahlrei-
chen Artikel, auf die verwiesen wird.

In der Sache des Opfers gerät der Zedler in ein nicht nur metho-
disches Dilemma. Sein noch barock anmutender Polyhistorismus steht
in Spannung zur Haltung einer optimistischen Frühaufklärung, die im
Geist von Physikotheologie oder Theodizee ihren Gegenständen stets
ihre in Gott gegründete Teleologie nachzuweisen trachtet. Worin aber
können Zweck und Nutzen des Opfers liegen, worin bestünde seine
„innerliche“ Form oder Füllung? Ob das Opfer überhaupt zu rechtfer-
tigen sei, fragen schon die frühen Aufklärer. Zumindest in Sachen
Menschenopfer zeigt der Zedler eine klare, repräsentative Haltung: Es
war „der Satan“, der die „Heyden“, ja, die „meisten Völker auf diese
Grausamkeit gebracht, daß sie ihren Götzen bisweilen Menschen statt
der Thiere und lebloser Dinge geopffert“.² Für die nachfolgenden
Aufklärer avanciert die Kritik des Opfers zu einem ihrer Kernprojekte.
Sie müssen nur noch auch den Satan verweltlichen und die Opferkritik
auf die eigene Kultur ausweiten: Religionskritiker polemisieren gegen
die Eucharistie, indem sie sie mit den blutigen Menschenopfern ver-
gleichen, von denen zahlreiche Berichte aus den Kolonien künden.³

1740, 1608–1613, hier 1610. Zit. n. <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=818&bandnummer=25&view=100&cl=de> (05.10.2023).

2 Johann Heinrich Zedler: „Menschen-Opffer“. In: ders.: *Großes vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste 1731–1754*, Bd. 20. Leipzig/Halle: Zedler, 1739, 762–763, hier 762. Zit. n. <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&action=blaettern> (05.10.2023).

3 Vgl. Jana Schuster: „Josephe Maria Asteron. Kleists koloniale Heilsgeschichte“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 96 (2022),

Cesare Beccaria kritisiert 1764 in *Dei Delitti e delle Pene* die Todesstrafe, weil sie das Menschenopfer als ein Schauspiel mit kontraintentionalen Effekten inszeniert.⁴

Die Opferkritik stellt aber auch eine Befallsstelle der Aufklärung dar. Zedlers Bemerkung, nicht alles, was einem Opfer ähnlich sehe, sei auch eines, lässt ja die Frage aufkommen, ob dann nicht auch Opfer sein könne, was einem solchen nicht ähnlich sieht. Was aber geschieht mit einer Handlung, die einem Opfer ähnlich sieht, indem sie eines auf der Bühne darstellt? Anders gefragt: Wie wirksam fällt ein Performativum in seiner theatralischen Nachahmung aus? Die Frage, was einer performativen Handlung widerfährt, wenn man sie repräsentiert, wenn man sie imitiert oder zitiert, diese Frage wird nicht erst von der dekonstruktivistischen Kritik der Sprechakttheorie gestellt.⁵ Sie steht als Frage nach der Stellvertretung vielmehr im Zentrum jeglicher Tragödienpoetik. Wenn es, mit Walter Benjamin gesprochen, nämlich zutrifft, dass die „tragische Dichtung [...] auf der Opferidee ruht“⁶, dann kann die Funktion des tragischen Helden als kulturelles Sublimat des kultischen Opfers, des Sündenbocks, verstanden werden. Wenn der Sündenbock, mit René Girard, das stellvertretende Opfer ist, das die Gemeinschaft qua Opfernachvollzug im Ritual und in der mythischen Erinnerung stiftet, dann ist der tragische Held seine potenzierte Stellvertretung. Das dargestellte Opfer ist sozusagen die Stellvertretung derjenigen Stellvertretung, die das reale Opfer bereits ist. Wenn aber das reale Opfer, wenn die tatsächliche rituelle Opferhandlung schon eine Stellvertretung ist, wie kann die Repräsentation dann von der Substanz getrennt werden?

361–409, hier u.a. 401 mit Verweisen u.a. auf die Berichte Bartolomé de Las Casas über die Bluttaten spanischer Eroberer in Südamerika.

- 4 Des Herren Marquis von Beccaria unsterbliches Werk von Verbrechen und Strafen. Auf das Neue selbst aus dem Italiänischen übersetzt mit durchgängigen Anmerkungen des Ordinarius zu Leipzig Herren Hofrat Hommels. Breslau: Korn, o.J. [1778], 137.
- 5 Vgl. Jacques Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“. In: ders.: *Randgänge der Philosophie. Erste vollständige deutsche Ausgabe*. Wien: Passagen, 1988, 291–314.
- 6 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. I., *Abhandlungen Teil 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, 203–430, hier 285.

Diese Frage stellt sich als die Frage nach der Wirkung der Tragödie: Erhellte die Darstellung des Opfers den Darstellungscharakter schon des realen Opfers und entschärft es seine kultischen Energien dadurch? Oder trägt sie die Leidenschaften des Opfers weiter? Besänftigt oder befeuert sie? Dass es hinfort keine Opfer mehr geben möge, war, Paulus zufolge, der Sinn des christlichen Kreuzopfers. Im Kern des aufgeklärten Projekts, das Opfer abzuschaffen, steht die Idee, hinter jedem *sacrificium* stecke eine *victima*. Dieses Projekt durchläuft eine Krise, also einen Wendepunkt, als die optimistische Aufklärung um 1750 in ein Ernüchterungsgeschehen umzuschlagen droht, das auch die aufgeklärte Opferkritik zu erfassen scheint. Jetzt vermehren sich die Opfer zumindest auf der Bühne. Und das aus den besten Absichten, zum Beispiel aus der Intention heraus, durch Mitleid bessere Menschen hervorzubringen. Jede *victima* ist nun ein *sacrificium*; das *sacrificium* aber nurmehr als *victima* legitim. Wir reden über das bürgerliche Trauerspiel.

2 Überall die Szene des Opfers

Überall auf den Bühnen, konstatierte man jetzt in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, spiele sich die „Szene des Opfers“ ab. „Überall die Szene des Opfers“⁷, das sind metadramaturgisch aufgeladene Worte. Mit ihnen kommentiert in der Szene selbst eine Theaterfigur das theatralische Geschehen in Friedrich Wilhelm Gotters bürgerlichem Trauerspiel *Mariane* von 1782. Die Titelfigur soll nach dem Willen des autoritären Vaters ins Kloster gehen und damit dem Bruder sein gesellschaftliches Avancement durch eine prestigeträchtige Heirat ermöglichen. Auf diese Weise soll Mariane, so heißt es ausdrücklich, „aufgeopfert“⁸ werden. Am Ende nimmt sie, die *victima*, Gift und stirbt als ein *sacrificium*. Ihr Vater, der zuvor noch gefühlsverhärtete Präsident, bekennt reumütig seine Schuld und stellt sich, Odoardo Galotti gleich, einer höheren richtenden Instanz: „Ich halte der züchtigen Hand des Himmels still.“⁹ Was bei Lessing noch die – wenn

7 Friedrich Wilhelm Gotter: *Mariane. Ein bürgerliches Trauerspiel in drey Akten*. München: Johann Baptist Strobl, 1782, 35.

8 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 32.

9 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 71.

auch korrupte – Gerichtsbarkeit des Hofes war, figuriert hier als Urteil der Menge, der Präsident will sich nämlich dem „wütenden Pöbel“¹⁰ ausliefern. Einmütig mit dem unschuldigen Opfer leidend, verwandelt sich die Menge als Zeugin und als Bestandteil der heilig-unheiligen Handlung tendenziell in einen Lynchmob.

Im Theaterdonner von Gotters an und für sich epigonalem Drama schwingen sämtliche Frequenzen, Grund- und Obertöne des bürgerlichen Trauerspiels mit. Es stellt aufs Deutlichste den Zusammenhang zwischen Opfer und Öffentlichkeit im theatralischen Ritual dar und etabliert eine Verbindung zwischen Wirkungsästhetik und Massenpsychologie.

Tatsächlich kann man gar nicht überschätzen, wie revolutionär die Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels ausgefallen war. Indem es das tragische Opfer neu definierte, prägte es die ihm folgende dramatische Produktion und mit ihr Selbstverständnis und Sozialpsychologie der sich modernisierenden Gesellschaft. Damals zeichnete sich vielleicht das erste Mal ab, was man im Hinblick auf spätere Epochen als Gegenläufigkeit von ästhetischer und sozialer Moderne beschrieben hat: Schon am bürgerlichen Trauerspiel sieht man exemplarisch, wie „die jeweils wirkende Moderne von Beginn an [...] Gegenformen produzierte.“¹¹ Der Modernisierung der ästhetischen Mittel entsprachen nämlich semantische Vektoren, die sich in Tendenz oder Effekt mal mehr, mal weniger gegen die soziokulturelle Moderne richteten.

Die Modernisierung der Theaterästhetik begann mit der Einführung der vierten Wand und mit der psychologischen Schauspielkunst. Diese forderte einen Realismus der Darstellung, der die Affekte und Gemütszustände, wie sie von der zeitgenössischen Anthropologie als allgemein menschliche beschrieben wurden, nicht mehr, wie noch im Barocktheater, durch hoch stilisierte, konventionalisierte Bewegungszeichen wiedergab. Jetzt sollten getreu die natürlichen Ausdrucksbewegungen nachgeahmt werden, um die Seele der Zuschauer derart zu erschüttern, dass sie wirklichen Aktionen beizuwohnen und die Hitze der dargestellten Affekte auf der eigenen Haut, oder vielmehr in der

10 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 70.

11 Sabina Becker/Helmuth Kiesel: „Literarische Moderne. Begriff und Phänomen“. In dies. (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin: de Gruyter, 2007, 9–38, hier 12.

bewegten Seele zu spüren glaubten.¹² Selbstverständlich steckte auch hinter dem „Naturtheater“ ein hohes Maß an „Kunstfertigkeit, Ausstattung, Inszenierung“.¹³ Mithin eine Technik, die vorgibt, Natur zu sein. Was Adorno als heikles Konstruktions- wie Wirkprinzip des Wagnerschen Musikdramas ausmachte, „die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts“¹⁴, lag im Prinzip schon dem bürgerlichen Trauerspiel zugrunde. Mit ihm und seinen Gattungsgeschwistern, etwa der rührenden Komödie, entstand „das bürgerliche Illusionstheater“ und damit die Grundlage für das noch einmal gesteigerte mimetische Potential der populären Medienformate heute.¹⁵ Während das hohe Drama seinen Kunstcharakter auch in der Sprache immer markiert hatte – darum sprach man in Versen –, redete jetzt nicht mehr nur das Komödien-, sondern auch das Tragödienpersonal in Prosa, um den Anschein von natürlicher Rede zu erwecken. Hinzu kam die Aufhebung der Ständeklausel und mit ihr die Ausweitung des Privilegs der tragischen Position für mittlere Menschen und gemischte Charaktere aus publikumsnahem Stand.

Die als natürliche Rhetorik sich gebende Rhetorik des Natürlichen, die Psychologisierung der Charaktere, der pathognomische Naturalismus der Affektdarstellung und die neue Charakterkonzeption sollten den dargestellten Schmerz ästhetisch gebrochen dem realen Schmerz annähern. Die neue Theaterästhetik, insbesondere die des Mitleids, stellte gleichsam „Modellformen des Gefühls“¹⁶ parat. Die Zuschauer steckten sich gleichsam mit fiktiven Emotionen an.

Die Gegenstrebigkeit von ästhetischer Modernität zur soziokulturellen Moderne bekundete sich etwa in der von bürgerlichen Trauer-

12 Vgl. Alexander Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ‚eloquentia corporis‘ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

13 Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*, Berlin: Akademie, 2008, 152 u. 151.

14 Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 13. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971, 82.

15 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Band 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Narr, 41999, 91–184, hier 182.

16 Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*. In: ders.: Gesamtausgabe, hrsg. v. Karl-Siegbert Rehberg, Bd. 6. Frankfurt a.M.: Klostermann, 2004, 67.

spielen, larmoyanten Rührkomödien und empfindsamen Familiengemälden immer wieder vorgebrachten Hofkritik. Sie hatte ein semantisches Arsenal versammelt, dessen Themen und Topoi die bald nachfolgende Kritik der modernen Gesellschaft munitionieren konnten. Die Entfremungskritik modernen Zuschnitts machte sich an der Differenz von Interaktion und Gesellschaft fest und ermöglichte, „die Ansprüche subjektiver Empfindlichkeit“ mit dem Willen zum „Weltbest(en)“ zu vereinen.¹⁷

Das vielleicht folgenreichste Muster, mit dem das bürgerliche Trauerspiel die moderne Entfremungskritik in Szene setzt, findet sich denn auch in Gotters Stück: Auch die *Mariane* überformt den tragischen Konflikt durch eine Anthropologie der Geschlechter. In dem historischen Moment, in dem die Ständeklausel scheinbar fällt, wird eine „Geschlechterklausel“ stipuliert.¹⁸ Dem unschuldigen weiblichen Opfer¹⁹ tritt als Antagonist eine auf mehrere Personen verteilte und als männlich, ja, eine im Sinne Christoph Kucklicks als negativ andrologisch gezeichnete Täterschaft gegenüber.²⁰ „Daß mein Sohn weiter nichts als ein brausender Jüngling wäre!“, sagt gleich zu Beginn, und damit den Ton setzend, die Mutter über ihr missratenes Kind, über Marianes auf die vorteilhafte Heirat bedachten Bruder. „Aber, leider, ist er schon zu sehr Mann! Diese Härte der Seele, bei äußerlicher Geschmeidigkeit und Sanftmut [...]“²¹. Das Männliche ist das unmorali-

17 Gehlen (Anm. 16), 67.

18 Den Ausdruck verdanke ich Andrea Rudolph: „Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur ‚Geschlechterklausel‘ in Friedrich Hebbels Dramen“. In: Ester Saletta/Christa Agnes Tuczay (Hrsg.): *„Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“*. *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*. Berlin: Weidler, 2008, 77–94.

19 Zur auffälligen Häufung von Opferheldinnen in der Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts vgl. Sigrid Weigel: „Die geopfert Heldenin und das Opfer als Heldenin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen“. In: dies./Inge Stephan (Hrsg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument, 1988, 138–152. Andreas Huyssen: „Das leidende Weib in der dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland“. *Monatshefte* 2 (1977), 150–173.

20 Vgl. Christoph Kucklick: *Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der negativen Andrologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

21 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 7.

sche Geschlecht. Männlichkeit, so hieß es schon damals, sei toxisch, sie vergifte die Gesellschaft; die vergiftete ist die männliche Gesellschaft. Folglich ist es die Gesellschaft, die eigentlich die Frau vergiftet. Gesellschaft stellt sich dar als Produktions- und Verwaltungsbetrieb-samkeit: „Madam! Ich geh an meine Geschäfte“²², mit diesen Worten entfernt sich der Präsident, nachdem seine Frau vergeblich Fürsprache für die Tochter eingelegt hat. In Gestalt kühler Rationalität dringt Gesellschaft in den doch geschützt sein sollenden und der empfindsamen Wärme verpflichteten Raum der Familie ein. Gesellschaft stellt sich also als Entfremdung dar und sie symbolisiert sich im männlichen Geschlecht: „Männer müssen einander Gründe entgegen setzen“²³, so lässt wiederum der Präsident Marianes Hofmeister abblitzen, als der an sein Mitleid appelliert.

Die Differenz zwischen der durch Zweckrationalität und Entfremdung gezeichneten Gesellschaft und der sinnerfüllten Interaktion, wie man sie idealerweise in den emotionalen Familienbeziehungen pflegt, wird, wie Kucklick umfänglich zeigt, in Form der Differenz zwischen idealisierter Weiblichkeit und negativierter Männlichkeit supercodiert. Die Differenz zwischen Interaktion und Gesellschaft bildet bekanntlich den Musterkonflikt der Modegattung bürgerliches Trauerspiel. Wo Lessing noch den Antagonismus zwischen empfindsamer Familie und Hof lokalisiert, lässt bereits Gotter an die Stelle des Hofes die funktional differenzierte Gesellschaft treten, in der Männer Geschäften nachgehen und ihre innere Härte mit äußerer Geschmeidigkeit im virtuosen Rollenverhalten verhehlen.

Wenn nun Odoardo Galotti am Ende der *Emilia Galotti* (1772) explizit auf die Würde des Tragischen verzichtet, wenn er das weibliche zum besseren Geschlecht erklärt, werden Geschlechteranthropologie und Tragödienpoetik enggeführt.²⁴ Im Mitleid für das weibliche Opfer schlägt sich das Unbehagen an der modernen Gesellschaft nieder. Deren für negativ befundene Merkmale werden seither in der Semantik

22 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 11.

23 Gotter: *Mariane* (Anm. 7), 38.

24 Vgl. ausführlich Verf.: „Gerechtigkeit für Odoardo Galotti. Ein Theatercoup mit Folgen: Wie Lessing das tragische Opfer geschlechteranthropologisch umwidmet und damit von Bodmer bis zur Gegenwart wirkt“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9 (2021), 43–80.

des Männlichen, und mit Vorliebe in Gestalt einer männlichen Täterschaft symbolisiert. Das hatte erhebliche Folgen für die Dramaturgie, nämlich eine Umwidmung bzw. Aufspaltung der tragischen Funktion. Kulturanthropologisch konnte sie, wie gesagt, als Sublimat des Sündenbocks und seiner kathartischen Wirkung auf Kollektive verstanden werden. Jetzt zehrt die tragische Position zwar noch vom kulturellen Kapital des Opfers. Indem aber die weibliche *victima* als das unschuldige Opfer sakrifiziert wird, findet sich nun komplementär eine repräsentative Männlichkeit in der Schuldgruppe wieder, quasi in der Position des Sündenbocks, aber ohne die Würde des Tragischen. In die Rolle des Opferers gedrängt, ähnelt der die eigene Männlichkeit anklagende Odoardo Galotti jener Figur, die Hyam Maccoby als die „noch wenig verstanden[e] Figur des Heiligen Henkers“ beschrieben hat: Ein Opfer sozusagen, das nicht wie eines aussieht, gebrandmarkt, ausgestoßen, auf lebenslange Wanderschaft geschickt und auf paradoxe Weise zugleich Ehrerbietung genießend;²⁵ letzteres zumindest, solange es keine Ansprüche auf das symbolische Kapital der Opferposition, auf die dem *sacrificium* zukommende Ehre erhebt. Wann immer das geschieht, kann das unter Verweis auf die Machtposition, und d.h. in der Optik der verbreiteten Hegemonie- und Machtkritik, auf die Täterschaft von Männern abgeblockt werden. Das geschieht qua Zuordnung zum Geschlecht, unabhängig davon, wie es um die konkrete Handlungsmacht des empirischen Individuums bestellt gewesen sein mochte.²⁶ Die Geschlechterklauseel scheint bis heute wirksam.²⁷ Insofern ihm die Ehre symbolisch verweigert wurde und wird, konnte das

25 Vgl. Hyam Maccoby: *Der Heilige Henker. Die Menschenopfer und das Vermächtnis der Schuld*. Stuttgart: Thorbecke, 1999, 16 [: *The Sacred Executioner. Human Sacrifice and the Legacy of Guilt*. London: Thames & Hudson, 1982].

26 In dieser Weise scheint mir der Aufsatz von Simon Schoch in diesem Band zu argumentieren. Und auch der Beitrag von Sören Görlich bestreitet die Legitimität einer männlichen Opferschaft.

27 Noch jüngst hält Dirk Niefanger an der traditionellen Lesart fest und macht Odoardo zum Sündenbock. Gegen alle Evidenz des Textes bezeichnet er das vatervermittelte Selbstopfer Emilias als „Ermordung“ und „als willkürliche Gewalttat eines überdrehten Vaters“. Dirk Niefanger: *Lessing divers – Soziale Milieus, Genderformationen, Ethnien und Religionen*. Göttingen: Wallstein, 2023, 132.

männliche Geschlecht „das entehrte Geschlecht“ genannt werden.²⁸ Hinzu kommt, dass Lessings Schlüsseldrama die poetische Gerechtigkeit und damit die kathartische Wirkung aus dem Drama selbst auslagert und sie an eine außertheatralisch zu bewirkende Zukunft delegiert. Ihr wiederum theatrales Symbol findet sie schon früh, nämlich in der erhitzten Menge, die sich am Ende von Götters Drama versammelt und ein Opfer fordert.

Lessings Drama hatte quasi den Zusammenhang zwischen Opferkultur und Identitätspolitik gesetzt und darin eine heimliche Poetik für Geschlechter- und Gendersemantiken der kulturellen Moderne inauguriert. Bald durfte sich als besserer Mensch wähnen, wer sich in das Schicksal der tragischen Heldin einfühlte, bald konnten Opferanwälte und Schuldunternehmer das kulturelle Kapital des tragischen Opfers bewirtschaften. In der Fürsprache setzt sich dessen Stellvertreterqualität fort. „Wer als Opfer spricht, oder für das Opfer, spricht immer als Stellvertreter eines anderen.“²⁹ Die Empörung über das dargestellte Geschehen verbreitete sich über die Schaubühnenanstalten hinaus. So heizte sich die Konjunktur des Opfers zunächst auch in der erzählenden Literatur auf förmlich mimetische Weise auf. Im Gefolge von Lessings Theatercoup fand sich nicht nur auf der Bühne überall die Szene des Opfers wieder, sondern auch in der Prosa, in der die *Emilia* häufig als Intertext adressiert wurde. Friedrich von Blanckenburgs Romantheorie erkannte in den Figuren von Lessings Drama leuchtende Vorbilder für glaubwürdige, innen- wie außenmotivierte Charaktergestaltung: So reihte er die Emilia, eine Dramenfigur, umstandslos, ohne Hinweis auf die Gattungsdifferenz, unter „die Lieblinge unsers Herzens“ neben Richardson'sche Romancharaktere wie Clementina und Clarisse ein.³⁰ Von der Glut der dramatischen Charaktere

28 So, leider gelegentlich recht nah an der Sprache des Aktivismus, Ralf Bönt: *Das entehrte Geschlecht. Ein notwendiges Manifest für den Mann*. München: Pantheon, 2012.

29 Daniele Giglioli: *Die Opferfalle. Wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt*. Berlin: Matthes & Seitz, 2016, 17.

30 Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Leipzig/Liegnitz: David Siegerts Wittwe, 1774, 26. Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland: Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart: Metzler, 1973, hat gezeigt, wie seinerzeit Roman und bürgerliches Trauerspiel durch gattungshistorische Parallelisierung verknüpft gewesen sind.

sollten auch die der Prosa befeuert werden. Moritz' Anton Reiser zeigt sich von der Emilia „bis ins Innerste der Seele erschüttert“³¹. Lenz' Erzählung *Zerbino* greift Vater Galottis Wendung vom weiblichen als dem besseren Geschlecht auf.³² In Tiecks *William Lovell* will eine Figur namens Emilie ihre „tragische Aufopferung an den Mann bringen“³³. Goethes Werther stirbt mit der aufgeschlagenen *Emilia* auf dem Schreibpult. Kleists *Marquise von O...* erzählt die Geschichte der Domestikation eines Verführers und Vergewaltigers zur Ehe. In aller Drastik bemüht die Novelle negativ andrologische Motive, indem sie etwa das Männliche systematisch mit Tiermetaphern bedenkt; es wird mit Hunden verglichen oder als Rotte denunziert, es ist von viehischen Mordknechten und vom Jäger Leopardo die Rede. Immer wieder persifliert der Text Personen, Motive und Dramaturgien des bürgerlichen Trauerspiels und des bürgerlichen Rührstücks. Im Vater der Marquise steigert sich z.B. Odoardo Galottis Unbeherrschtheit zur Karikatur. Schon diese unsystematische und unvollständige Aufzählung legt den Befund nahe, aus der aufgeklärten Kritik des Opfers sei seine Vermehrung hervorgegangen.

3 Opferdampf und dicke Luft

Der dramatische *locus classicus* für die rationalistische und die aufgeklärte Opferkritik ist bekanntlich der Iphigenien-Stoff. Von Jean Racines *Iphigénie* (1674) über Johann Elias Schlegel *Geschwistern auf Taurien* (1737), bis hin zu den *Iphigénie en Tauride* (1779) von Guimond de la Touche und Christoph Willibald Gluck ging es darum, den

31 Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Frankfurt a.M.: Insel, 1979, 187.

32 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Zerbin oder Die neuere Philosophie*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. v. Sigrid Damm, Bd. II. Frankfurt a.M.: Insel, 1992, 357.

33 Ludwig Tieck: *William Lovell* (1795/96), hrsg. v. Walter Münz. Stuttgart: Reclam (Reclams Universalbibliothek, 8328), 1986, 462. Vgl. Manusch Rimkus: „Tragische Aufopferung‘ und ‚theatralische Affektion‘. Zur Reflexion von Geschlechterrollen in Ludwig Tiecks *William Lovell*“. In: Wim Peeters/Uwe C. Steiner (Hrsg.): *Opferdramaturgie nach dem bürgerlichen Trauerspiel. Zur Viktimologie der Geschlechter in Drama, Libretto und Prosa*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2024, 75–104.

vermeintlichen Willen der Götter zum Opfer als menschliche Projektion zu enthüllen. Dass Goethe diesen Impuls in seiner *Iphigenie auf Tauris* (1779–1786) aufgreift, ist vielleicht weniger bemerkenswert als die gewiss subtile, aber deutlich erkennbare Überformung des Konflikts durch die zeitgenössische Semantik der Geschlechter. Zwar war der Klassizismus der *Iphigenie* nicht zuletzt als Statement gegen die Gefühls- und Affektdramaturgie und damit gegen die Opferemphase des bürgerlichen Trauerspiels und der nachfolgenden Rührstücke gedacht. In Sachen Geschlechtersemantik scheint das Stück jedoch auf der gleichen Wellenlänge zu schwingen. Gleich im Auftrittsmonolog spricht die Titelfigur einschlägige Verse: „der Frauen Zustand ist beklagenswert./ Zu Haus’ und in dem Kriege herrscht der Mann“³⁴. Es ist Iphigenie, die keusche Diana-Priesterin, die die wilde Männlichkeit des Königs Thoas domestiziert und den taurischen Opferkult abschafft. Ihres Geschlechtes wegen bekleidet sie die drameninterne Position der Wahrheit, eine Position zugleich der höheren Moral, die sich gegenüber der Sphäre der Politik geltend macht, die als korrupt und männlich ausgewiesen wird: „Hat denn zur unerhörten Tat der Mann/ Allein das Recht“ (V. 1892–1893), fragt Iphigenie; und zum Ausklang sagt ihr Bruder Orest über sie: „Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm/ Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele beschämt“ (V. 2142–2143).

Später hat Goethe sein Unbehagen an dieser Lösung artikuliert, verblüffend häufig ist er auf Distanz zur „verteufelt human[en]“³⁵ *Iphigenie* gegangen. Bezeichnet die Entstehung der Tragödie laut René Girard die Krise des Opferkults³⁶, so steht Goethes *Iphigenie* für die Krise des tragisch repräsentierten Opfers ein. Sie dokumentiert eine Krise der theatralischen Opferpolitik, ein Scheitern auch der Opferkritik.

In der *Italienischen Reise* (1829) berichtet Goethe unter dem Datum des 10. Januar [1787] von der gemischten Aufnahme, auf die das

34 Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter u.a., Bd. 3.1: Italien und Weimar, 1786–1790. München: Hanser, 1990, 162, V. 24–25.

35 So Goethe am 19. Januar 1802 zu Schiller. In: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 8.1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 874.

36 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992, 62, 68, 427 u.ö.

kürzlich fertiggestellte Schauspiel im Kreis der römischen Bekannten gestoßen war. Der Maler Tischbein habe in einer (leider nicht überlieferten) Illustration die Wirkung des Dramas mit einem „Opfer“ verglichen, „dessen Rauch, von einem sanften Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinzieht, indessen die Flamme freier nach der Höhe zu gewinnen sucht.“³⁷ Die Opferflamme lodert zwar zum Himmel, aber der Rauch, d.h. die luftförmig verwandelte eigentliche Opfermaterie, erreicht die Götter nicht mehr. Quasi in einer Inversionswetterlage hält er sich am Boden, er trübt, ja womöglich vergiftet er die Atmosphäre – das Gegenteil von Aufklärung! Im Drama wird das Opfer zwar abgeschafft, als sublimiertes Opferritual aber verströmt das Stück selbst benebelnde Dämpfe. Der vertikale Vektor des Opfers erweist sich als gestört, seine Effekte verbreiten sich in die Horizontale. Anders ausgedrückt: Es herrscht dicke Luft. Es entgeht auch die Opferkritik, so scheint es, der Trübung durch atmosphärisch verbreitete Opfermatrien nicht.

4 Lächerliches Unheil

Es sind vielleicht nicht von ungefähr Goethes autobiographische Schriften, die seine Opferskepsis deutlich dokumentieren und darin eine subtile Kritik an zeitgenössischen Opferobsessionen suggerieren. *Dichtung und Wahrheit* erzählt gleich mehrfach von misslingenden Opfern. So von dem sechsjährigen Johann Wolfgang, der schon pantheistische Neigungen gehegt haben will und der daher seinem Gott „auf gut alttestamentliche Weise einen Altar erricht[et]“. Das Brandopfer schlägt jedoch fehl, die Räucherkerzen brennen sich in den Lack des Ziermöbels ein, das der Knabe dem Vater entwendet und zum Altar umfunktioniert hatte. Das selbsterfundene Ritual sieht einem Opfer ähnlich, aber es misslingt: Auch hier erreicht die Opferflamme nicht die himmlischen Mächte, sondern beschädigt die weltlichen Dinge. Der Autobiograph zieht aus seiner Verlegenheit eine Lehre, der Schaden zeige symbolisch „wie gefährlich es überhaupt sei, sich Gott auf dergleichen Wegen nähern zu wollen.“ Vor allem erzielt Goethe eine komische Wirkung. Wenn die pseudosakrale Weihe an den „äußer-

37 Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 15: Italienische Reise, 186.

lichen [...] Handlungen und Ceremonien“ scheitert, genauer: an den Requisiten, wenn also eine Kollision im Materiellen die sakrale Heils-idee korrumpiert, dann bewegen wir uns im Bereich des Slapsticks.³⁸ Und damit in einem Genre, an dessen Zustandekommen die *Emilia Galotti* nicht ganz unbeteiligt gewesen ist. Zumindest lässt sich von ihr, deren Wiener Erstaufführung neben außerordentlichem Beifall auch zahlreiche Lacher provoziert hatte, eine Linie zur Gattung der Tragikomödie ziehen.³⁹

Auf ähnliche Weise komisch wirkt eine weitere Episode im ersten Teil von *Dichtung und Wahrheit*. Goethe schildert plastisch und in aller Breite die Zeremonien zur Kaiserkrönung Josephs II. 1764 in Frankfurt. Er beschreibt die „politisch religiöse Feierlichkeit“ mit allem *pomp and circumstance*, die Züge, Aufmärsche, symbolischen Handlungen, Volksbelustigungen und dergleichen; und er macht ihren festlichen Zweck namhaft, nämlich den, dass die von allen Symbolen der Macht umgebene „irdische Majestät“ mit der himmlischen Autorität zu verschmelzen scheint. Zwei tragikomische Episoden jedoch kontrarpunktieren den Glanz der Staatsaktion; und beide werden als entstellte Opferhandlungen ausgewiesen. Zuerst schlägt der Versuch fehl, die zum Krönungszug zusammenfließenden Besucherströme zu lenken und Massenpaniken zu verhüten. Zwar hatte man dem Volk verboten, im Verlangen nach Memorabilien die Dekorationen des Festzugs anzutasten. Das Verbot verfängt jedoch nicht. Goethe schreibt:

Mehrere Tage vorher war durch öffentlichen Ausruf bekannt gemacht, daß weder die Brücke noch der Adler über dem Brunnen preisgegeben, und also nicht vom Volke wie sonst angetastet werden solle. Es geschah dies, um manches bei solchen Anstürmen unvermeidliche Unglück zu verhüten. Allein um doch einigermaßen dem Genius des Pöbels zu *opfern*, gingen eigens bestellte Personen hinter dem Zuge her, lösten das Tuch von der Brücke[, auf der Kaiser und Würdenträger einhergeschritten waren; U.St.], wickelten es bahnenweise zusammen und warfen es in die Luft. Hiedurch entstand nun zwar kein Unglück, aber *ein lächerliches Unheil*: denn das Tuch entrollte sich in der Luft und bedeckte, wie es niederfiel, eine größere oder geringere Anzahl Menschen. Diejenigen nun, welche die Enden faßten und solche an sich zogen, rissen alle die

38 Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 16: Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 48–51.

39 Vgl. Verf.: „Gerechtigkeit für Odoardo Galotti“ (Anm. 24), 72–73.

Mittleren zu Boden, umhüllten und ängstigten sie so lange, bis sie sich durchgerissen oder durchgeschnitten, und jeder nach seiner Weise einen Zipfel dieses durch die Fußtritte der Majestäten geheiligten Gewebes davongetragen hatte.⁴⁰

Man stelle es sich bitte bildlich vor: Eine Menge Menschen wird von einem Tuch bedeckt und, indem an allen Seiten daran gezogen und gerissen wird, zu Fall gebracht. Von einem Tuch, das zwar nicht vom Himmel herabgekommen, aber immerhin von majestätischen Fußtrittten geheiligt ist. Es handelt sich um einen Fetisch! Die Episode besitzt somit alle symbolischen Qualitäten. Goethe schildert, wie das Unterfangen, dem „Genius des Pöbels“ zu opfern, in „ein lächerliches Unheil“ mündet. Zumal dieses Opfer ja auch nicht eigentlich vertikal ausgerichtet ist, es soll ja keine transzendenten Götter besänftigen. Dem Pöbel wird in der Horizontalen geopfert, zu Zwecken einer „wilden Belustigung“⁴¹ und damit als Prävention gegen massenpsychologische Dynamiken. Genau die aber stellen sich ein: Der heilige Zweck des Opfers kollidiert mit der Intervention der Materie, es kommt, m.a.W., zum Unfall. Im Unfall bekundet sich exemplarisch die moderne Fallhöhe des Opfers zwischen seiner sakrifiziellen und seiner viktimologischen Seite. Gattungspoetologisch markiert der Unfall den Übergang von der Tragödie zur Tragikomödie und von ihr zum Slapstick.

Nur wenig später „sollte dem Pöbel abermals ein Opfer gebracht werden“⁴², ein Gabenopfer, um genau zu sein. Man verschenkt Hafer, einen gebratenen Ochsen und sogar die zuvor aus Brettern errichtete Küche. Jetzt sind es weniger die äußerlichen Handlungen und Zeremonien, jetzt sind es vielmehr die innerlichen Formen, um noch einmal mit Zedler zu sprechen, die intervenieren und die die Opferhandlung in ein wiederum „lächerliches Unheil“ münden lassen. Es regt sich nämlich das Menschlich-Allzumenschliche: Sogleich „fielen die alten schadenfrohen Späße wieder vor“, schreibt Goethe, das Staatsschauspiel artet karnevalesk aus, das Erhabene wird zum Slapstick:

40 Alle vorausgehenden Zitate: Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 16: Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 222–223 (meine Hervorhebung, U.St.).

41 Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 16: Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 223.

42 Goethe: *Sämtliche Werke* (Anm. 34), Bd. 16: Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit, 224–225.