

Hellig handling, grusom gjerning

- en studie av menneskeofringsmotivet og -tematikken i
Goethes *Iphigenie auf Tauris* og Schillers *Don Karlos*



av Jostein Saxegaard

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium
Universitetet i Bergen

Veiledere:
Ingrid Nielsen og Anders Kristian Strand

Våren 2009

Inhaltsangabe

In dieser Masterarbeit werden Menschenopfermotive und -thematik in Johann Wolfgang Goethes Iphigenie auf Tauris (1787) und Friedrich Schillers Don Karlos. Infant von Spanien. (1787) untersucht.

Im ersten Kapitel wird das Projekt präsentiert und begründet. Danach wird im zweiten Kapitel die Literaturgeschichte des Menschenopfermotivs dargestellt um die vielen thematischen Möglichkeiten des Motivs anzudeuten. Auf der Grundlage theoretischer Arbeiten von Henri Hubert & Marcel Mauss, Herfried Münkler & Karsten Fischer, Walter Burkert und René Girard wird der Opferbegriff untersucht und abgegrenzt.

Kapitel drei und vier sind bzw. Iphigenie und Don Karlos gewidmet. In beiden Kapiteln wird die dramatische Handlungsfunktion der Menschenopfermotive untersucht und interpretiert. Es werden besonders die Intention, Legitimität und Rhetorik der Opferhandlungen und die Bedeutung der Opfermotive für die dramatischen Konflikte und Handlungsverläufe thematisiert.

Im dritten Kapitel wird behauptet die Menschenopfermotive Iphigenies seien die Grundlage für ein Problematisieren von theonomer Moral. Es wird argumentiert, dass Iphigenie ihre humanistische Moral in einer positiven Göttervorstellung begründe. Das Kapitel setzt sich mit der Göttervorstellung Iphigenies auseinander und zeigt, dass jene Vorstellung in einer Erfahrung von Menschenopferung begründet sei, dass sie aber der theologischen Implikationen der Menschenopferung gegenübergestellt zugrunde gehe und Iphigenie letztendlich eine neue moralische Grundlage finde. Deswegen werden die Szenen I.4 und IV.5 („Lied der Parzen“) worin die Göttervorstellung Iphigenies am deutlichsten zum Ausdruck kommt sehr genau gelesen („close reading“). Auf der Grundlage des girardschen Gedankens von der Ambivalenz des Opfers wird dafür argumentiert, der Fluch der Tantaliden sei das bedeutendste Opfermotiv des Dramas.

Im vierten Kapitel wird behauptet, dass die Menschenopfermotive Don Karlos' das Zentrum einer moralischen Problematik ausmachen, die um instrumentelles Denken und instrumentelle Menschenanschauung kreist. Die drei wichtigsten Menschenopfermotive des Dramas werden untersucht: Die Autodafés des Großinquisitors, Philipps Auslieferung von Karlos an die Inquisition und das Selbstopfer von Marquis von Posa. Der girardsche Gedanke destabilisierte Unterschiede („distinctions“) führe zur Ausbruch der Gewalt wird als Grundlage für die Interpretation von Szene V.4 benutzt, in der u.a. die unstabilen gesellschaftlichen Strukturen in der bruchhaften Metrik widerspiegelt werden. Weiter wird Philipps Opferung von Karlos als das absichtliche Konstruieren eines Sündenbocks im girardschen Sinne ausgelegt. Diesem wird in Szene V.10 besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da die Legitimität und Begründung des Opfern von Philipp und dem Großinquisitor in jener Szene besprochen wird. Schließlich wird auch dafür argumentiert, dass die Opferhandlungen von dem Großinquisitor, Philipps und Posa bestimmte unheimliche Ähnlichkeiten teilen. Die herkömmliche Interpretation von Posas Selbstopfer als reuevolle Buße wird deswegen abgelehnt. Es wird argumentiert Posas Selbstopferung sei die Vollziehung seiner Entwicklung von idealistischem Humanismus in den zynischen Instrumentalismus.

Im fünften Kapitel werden Iphigenie und Don Karlos auf der Grundlage von einigen opfertheoretischen Aspekten und der Humanitätsbegriffs der Aufklärung verglichen.

”Mit seltener Kunst flichst du der Götter Rat
Und deine Wünsche klug in eins zusammen”

Iphigenie auf Tauris (II.2, 740-741)

Forord

Jeg vil gjerne takke:

Min veileder Ingrid Nielsen for omtenksom, grundig og engasjerende veiledning og uvurderlig moralsk støtte. Og sist, men ikke minst for de inspirerende forelesningene våren 2004 som fikk meg til å velge å studere litteraturvitenskap videre.

Min veileder Anders Kristian Strand for sitt store engasjement for min utdanning og dannelse, sine høye faglige krav og ufravikelige tro på mine evner. Jeg vil også takke for de mange inspirerende samtaler og ikke minst for seminaret om litterære oversettelser høsten 2005 som forandret hele min videre studiekarriere og brakte meg til Freie Universität Berlin.

Dr. Dieter Schaffrath og cand.theol. Roar Evjedal for faglige konsultasjoner.

Min nære venn og faglige sparringpartner gjennom hele studietiden, Silje Gjerde, og min uunnværlige våpenbroder på lesesalen, Nils Henrik Smith.

Min familie for moralsk og økonomisk støtte.

Meine liebe Sofia: Danke für deine große Geduld und unermüdliche Unterstützung.

Jostein Saxegaard

Mai 2009

Innhold

Forord	4
1. Goethe, Schiller og menneskeofring	7
1.1. Goethes <i>Iphigenie auf Tauris</i> og Schillers <i>Don Karlos</i>	7
1.2. Goethe, Schiller og menneskeofring	10
1.3. Humanitetsdramaer	11
1.4. Moderne resepsjon	13
1.5. Oppgavens problemstilling og fremgangsmåte	16
2. Foræring, forsakelse, forurettelse	18
2.1. Menneskeofringsmotivets litteraturhistorie	18
2.2. Oftringsbegrepet	21
<i>Det religiøse offer</i>	21
<i>Det rasjonelle offer og det moderne offer</i>	23
2.3. Ofring og teori	25
<i>Girards sydebukketeori</i>	25
3. Goethes <i>Iphigenie auf Tauris</i>	30
3.1. Goethes klassiske drama	30
<i>Iphigenies forutsetninger og handlingsgang</i>	32
3.2. Iphigenie og gudene	34
<i>Preludium</i>	34
<i>Iphigenies gudsbilde</i>	35
3.3. Iphigenie og kongen	39
3.4. Iphigenie og tantalidene	42
<i>Tantalidenes ofre</i>	42
<i>Tantalideforbannelsens teologiske implikasjoner</i>	44
<i>Iphigenie og tantalidesagaen</i>	45
<i>Gudsbildet forsterkes</i>	47
3.5. Gudsbildets krise	49
<i>Iphigenies dilemma</i>	49
<i>Dilemmaets apori</i>	50
<i>Sjelelig krise: "Lied der Parzen"</i>	52
3.6. Gudsbildets sammenbrudd	57
<i>Iphigenies "kühnes Unternehmen"</i>	57
<i>Nytt håp, ny tro: Den humane løsning</i>	59
3.7. Oppsummering	64

4. Schillers <i>Don Karlos</i>	66
4.1. Schillers overgangswerk	66
Don Karlos' <i>handling</i>	68
<i>Begreps- og motivavgrensning</i>	70
4.2. Storinkvisitorens ofring	72
<i>Autodafé og menneskeofring</i>	72
<i>Storinkvisitorens religiøsitet</i>	74
<i>Storinkvisitorens formål</i>	76
<i>Den sorte prest</i>	78
4.3. Philipps ofring	81
<i>Hevndrapet</i>	81
<i>Autoritet under angrep - sviktende strukturer</i>	83
<i>Sydebukken</i>	87
<i>Philipps religiøsitet</i>	89
4.4. Posas ofring	92
<i>Storinkvisitoren og Philipps ofring vs. Posas ofring</i>	92
<i>Et uselvisk offer?</i>	93
<i>Den politiske martyr</i>	95
<i>Posas religiøse offer</i>	97
<i>Posas tildekking</i>	98
4.5. Oppsummering	100
5. Komparasjon	102
5.1. Ofdingsaspekter ved <i>Iphigenie og Don Karlos</i>	102
5.2. <i>Iphigenies og Don Karlos' tematikk</i>	105
<i>Opplysningstiden: Fornuft og frihet</i>	105
<i>Frihet og humanitet i Iphigenie og Don Karlos</i>	107
6. Konklusjon	111
Appendiks	113
<i>Iphigenie auf Tauris: Akt IV, Scene 5</i>	113
<i>Don Karlos: Akt V, Scene 10</i>	115
Bibliografi	119

1. Goethe, Schiller og menneskeofring

OREST. Soll ich wie meinen Ahnen, wie mein Vater
Als Opfertier im Jammertode bluten:
So sei es! Besser hier vor dem Altar,
Als im verworfenen Winkel, wo die Netze
Der nahverwandte Meuchelmörder stellt.

Iphigenie auf Tauris (II.1, 576-580)

KÖNIG. Er ist mein einz'ger Sohn – Wem hab ich
Gesammelt?
GROSSINQUISITOR. Der Verwesung lieber als
Der Freiheit.
KÖNIG. (*steht auf*) Wir sind einig. Kommt.
GROSSINQUISITOR. Wohin?
KÖNIG. Aus meiner Hand das Opfer zu empfangen.

Don Karlos (V.10, 5278-5281)

1.1. Goethes *Iphigenie auf Tauris* og Schillers *Don Karlos*

I 1787 utga Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) dramaet *Iphigenie auf Tauris* basert på Euripides klassiske tragedie *Ifigeneia i taurernes land*.¹ Dramaet utspiller seg i kjølvannet av den trojanske krigen og handler om den berømte krigerkongen Agamemnons datter, Iphigenie, og hennes landflyktighet i Tauris. Sentralt i handlingen står Iphigenies forsøk på å unngå å ofre broren Orest og hennes håp om å få vende tilbake til Hellas.² I samme år gir Friedrich von Schiller (1759-1805) ut *Don Karlos. Infant von Spanien*,³ et drama med handling fra 1500-tallets Spania. Dette dramaet skildrer et intrigant hoffmiljø og kretser rundt den spanske arveprinsen Karlos som er ulykkelig forelsket i sin stemor. Viktig for handlingen er også Marquis von Posa, Karlos beste venn, og hans forsøk på å befri de nederlandske provinsene ved å intriguere mot kong Philipp. Posas intriger slår til slutt feil og forårsaker både

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, (Stuttgart: Reclam, 2001), Euripides, "Ifigeneia i taurernes land," I: *Seks tragedier*, (Oslo: Gyldendal, 1997). Heretter vil jeg referere til Goethes drama som *Iphigenie* og Euripides drama som *Ifigeneia*.

² På norsk heter søsknene Orestes og Ifigeneia. Jeg vil imidlertid omtale dem med Goethes navn Orest og Iphigenie.

³ Friedrich Schiller, *Don Karlos*, (Stuttgart: Reclam, 2005). Dramaets tittel skrives på en rekke forskjellige måter, blant annet *Dom Karlos*, eller *Don Carlos*. Jeg holder meg til *Don Karlos*, tittelen fra sisteutgaven (1805).

hans egen død og at Karlos utleveres til inkvisisjonen av sin far. Denne masteroppgaven skal handle om menneskeofringsmotivet i *Iphigenie auf Tauris* og *Don Karlos*.

Hvorfor sammenligne nettopp disse to dramaene? Ved første øyekast fremstår *Iphigenie* og *Don Karlos* som rake motsetninger. For det første har *Don Karlos* i motsetning til *Iphigenie* en tragisk utgang.⁴ For det andre har *Don Karlos* nesten tre ganger så mange vers som *Iphigenie* og tjue navngitte roller i motsetning *Iphigenies* fem karakterer. For det tredje henter Goethe sitt materiale fra gresk mytologi, mens Schiller tar utgangspunkt i historiske hendelser fra 1500-tallets europeiske religionskriger. Og sist, men ikke minst er Goethes drama skrevet etter forbilde fra gresk antikk og fransk klassisisme, mens Schiller på sin side var inspirert av Shakespeare samt Diderots og Lessings skrifter om det borgerlige sørgespill.⁵ I bunn og grunn fremstår disse dramaene som vesensforskjellige: *Iphigenie* er avdempet klassisk og harmonisk både i stemning og struktur, mens *Don Karlos* et overflødigthorn av store affekter og innfløkte intriger.

Til tross for ulikhetene finnes det likevel flere gode grunner for å gjøre en komparativ studie av *Iphigenie* og *Don Karlos*. Først og fremst er både *Iphigenie* og *Don Karlos* skrevet på blankvers (jambisk pentameter) og regnes sammen med Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779) som gjennombruddet for denne verseformen i tysk dramatik. Disse tre dramaene omtales dessuten ofte i samme åndedrag som 1700-tallets store tyske humanitetsdramaer.⁶ Videre er både *Iphigenie* og *Don Karlos* nært knyttet til den litterære ”Sturm und Drang”-bevegelsen (ca 1770-1785), som både Goethe og Schiller var en del av. Denne bevegelsen oppstod som et litterært opprør mot opplysningstidens fornuftsdyrkning og den franske klassisismens estetikk. I følge ”Stürmer und Drängerne” hadde den franske klassisismen et overdrevet fokus på bundet språklig form og det aristoteliske dramaidealet om tidens, stedets og handlingens enhet, noe de hevdet førte til livløs kunst. I stedet tok de til orde for frihet, spontanitet og kraftfullhet, noe som kjennertegner ”Sturm und Drang”-verkene både språklig og formalt. ”Stürmer und Drängerne” dyrket også en utpreget geniestetikk, og forbildet for ”kraftgenial” diktning mente de fremfor alt å finne i Shakespeare.⁷ Både Goethe og Schillers tidlige verker er skrevet under sterk innflytelse fra ”Sturm und Drang”-bevegelsens idealer, men begge forfattere tok etter hvert avstand fra disse og omfavnet klassiske idealer. *Don Karlos* er Schillers siste ”Sturm und Drang”-drama, mens *Iphigenie* er

⁴ Til tross for at *Iphigenie* er basert på en gresk tragedie og *Don Karlos* har en tragisk utgang, anså hverken Goethe eller Schiller sine skuespill som tragedier. Schiller ga *Don Karlos* undertittelen ”Ein dramatisches Gedicht”; *Iphigenie* bærer undertittelen ”Ein Schauspiel”.

⁵ Paul Böckmann, *Strukturprobleme in Schillers "Don Karlos"*, (Heidelberg: Winter, 1982)

⁶ Michael Hofmann, *Schiller: Epoche, Werk, Wirkung*, (München: C.H. Beck, 2003)

⁷ Ulrich Karthaus, *Sturm und Drang. Epoche - Werke - Wirkung*, (München: C.H.Beck, 2000)

Goethes første klassiske drama. Imidlertid finner man frempek til Schillers klassisisme i *Don Karlos* – først og fremst i bruken av bundet versform⁸ – og rester etter Sturm und Drang i Goethes *Iphigenie*.⁹ Til tross for at begge ble skrevet for scenisk oppføring og fremdeles ofte fremføres, har både *Iphigenie* og *Don Karlos* har lesedramatrekk. For *Iphigenies* del skyldes dette i stor grad at dramaet er fattig på ytre handling og gjennomsyret av et lyrisk språk, mens *Don Karlos* på sin side er så omfangsrikt at det ikke lar seg oppføre uten å forkortes.¹⁰ Dette fikk blant annet Christoph Martin Wieland til å omtale *Don Karlos* som en ”dramatische[r] Roman”.¹¹ Begge dramaer har altså en eksperimentell karakter: Goethes drama trekker i retning av lyrikk, mens Schillers drama trekker i retning av prosa. Dette er muligens også grunnen til at begge dramaer har en spesielt problematisk plass i sine respektive forfatters dramatiske produksjon, for både Goethe og Schiller brukte uvanlig lang tid på nettopp disse dramaene.

Overraskende nok finnes det knapt artikler viet til komparasjon av *Iphigenie* og *Don Karlos*.¹² Dette kan muligens skyldes at *Iphigenie* og *Don Karlos* ble skrevet før Goethe og Schiller innledet sitt vennskap i 1794.¹³ Dessuten skrev Goethe tragedien *Egmont* året etter *Iphigenie*, en tragedie som i likhet med *Don Karlos* tar utgangspunkt opprøret i Nederland.¹⁴ Det felles historiske materialet og de åpenbare parallellene mellom frihetsforkjemperne Marquis von Posa og Graf Egmont har følgelig ført til at det foreligger en rekke komparative arbeider av *Don Karlos* og *Egmont*.¹⁵

⁸ Eckhardt Heftrich har argumentert for at *Don Karlos* bærer bud om Schillers klassisisme også på et tematisk plan: Eckhardt Heftrich, "Schillers "Don Karlos" - ein Weg zur Klassik?," I: *Der Theatralische Neoklassizismus um 1800: ein europäisches Phänomen?*, red. Roger Bauer (Bern: P. Lang, 1986).

⁹ Dette gjelder særlig scene I.4, som flg. Jeßing sjangermessig er beslektet med ”Sturm und Drang”-hymner: Benedikt Jeßing, *Erläuterungen und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, (Stuttgart: Reclam, 2002) s. 11

¹⁰ Førsteutgaven av *Don Karlos* tar angivelig over fem timer å fremføre.

¹¹ Paul Böckmann, "Schillers ›Don Karlos‹. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs," I: *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung : ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski (Tübingen: Niemeyer, 1982).

¹² Det eneste unntaket meg bekjent er: Johannes Klein, ""Nathan", "Iphigenie", "Don Carlos". Bemerkungen zum vor- und frühklassischen Drama," *Wirrendes Wort* 8 (1957).

¹³ Selv om jeg mener at historisk-biografisk begrunnelse er av underordnet betydning for et komparativt arbeid, kan det nevnes at det finnes flere biografiske berøringspunkter mellom Goethe og *Don Karlos* samt Schiller og *Iphigenie*. Goethe ledet en oppsetning av *Don Karlos* ved hoffteateret i Weimar allerede i 1788 og oppførte verket en rekke ganger i årene etterpå. Schiller skrev på sin side en anmeldelse av *Iphigenie* allerede i utgivelsesåret, og året etter beskjeftiget han seg med å oversette Euripides *Ifigeneia i Aulis* til tysk. I 1802 ble Schiller dessuten engasjert av Goethe i til å gjøre en bearbeidelse av *Iphigenie* i forbindelse med en nyoppsetning.

¹⁴ Hertug von Alba har en rolle som intrigant i både *Don Karlos* og *Egmont*. Både Graf Egmont og Wilhelm av Oranien omtales i *Don Karlos*; begge opptrer i *Egmont*.

¹⁵ For eksempel: Lesley Sharpe, "Schiller and Goethe's "Egmont"," *The Modern Language Review* 77, nr. 3 (1982).

1.2. Goethe, Schiller og menneskeofring

En svært tungtveiende grunn til å gjøre en komparativ studie av *Iphigenie* og *Don Karlos* er at menneskeofring spiller en avgjørende rolle for handlingsforløpet i begge dramaer. I *Don Karlos* utgjør menneskeofring handlingens tragiske klimaks, ettersom dramaet kulminerer i Philipps utlevering av Karlos til inkvisisjonen. I *Iphigenie* utgjør menneskeofring grunnlaget for dramaets mest åpenbare handlingskonflikt, ettersom taurerkongen Thoas' forsøk på å tvinge Iphigenie til å gjenoppta taurernes gamle menneskeofringspraksis fører til at hun havner i fare for uvitende å ofre sin egen bror. I begge drama er det imidlertid enda flere markante offermotiv. En viktig forutsetning for hele handlingsforløpet i *Iphigenie* er gudinnen Dianas redning av Iphigenie fra offerdøden i Aulis. Denne episoden i forkant av dramaets handling omtales ofte i dramaet og er den direkte årsaken til at Iphigenie har havnet som prestinne i Tauris. I *Don Karlos* er Posas valg om å gå i døden for Karlos også et tydelig offermotiv, dessuten har inkvisisjonens kjetterbrenninger et offerpreg, ettersom de er henrettelser i guds navn. *Iphigenies* og *Don Karlos'* historiske kontekst gir ytterligere et grunnlag for å undersøke disse dramaene i lys av menneskeofringmotivet. For menneskeofringmotivet, som riktignok har vært et sentralt dramatisk motiv siden antikken, har en usedvanlig stor popularitet i 1700-tallets dramatikk.¹⁶ Goethes *Iphigenie* er for eksempel bare en av nærmere tjue forskjellige Ifigeneia-dramaer i løpet av dette århundret,¹⁷ og Schiller har menneskeofringmotiv i samtlige av sine dramaer.

Til tross for menneskeofringmotivets popularitet på 1700-tallet og sentrale plass i *Iphigenie* og *Don Karlos'* handlingsforløp, har *Iphigenie* og *Don Karlos* bare i liten grad blitt undersøkt i lys av dette motivet. For hvert av dramaene finnes det bare noen få artikler av varierende kvalitet som beskjeftiger seg spesifikt med menneskeofringmotivet.¹⁸ Den

¹⁶ Derek Hughes, *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera* (New York: Cambridge University Press, 2007)

¹⁷ Robert R. Heitner, "The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century," *Comparative Literature* 16, nr. 4 (1964).

¹⁸ Artikler om menneskeofringmotivet i *Iphigenie*:

Bernhard Greiner, "Die Stellvertretung im Opfer. Figurationen ihres Entwurfs und ihrer Rücknahme: Iphigenie (Euripides/Goethe) und Elektra (Hofmannsthal)," I: *Opfere deinen Sohn!: das "Isaak-Opfer" in Judentum, Christentum und Islam*, red. Bernhard Greiner, Bernd Janowski, og Hermann Lichtenberger (Tübingen: Francke-Verlag, 2007). Birgit Hansen, *Frauenopfer. Mörderische Darstellungskrisen in Euripides' Iphigenie in Aulis und Goethes Iphigenie auf Tauris*, (Berlin: Logos Verlag Berlin, 2003), Gerhard Neumann, ""Reine Menschlichkeit" : zur Humanisierung des Opfers in Goethes "Iphigenie"," I: *Humanität in einer pluralistischen Welt? : themengeschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur ; Festschrift für Martin Bollacher*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000).

Artikler om menneskeofringmotivet i *Don Karlos*:

Wolfgang Braungart, "Vertrauen und Opfer: Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller)," *Zeitschrift für*

berømte germanisten Walter Müller-Seidel er en av svært få som har behandlet menneskeofringsmotivet i *Don Karlos* og derigjennom også har sett en parallell til *Iphigenie*: ”In diesem Zusammenhang ist es nicht nebensächlich zu erwähnen, daß Goethes *Iphigenie*, die von Menschenopfern handelt, in demselben Jahr 1787 erscheint, in dem auch Schillers *Don Carlos* abgeschlossen wurde”.¹⁹ Han påpeker dessuten forskningsfeltets manglende undersøkelse av menneskeofringsmotivet i *Don Karlos*: ”Um Menschenopfer geht es in Schillers *Don Carlos* in mehrfacher Hinsicht, und auch diesen Motivkomplex hat man im allgemeinen wenig geachtet”.²⁰

1.3. Humanitetsdramaer

Iphigenie og *Don Karlos* blir ofte omtalt som humanitetsdramaer. Humanitetsbegrepet sitter imidlertid ofte svært løst hos kommentatorer av Goethe og Schiller, så hva menes egentlig med dette? Hva ligger i begrepet ”humanitet”? I utgangspunktet er ”humanitet” utledet av ”human” og betyr ”menneskelighet” og ”menneskevennlighet”.²¹ Men allerede i denne ordboksdefinisjonen kommer en tvetydighet ved humanitetsbegrepet til syne: På den ene siden har begrepet en deskriptiv essensialistisk betydning i forhold til menneskets egenart; humanitet betegner bestemte kvaliteter som definerer mennesket. På den annen side har begrepet et normativt moralsk aspekt, noe som gjør at ”humanitet” ofte brukes synonymt med ”humanisme” og ”humanistiske verdier” og betegner livssyn eller filosofi som med særskilt fokus på menneskets velferd og verdier. Det hele kompliseres imidlertid av at humanitetsbegrepets deskriptive og normative betydninger ofte er virksomme samtidig, ettersom begrepet ofte impliserer at et autentisk menneske kjennetegnes av å etterleve visse etiske standarder.

Historisk sett finnes det flere humanistiske bevegelser, blant annet er det vanlig å skille mellom renessansehumanisme og Opplysningstidens humanisme. Goethe og Schiller regnes sammen med blant annet Herder og Humboldt som en del av den tyske nyhumanistiske bevegelsen på slutten av 1700-tallet som ble innledet av den tyske arkeologen Winckelmann og særlig fokuserte på åndsfrihet, toleranse og humanistisk dannelselse. I følge *Routledge Encyclopedia of Philosophy* har alle humanistiske bevegelser fra 1300-tallet fram slutten av

Germanistik 15, nr. 2 (2005). Marion M. Hiller, "Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit: Zum Opfergedanken in Schillers Don Carlos und den Philosophischen Briefen," *Euphorion* 99, nr. 1-2 (2005).

¹⁹ Walter Müller-Seidel, "Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers Don Carlos," *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43 (1999). s. 195

²⁰ Ibid. s. 210

²¹ ”humanitet”, Kunnskapsforlagets blå språk og ordbokstjeneste, <http://www.ordnett.no> (14. mai, 2009)

1800-tallet til felles at de har en høy aktelse for humanistisk dannelselse, dvs. utdanning basert på antikke forfattere med et særlig fokus på grammatikk, retorikk, historie, poesi og moralfilosofi. Videre forfekter de en virkelighetsanskuelse med fokus på menneskelige interesser og perspektiv, noe som sammenfattes i den greske filosofen Protagoras' utsagn "Mennesket er alle tings målestokk" (homomensura-setningen). Og sist men ikke minst kjennetegnes humanistiske bevegelser av overbevisningen om at fornuft og autonomi er grunnleggende aspekter ved menneskelig eksistens. Dette fører blant annet til at fornuft, skepsis og den vitenskaplige metode ansees som de eneste gyldige midler til å finne fram til sannhet, samt en overbevisningen om at autonomi og moralsk likhet utgjør grunnlaget for etikk og samfunnets politiske organisering.²²

På hvilken måte er så *Iphigenie* og *Don Karlos* humanitetsdramaer? For *Iphigenies* del skyldes denne betegnelsen oftest at fortolkere har vektlagt Iphigenies ikke-voldelige grunnholdning og universelle menneskekjærlighet:

THOAS. Du glaubst, es höre
 Der rohe Skythe, 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 Leben Quelle durch den Busen rein
 Und ungehindert fließt. (1936-1942)

Som belegg for *Iphigenies* status som humanitetsdrama har svært mange fortolkere henvist til Goethes dedikasjonsvers i et bokeksemplar av *Iphigenie* gitt til skuespilleren Krüger i 1827. Dette verset slutter med følgende linjer: "Alle menschlichen Gebrechen | Sühnet reine Menschlichkeit". Mange fortolkere knytter dette an til Orests replikk til Iphigenie i siste scene: "Die strengen Bande | Sind nun gelöst; du bist den Deinen wieder, | Du Heilige, geschenkt. Von dir berührt | war ich geheilt" (2117-2120). Av den grunn fortolkes Iphigenie som legemliggjøringen av "reine Menschlichkeit", som en slags helgen som både helbreder Orests sjelelige kvaler og mildner Thoas' sinnelag i kraft av sin godhet og sitt blotte nærvær. Mange fortolkninger, særlig før 1900, hevder derfor at *Iphigenies* budskap er at "[...] alle Konflikte mühelos lösbar, alle Machtansprüche aufhebbar, alle Kräfte besieghar [durch reine Menschlichkeit] seien".²³

²² John C. Luik. "Humanism". I: E. Craig (red.). Routledge Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge, 1998. <http://www.rep.routledge.com/article/N025> (10. februar 2009)

²³ Wolfdietrich Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, (München: Beck, 1979) s. 8

Don Karlos' ry som humanitetsdrama har primært sitt opphav i Marquis von Posas tale til kong Philipp i dramaets berømte audiensscene (III.10). Her gjør Posa seg til talsmann for en politisk ideologi tuftet på frihet og autonomi og gir blant annet uttrykk for overbevisningen om at menneskets grunnbestemmelse er frihet: "Sehen Sie sich um | In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit | Ist sie gegründet" (3217-3219). I denne scenen forsøker Posa i kraftfulle vendinger å påvirke Philipp til å mildne sitt styre og å gi folket mer frihet, og tar til slutt til orde for ytringsfrihet i det berømte sitatet: "Geben Sie | Gedankenfreiheit" (3215-3216).

1.4. Moderne resepsjon

Både *Iphigenie* og *Don Karlos* har tradisjonelt vært lovprist for å forkynne humanistiske idealer som åndsfrihet, toleranse og altruisme. For begge verk er det imidlertid også tilfellet at deres antatte humanistiske budskap så å si har blitt dyrket til overmål og at konsensus om dramaenes entydige humanistiske budskap har resultert i fortolkningspraksis som overser dramaenes problematiske aspekter. Arthur Henkel var en av de første betydningsfulle kritikerne av den tradisjonelle fortolkningsstradisjonen, som han hevdet betraktet *Iphigenie* som "[...] das Festspiel einer Humanitätsreligion [...] welches die Frohbotschaft von der erlösenden Gewalt des Wahren, Guten und Schönen predigte".²⁴ I *Don Karlos'* tilfelle har Posa vært gjenstand for heltedyrkelse og blitt ansett som "a paragon of virtue [...] a faithful friend of Carlos, a wise and bold Champion of freedom, a lover of mankind".²⁵ I følge Dieter Borchmeyer er Heinrich Heines utsagn om Posa i *Die romantische Schule* (1836) svært representativt for datidens syn på Posa: "Er selber [Schiller] ist jener Marquis Posa, der zugleich Prophet und Soldat ist, der auch für das kämpft was er prophezeit, und unter dem spanischem Mantel das schönste Herz trägt, das jemals in Deutschland geliebt und gelitten hat".²⁶ Posa ble altså i likhet med *Iphigenie* betraktet som en edel forkjemper for humanistiske idealer.

²⁴ Arthur Henkel, "Goethe. Iphigenie auf Tauris," I: *Das deutsche Drama*, bd. 1, red. Benno von Wiese (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958), s. 169

²⁵ Franz Schnass (1914), sitert i André von Gronicka, "Friedrich Schiller's Marquis Posa: A Character Study," *Germanic Review* 26, nr. 3 (1951). s. 197. En grundig gjennomgang av 1800-tallets fortolkningspraksis av Posa finnes i: Wilfried Malsch, "Robespierre ad portas? Zur deutungsgeschichte über der Briefe über Don Karlos von Schiller," I: *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection*, red. Gertrud Bauer og Sabine Cramer, *Houston German Studies* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1990).

²⁶ Dieter Borchmeyer, "'Marquis Posa ist große Mode'. Schillers Tragödie Don Carlos und die Dialektik der Gesinnungsethik," I: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, red. Walter Müller-Seidel og Walter Riedel (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002). s. 128

Fra og med mellomkrigstiden har imidlertid fortolkningene av *Iphigenie* og *Don Karlos* blitt tiltagende kritiske. Flertallet av de siste femti års *Iphigenie*-lesninger forsøker å gå mot den tradisjonelle ”humanitetsfortolkningen”.²⁷ De mest toneangivende forsøkene på å gjendrive forestillingen om *Iphigenie* som ”eines Hohenlieds klassischer Humanität”²⁸ er Adornos artikkel ”Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie“²⁹ og Wolfdietrich Raschs bok *Iphigenie auf Tauris als Drama der Autonomie*. Rasch går faktisk så langt som å hevde at ”[die] optimistische humane Botschaft, die man immer wieder in dem Drama zu finden glaubte, ist nicht in ihm enthalten”.³⁰ Adorno leser i sin artikkel – som enkelte kritikere hevder bare løslig handler om Goethes drama³¹ – *Iphigenie* som et uttrykk for den iboende antinomien i opplysningstidens idealer. For opplysningstidens iver etter å bekjempe religiøs intoleranse og politisk despotisme i fornuftens og frihetens navn kan paradoksalt nok føre til intoleranse og despotisme, som følge av en nesten religiøs dyrkelse av den menneskelige fornuft. Adorno hevder blant annet at *Iphigenie* tvinger barbarene til humanitet ved hjelp av språk, fornuft og argumenterende logikk, men hyller imidlertid Goethes drama for å blottlegge denne ”opplysningens dialektikk”.³² Andre kritikere har derimot vært mindre positivt innstilt og kritisert Goethes *Iphigenie* for å være et forsvar for borgerlig eskapisme,³³ eller sågar forsøkt latterliggjøre *Iphigenies* humanisme som virkelighetsfjern:

Iphigenie ein Mensch wie Du und ich. [...] In Goethes klassischen Stücken treten nur noch Weimaraner auf. Iphigenies Salto ins pure Wahrhaftige, mit dem sie immerhin auch das Leben von zwei weiteren, sagen wir einmal, Menschen risikiert, dieser Salto wäre in jedem anderen Raum schlimmster leutnantshafter Leichtsinns. Aber Thoas ist Weimaraner. Darauf kann Iphigenie zählen. Insofern ist es dann doch kein so großes Risiko.³⁴

²⁷ For en ikke-tysk leser er det påfallende at de fleste fortolkninger av *Iphigenie* etter Henkels artikkel fra 1958 har en aggressiv polemikk mot det de omtaler som den tradisjonelle fortolkningen av *Iphigenie*. Ironisk nok er det betydelig vanskeligere å oppdrive eksempler på slike tradisjonelle fortolkninger i forskningslitteraturen enn det motsatte. Antakeligvis skyldes aggresjonen mot ”humanitetsfortolkningen” at *Iphigenie* har vært skolepensum i Tyskland siden midten av 1800-tallet og at *Iphigenie* – i følge Rasch – som regel blir redusert til et banalt humanitets-evangelium i undervisningssammenheng.

²⁸ Wolfgang Wittkowski, "Iphigenie auf Tauris. Homo homini deus. Deus homini lupus," I: *Goethe: homo homini lupus, homo homini deus*, (Frankfurt am Main: P. Lang, 2004). s. 173.

²⁹ Theodor W. Adorno, "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie," I: *Noten zur Literatur, Adorno Gesammelte Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974).

³⁰ Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, s. 8

³¹ Terrence James Reed, "Iphigenie auf Tauris," I: *Goethe-Handbuch*, bd. 2 (Dramen), red. Theo Buck (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996).

³² Adornos artikkel om *Iphigenie* bygger på en del av grunnprinsippene i Adorno og Horkheimers berømte bok *Die Dialektik der Aufklärung* fra 1947.

³³ Christa Bürger, "Iphigenie - die Entstehung der bürgerlichen Institution Kunst," I: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar: Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977).

³⁴ Martin Walser, "Imitation oder Realismus," I: *Erfahrungen und Leseerfahrungen*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965). s.77

For *Don Karlos* er tendensen i nyere tid særlig kritikk av Marquis von Posas idealistiske humanisme, en tendens som for alvor ble innledet med André von Gronickas artikkel ”Friedrich Schiller’s Marquis von Posa : A Character Study” (1951).³⁵ Av Walter Wittkowski blir Posa blant annet kritisert for å være et kynisk maktmenneske og en virkelighetsfjern idealist som paradoksalt nok går over lik for å innføre humanisme,³⁶ en ”opplysningens dialektiker”. Posa er faktisk så omdiskutert at Borchmeyer omtaler ham som ”[...] der umstrittenste politische Held der deutschen Bühnengeschichte”.³⁷ Likevel, til tross for dagens gjennomgående kritiske innstilling har Posa faktisk fremdeles sine forsvarere.³⁸

Et mer finurlig angrep på *Don Karlos’* status som humanitetsdrama er å finne i en forlengelse av den gamle diskusjonen i Schiller-forskningen om hvorvidt *Don Karlos* bør leses som et politisk drama eller et borgerlig sørgespill. Denne debatten har sitt utspring i Schillers egne kommentarer til *Don Karlos*. I et brev skrev Schiller at *Don Karlos* ”[...] würde nicht weniger seyn als, ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße”.³⁹ Dette sitatet har vært tatt til inntekt for påstanden om at Schiller opprinnelig hadde en plan om å skrive et politisk drama, men ombestemte seg til å skrive et borgerlig sørgespill i tradisjonen fra Diderot og Lessing.⁴⁰ *Don Karlos’* tradisjonelle status som humanitetsdrama er særlig knyttet til en politisk lesning hvor dramaet fortolkes som hyllest av politisk frihetskamp og ytringsfrihet. En lesning av *Don Karlos* som borgerlig sørgespill vil imidlertid rokke ved dette da sjangeren borgerlig sørgespill kjennetegnes av et apolitisk fokus på individuelle mellommenneskelige forhold. Særlig Helmut Koopman går nærmest aggressivt til verks for å avskrive legitimiteten av å lese *Don Karlos* politisk.⁴¹

³⁵ Se fotnote 25

³⁶ Wolfgang Wittkowski, "Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini," I: *Schiller und die höfische Welt*, red. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, og Friedrich Strack (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990).

³⁷ Borchmeyer, ""Marquis Posa ist große Mode". Schillers Tragödie Don Carlos und die Dialektik der Gesinnungsethik." s.127

³⁸ Hiller, "Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit: Zum Opfergedanken in Schillers Don Carlos und den Philosophischen Briefen."

Wilfried Malsch, "Moral und Politik in Schillers "Don Karlos"," I: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit ; ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988).

³⁹ Brev til Dalberg 7. juni 1784, Friedrich Schiller, *Briefverkehr von Friedrich Schiller*, red. Jürgen Kühnle, <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/briefe/index.htm>. (16. februar 2009)

⁴⁰ Et viktig belegg for å lese *Don Karlos* som et borgerlig sørgespill er at *Don Karlos* synes å være skrevet i samsvar med Diderots dramateori, i sær hans ”Tableau-Prinzips” (omtalt i *De la poésie dramatique* 1758, oversatt til tysk av Lessing 1760). Diderot tar til orde for å gestalte et dramas scener som selvstendige ”malerier” for å utdype karakterenes individualitet, og mange av scenene i *Don Karlos* passer godt til denne beskrivelsen ettersom de kan fjernes uten å ødelegge dramaet overordnede handlingsforløp.

⁴¹ Helmut Koopman, "Don Carlos," I: *Schillers Dramen*, red. Walter Hinderer, *Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 2006).

1.5. Oppgavens problemstilling og fremgangsmåte

Denne masteroppgavens problemstilling er: *Hvilken sosial, dramatisk og tematisk funksjon har menneskeofring i Goethes Iphigenie og Schillers Don Karlos?* Det betyr at jeg ønsker å undersøke menneskeofringens funksjon i forhold til dramaenes karakterrelasjoner, handlingsforløp og konfliktutvikling. Dessuten ønsker jeg å undersøke hvilke tematiske implikasjoner dramaenes menneskeofringst motiver har og hvordan dette forholder seg til dramaenes humanismetematikk.

I neste kapittel vil jeg først gi en kort gjennomgang av offermotivets litteraturhistorie for å fremvise noen av menneskeofringst motivets mange forskjellige tematiske nyanser samt utdype menneskeofringst motivets historiske kontekst i Goethes og Schillers' samtid. Deretter vil jeg med utgangspunkt i Huberts og Mauss' undersøkelse av ofringens komponenter samt Münklers og Fischers offertypologi undersøke og avgrense offerbegrepet. I dette kapitlet vil jeg dessuten presentere René Girards sydebukkteori, som danner et viktig utgangspunkt for oppgavens analyser og fortolkninger.

Deretter er *Iphigenie* og *Don Karlos* viet hvert sitt kapittel. I disse kapitlene vil blant annet dramaenes menneskeofringst motiver undersøkes ut fra grunnleggende spørsmål knyttet til ofringst motiver: Hva ofres det til? Hvilket formål har ofringen? Og ikke minst: Hva gjør et offer til et offer? For, som vi skal se, er ofring et grensefenomen hvor skillet mellom forbrytelse og opphøyd handling ofte er svært flytende. Denne "ofringens ambivalens" spiller en avgjørende rolle i både *Iphigenie* og *Don Karlos*. Av den grunn vil både kapittel tre og fire fokusere på hvordan offerhandlinger skapes og oppheves, og passasjer hvor karakterenes ofringst beveggrunner og argumentasjon for og mot offerhandlingenes legitimitet vil bli nærlest.

I *Iphigenie* er spørsmål om menneskeofringens formål, begrunnelse og legitimitet fremfor alt er knyttet til Iphigenies gudsforestilling. Derfor vil jeg foreta nærlesning av de scenene hvor Iphigenies gudsforestilling kommer tydeligst til uttrykk: Iphigenies monologer i scene I.4 og IV.5 ("Lied der Parzen"). I dette kapitlet vil jeg ta for meg flere av dramaets offerst motiver, men særlig fokusere på dramaets overordnede og mest omfattende motiv, historien om tantalidene. Etersom *Iphigenie* utspiller seg i et svært komplekst mytisk univers hvor episoder forut for handlingen har en avgjørende betydning, vil jeg trekke inn enkelte av den greske mytologiens primærkilder (Ovid, Hyginos), fremfor alt i undersøkelsen og fortolkningen av tantalidenes slektshistorie.

Fjerde kapittel er delt inn i tre hovedavsnitt som tar for seg hhv. storinkvisitorens autodafeer, Philipps utlevering av Karlos til inkvisisjonen og Posas selvofring. I *Don Karlos* er dramaets offertematikk aller mest åpenbar i møtet mellom Philipp og storinkvisitoren i scene V.10, hvor både autodafeer og beslutningen om å ofre Karlos er gjenstand for drøfting av menneskeofringens begrunnelse og legitimitet. Derfor vil undersøkelsene av både storinkvisitoren og Philipps offerhandlinger særlig ta utgangspunkt i denne scenen, og enkelte passasjer vil bli gjenstand for nærlesing. Ettersom inkvisisjonens autodafeer spiller en vesentlig rolle for *Don Karlos'* menneskeofringstematikk, vil jeg i analysen og fortolkningen av storinkvisitoren offerhandlinger trekke inn sekundærlitteratur om den historiske inkvisisjonen. I undersøkelsen av Philipps beveggrunner spiller scene V.4 en avgjørende rolle og vil derfor bli nærlest. Til slutt vil jeg i avsnittet om Posas offerhandlinger analysere og fortolke Posa selvofring gjennom komparasjon med de to andre offermotivene.

I oppgavens siste kapittel vil jeg gjøre en sammenligning av dramaene på grunnlag av enkelte offerteoretiske aspekter. I dette kapitlet vil jeg også sammenligne *Iphigenie* og *Don Karlos* på grunnlag av hvordan dramaenes menneskeofringstematikk problematiserer enkelte sentrale tema i verkenes idéhistoriske kontekst.

2. Foræring, forsakelse, forurettelse

To cultures which practise it, human sacrifice is the highest means of honouring the gods. To those who do not, it is the highest degree of impiety.

Derek Hughes ⁴²

2.1. Menneskeofringsmotivets litteraturhistorie

Ofring et universelt religiøst fenomen som synes å ha fulgt mennesket til alle tider. Derfor er det muligens ikke overraskende at ofringsmotivet også alltid har hatt en sentral plass i skjønnlitteraturen, blant annet skildres ofring allerede i Vestens første litterære verk, *Illiaden* og *Odysséen*.⁴³ De greske tragediene er intimt forbundet med ofring på flere måter. Selve ordet ”tragedie” (gr., ”tragodia”) betyr ”bukkesang”, noe som peker tilbake på teaterets religiøse opphav. For tragedien var opprinnelig en ode som ble fremført ved ofringen av en bukk. Altså springer tragedien direkte ut av religiøs ofringspraksis. Den greske tragedie er også motivisk nært knyttet til ofringsmotivet, for ofringsmotiver er så å si allestedsnærværende: Dyreofring og drikkeoffer blir ofte omtalt og fremstilt ettersom dette utgjorde en sentral del av gudsyndelsen i den greske antikken,⁴⁴ men også menneskeofring forekommer hyppig i de greske tragediene.⁴⁵ Med Aristoteles’ *Poetik* blir tragedienes offerkarakter også teoretisk forankret og forsterket.⁴⁶ For i følge Aristoteles er tragediens fremste formål å skape ”frykt og medlidenhet” hos tilskuerne, slik at de opplever en slags rensende følelse, katarsis. Ettersom det først og fremst er heltens undergang som skal frembringe katarsis hos publikum, er tragediene på sett og vis litterær menneskeofring. Den greske tragedie er altså i sitt innerste vesen en offerhandling.

Derek Hughes har i sin bok *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera* tatt for seg menneskeofringsmotivets litteraturhistorie,⁴⁷ og i denne boken fremviser han til fulle hvor stor rolle menneskeofringsmotivet har hatt fra antikken fram til våre dager.

⁴² Hughes, *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera*, s. 12

⁴³ I *Illiaden* skildres blant annet menneskeofring; Akilles dreper trojanske menn til Patroklos likbål. I *Odysséen* skildres offerritualer i forbindelse med Odyssevs nedstigning til dødsriket.

⁴⁴ For eksempel i Aiskhylos’ *Sonofferet* (andre stykke i *Orestien*)

⁴⁵ For eksempel i Euripides’ verker: *Alkestis*, *Bakkantinnene*, *Iphigenie i Aulis*, *Iphigenie i Taurernes land*

⁴⁶ Aristoteles, *Poetik*, trans. Øivind Andersen, (Oslo: Vidarforlaget, 2008)

⁴⁷ Se fotnote 16

Men han påpeker også at selv om menneskeofringsmotivet er et av de store temaene og motivene i litteraturhistorien, har menneskeofringsmotivet vært tillagt svært forskjellige tematiske betydninger opp igjennom historien. Allerede i de greske tragediene er menneskeofringsmotivet langt mer enn kun et ytre handlingselement. I følge Hughes forbandt grekerne menneskeofring med et primitivt kulturstadium og anså avskaffelsen av menneskeofring som et høydepunkt i menneskets sivilisatoriske prosess. Dette kommer for eksempel til uttrykk i Euripides' *Ifigeneia i taurernes land* hvor menneskeofringspraksis nettopp er det som utgjør skillet mellom barbarer og siviliserte grekere. Men menneskeofring kan også være prisen for kulturelt fremskritt, noe blant annet Aiskhylos behandler i *Orestien*.⁴⁸ Denne trilogien avsluttes med opprettelsen av et rettssystem som sørger for avskaffelsen av blodhevn, men veien fram mot rettssystemet er bestrødd med menneskeliv, ofre som kan sies å være prisen for fremskrittet. Også romerske forfattere behandler menneskeofringstemaet, blant annet forekommer menneskeofringsmotivet i Virgils *Aeneiden* hvor særlig forholdet mellom individ og samfunn og samfunnets rett til å ofre et individ på fellesskapets alter behandles.

Hughes skriver at menneskeofringsmotivet oppnådde fornyet popularitet i 1500-tallets litteratur som en direkte følge av europeernes møte med aztekernes menneskeofringspraksis under erobringen av Amerika. Europeerne – i sær spanske forfattere – betraktet aztekernes menneskeofring som det ultimate barbari og brukte dette til å rettferdiggjøre sine egne erobringer og misjonsaktiviteter i Amerika. På samme tid begynte imidlertid andre forfattere, blant annet Spenser og Dryden, å sammenligne spanjolenes egne handlinger med det barbariet de angivelig selv søkte å bekjempe. Inkvisisjonens metoder og handlinger, især deres offentlige kjetterbrenninger, ble sammenlignet med menneskeofring. En generell tendens fra 1500- og 1600-tallet er at menneskeofringsmotivet brukes som et middel til å trekke opp et skille mellom ”oss” og ”de andre”, et tematisk aspekt som også Euripides hadde benyttet, men som fikk fornyet aktualitet. I følge Hughes fikk menneskeofringsmotivet også en helt ny vinkling fra 1500-tallet og utover: Fra og med Shakespeare begynner især engelske forfattere å undersøke forholdet mellom ofring og økonomiske transaksjoner, noe Shakespeares *The Merchant of Venice* er et godt eksempel på.

På 1600- og 1700-tallet blir menneskeofringsmotivet et av det mest populære motivene i dramatikken overhodet. I sær blir Euripides' *Ifigeneia*-tragedier viet stor oppmerksomhet, og det skrives en mengde gjendiktninger: I følge Robert Heitner skrives det

⁴⁸ Euripides, Aiskhylos, og Sofokles, *Greske tragedier*, trans. P. Østbye, (Oslo: Gyldendal, 2007)

mellom 1674 og 1781 minst 19 forskjellige dramatiseringer samt flere operaer basert på historien om Ifigeneia. Denne trenden kulminerer med Goethes *Iphigenie auf Tauris* i 1787.⁴⁹ Listen over verk med menneskeofringsmotiv fra denne perioden er overveldende. Særlig er den greske myten om Demophon gjenstand for enorm popularitet. Pietro Metastasio skrev en libretto til denne historien i 1731 (*Demofonte*) og fram til 1800 ble det skrevet minst 73 operaer over Metastasios libretto (blant annet av Gluck og Vivaldi). I Opplysningstidens litteratur er det stor variasjon i menneskeofringsmotivets tematiske funksjon, men Hughes påpeker at det gjennom 1700-tallet er en tiltagende tendens til å bruke ofringsmotivet å fremvise unormale kriser i et i utgangspunktet rettferdig enevelde. For eksempel blir historien om Ifigeneia politisert og i økende grad benyttet som grunnlag for kritikk av politisk styre. Denne utviklingen er særlig tydelig i forhold til taurerkongen Thoas som i begynnelsen av epoken ofte fremstilles som et betryggende vrengebilde av en ideell *ancien regime*-hersker og bekrefter den herskende klasses syn på seg selv. Etter hvert blir Thoas imidlertid oftere fremstilt som en problematisk tyrann og brukt som kritikk av bestående regimer.

Fra 1800 og utover synes myten om Ifigeneia fullstendig å ha mistet sin popularitet, men til gjengjeld blir en annen gresk tragedie svært populær: Euripides *Bakkantinnene*.⁵⁰ I denne tragedien skildres det dionysiske ritualet "sparagmos", et ritual som innebærer at et levende vesen ofres ved at det rives i stykker og ofte også fortæres ("omophagia"). I følge Hughes har denne tragedien hatt en stor innflytelse fra 1800 og helt frem til i dag. Et eksempel er Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808), som er en gjendiktning av den greske myten om Akilles' møte med amazonedronningen Penthesilea. Kleist forandrer imidlertid det opprinnelige mytiske materialet ved å la Penthesilea rive Akilles i stykker. Med den fornyede interessen for *Bakkantinnene* får menneskeofringsmotivet en helt ny funksjon, blant annet blir motivet i økende grad seksualisert samt benyttet til å behandle temaer som irrasjonalitet, det ubevisste og massepsykose. Utover på 1800- og 1900-tallet har offermotivet også har blitt benyttet som grunnlag for politiske dramatik, for eksempel Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) og Bertolt Brechts *Die Maßnahme* (1930). Begge drama beskjeftiger seg med politisk ideologi og problematiserer ofring av individer for et høyere formål.

⁴⁹ Heitner, "The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century."

⁵⁰ Euripides, *Seks tragedier*, trans. Peder Østbye og Egil Kraggerud, (Oslo: Gyldendal, 1997)

2.2. Ofringsbegrepet

Menneskeoffer, sonoffer, trafikkoffer, naturkatastrofeoffer, selvoffer: Hva er egentlig et offer? Som man ser av de oppramsede offerbegrepene brukes offerbegrepet om så mangt. En stor utfordring ved offerbegrepet er nettopp dets mange betydningsnyanser. For til tross for at ofring opprinnelig er et religiøst fenomen, er ordet ”offer” fremdeles hyppig i bruk i dagligtale, noe man kan få bekreftet ved å slå opp i første og beste avis. Man kan selvfølgelig hevde at moderne offerretorikk kun bruker offerbegrepet i overført betydning, at den religiøse og den sekulære betydningen av begrepet er vesensforskjellige. Men enkelte forskere hevder at den opprinnelige bruken og dagens bruk ikke er så adskilt som man kanskje skulle tro. Den berømte offerteoretikeren Walter Burkert har blant annet hevdet at med offerbegrepet rager ”[...] ein Stück alter religiöser Tradition noch in unsere Gegenwart [hinein]”.⁵¹ Statsviterne Herfried Münkler og Karsten Fischer har beskjeftiget seg med offerbegrepets historiske utvikling.⁵² I følge dem er det hensiktsmessig å trekke et skille mellom tre offerbegrep:

(1) Det religiøse offerbegrep, (2) det rasjonelle offerbegrep og (3) det moderne offerbegrep.

Det religiøse offer

Etnologer, sosiologer og religionsvitere har tradisjonelt sett betraktet det religiøse offer som en gave. Et religiøst offer kan defineres som gave til en guddom for å opprette eller vedlikeholde kontakt, hvor overbringelsen av gaven – selve offerhandlingen – som oftest innebærer en destruksjon av gaven. I følge Münkler og Fischer følger denne type ofring en ”magisk” logikk, nemlig forestillingen om at man kan manipulere guder og naturkrefter gjennom gaver. Det religiøse offerets gavekarakter gjenspeiles i ordets etymologiske opphav: Ordet ”offer” stammer angivelig fra det latinske ordet ”offerre” som betyr ”bringe frem for” eller ”overgi”, og ”operari” som betyr ”handling”.⁵³ Definisjonen av offer som gave passer på de fleste religiøse ofre. Men ettersom religiøs ofring er et svært sammensatt og mangfoldig fenomen, trenger begrepet ytterligere utdypning.

I følge Encyclopædia Britannica kan en religiøs ofring klassifiseres på grunnlag av seks elementer, som for øvrig kan overlappe og heller ikke nødvendigvis er like viktige.⁵⁴ For det første kan ofringen klassifiseres ut fra *ofreren*, hvorvidt den som utfører offerhandlingen

⁵¹ Sitert i: Herfried Münkler og Karsten Fischer, "Nothing to kill or die for..." - Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers," *Leviathan: Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 3 (2000). s. 343

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ "Sacrifice" i: Encyclopædia Britannica Online, <http://search.eb.com/eb/article-9109492> (6. februar 2009)

er et individ, en stamme eller en nasjon. Det andre elementet er *objektet* som ofres, hvorvidt dette er en gjenstand, et dyr eller et menneske. Det tredje elementet er ofringens *tid og sted*, hvorvidt ofringen er regelmessig (en del av en rituell gudsdyrkelse) eller ekstraordinær (for eksempel et offer i krisetid). Det fjerde elementet er ofringens *metode*, for eksempel hvorvidt ofringen skjer i form av utgytelse (av for eksempel blod eller vann), brenning eller begravelse. Det femte elementet er ofringens *mottaker*, som for eksempel kan være guder, ånder eller forfedre. Det sjette og siste elementet er ofringens *formål*, hva ofreren ønsker å oppnå med offerhandlingen, hvorvidt offeret for eksempel er et sonoffer, takkeoffer, bønneoffer, fruktbarhetsoffer etc.

Sosiologene Hubert og Mauss' bok *Sacrifice: Its nature and Function* tilhører offerteoriens klassikere.⁵⁵ I denne boken forsøkte de å klassifisere de forskjellige komponentene involvert i ofring, og de angir de samme komponentene som allerede er nevnt, men trekker inn ytterligere et element som ikke er nevnt over, nemlig den/det som offerhandlingen er ment å skulle gagne ("sacrificer"). Dette er en nyttig distinksjon, ettersom ofreren er ikke nødvendigvis identisk med den personen/det objektet som ofringen er tenkt å gagne. For eksempel kan en person (sacrificer) ofre et dyr (objekt) til en gud (mottaker) for å bli kvitt sin egen sykdom (formål). Denne personen vil være også sacrificer, ettersom handlingen gagnar ham/henne selv. Eksempelvis er ikke sacrificer og sacrificer identisk når en prest (sacrificer) utføre et offer for å kurere (formål) en syk person (sacrificer).

Ofring består altså av syv komponenter: 1. Ofrer ("sacrificer"), 2. Offer (objekt),⁵⁶ 3. Mottaker, 4. Formål, 5. Den/det ofringen skal gagne ("sacrificer"), 6. Metode og 7. Tid og sted. Denne klassifiseringen viser at en undersøkelse av offermotiver må besvare følgende type spørsmål: Hvem ofrer, hva ofres og hva ofres det til? Hva er ofringen tenkt å bevirke og hvem er ofringen tenkt å gange? Disse spørsmålene vil følgelig også stå sentralt i de påfølgende kapitlene. Dette begrepsapparatet er også nyttig ettersom det også muliggjør en sammenligning av religiøse og sekulære offer, for eksempel: (1) En sjaman ("sacrificer") ofrer et stammemedlem (objekt) til en guddom (mottaker) for at stammen (sacrificer) skal sikres mot uår (formål). (2) En general ("sacrificer") ofrer en styrke (objekt) for at nasjonen ("sacrificer") skal vinne krigen (formål).⁵⁷ Dette er en viktig forutsetning for i det hele tatt å

⁵⁵ Henri Hubert og Marcel Mauss, *Sacrifice: its nature and function*, (Chicago: University of Chicago Press, 1964)

⁵⁶ Ettersom "offer" både kan betegne det som ofres og selve offerhandlingen, vil jeg forsøke å holde disse adskilt ved å bruke betegnelsene offerobjekt og offerhandling.

⁵⁷ Man kan også hevde at nasjonen utgjør "mottaker" ettersom soldatene ofres i nasjonens navn, dessuten kan man forestille seg at også en politisk ideologi kan ha funksjon som "mottaker".

kunne sammenligne de tilsynelatende vesensforskjellige menneskeofringsmotivene i *Iphigenie* og *Don Karlos*.

Det rasjonelle offer og det moderne offer

Münkler og Fischer hevder at offerbegrepet gjennomgår en radikal forandring i løpet av 1700-tallet som en følge av Opplysningstidens religionskritikk og gryende humanistiske idealer.⁵⁸ For i lys av humanistiske og rasjonelle idealer fremstår menneskeofring som den mest ytterliggående form for inhumant og irrasjonelt barbari. Imidlertid oppstår på samme tid forestillingen om det rasjonelle offer, *sacrificium intellectus*. Denne formen for offer kan defineres som forsakelse på et rasjonelt grunnlag. Noe forenklet sagt har dette offerbegrepet samme tankestruktur som det religiøse offerbegrepet, men er forandret i forhold til mottakerelementet: Gudene er erstattet med det rasjonelle argument, ”den gode sak”. I Opplysningstiden blir selvofring trukket fram som mønsterbildet på det rasjonelle menneskeoffer: Å forsake sitt eget liv for andre er den mest moralsk opphøyde – og dermed rasjonelle – handling et menneske kan gjøre. Münkler og Fischer påpeker imidlertid at nettopp denne forståelsen av offerbegrepet har vært misbrukt til å rettfærdiggjøre grusomme handlinger i politiske ideologiers navn. Det rasjonelle offerbegrepet er opphavet til at vi våre dager bruker ordet ”offer” synonymt med ”forsakelse”.

Det rasjonelle offerbegrepet er i følge Münkler og Fischer dominerende fram til omtrent første verdenskrig. I nasjonalismens navn offerbegrepet ble ofringsbegrepet hyppig benyttet i krigsretorikk for å motivere soldater: Intet er større enn å ofre seg for sitt eget land. Men etter verdenskrigene, især andre verdenskrig, får offerbegrepet gradvis en ny betydningsnyanse: Fra nå av blir offerbegrepet blir tiltagende forstått som forurettelse. For eksempel blir jødene ansett som ofre for nazistene. Det avgjørende ved det moderne offerbegrepet er fraværet av formål. Et moderne offer er først og fremst noen som uforskyldt og uforvarende har blitt forurettet eller rammet og av noe forferdelig. Dette er den betydningen som dominerer begrepet i dag og grunnen til at dagens aviser skriver om fattigdomsofre, sykdomsofre, trafikkofre, kriminalitetsofre og ofre for diskriminering. Et moderne offer er altså først og fremst noe irrasjonelt og meningsløst.

Oppsummerende kan man si at det religiøse offer er en gave, det rasjonelle offer er en forsakelse og det moderne offer en forurettelse. Det er særlig to aspekt ved Münkler og Fischers offertypologi som er verdt å legge merke til. For det første ser man tydelig at

⁵⁸ Münkler og Fischer, ""Nothing to kill or die for..." - Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers."

offerbegrepet gradvis har flyttet fokus fra ofrer til offer, noe som innebærer en forflytning fra en "aktiv" til en "passiv" offerforståelse, fra "sacrifice" til "victim".⁵⁹ I det religiøse og det rasjonelle offerbegrepet er ofringen en aktiv og opphøyet handling hvor fokuset er på den ofrende. I den moderne forståelsen av begrepet er derimot fokuset flyttet helt over på offeret, noe som har resultert i at ofreren ikke lenger inngår som element i det moderne offerbegrepet, men har blitt erstattet med bøddel, overgriper eller forbryter. Det moderne begrepet har også et fatalistisk aspekt: I dag snakker vi om ofre for blind vold, men forbryteren blir også ofte selv ansett som offer for uheldige omstendigheter (for eksempel dårlig oppvekst). Ofreren er selv et offer. For det andre har offerets "tilblivelsesgrunnlag" forandret seg. Det religiøse offer konstitueres i kraft av kontekst (hvor blant annet "mottaker" og "formål" er avgjørende elementer). Dersom konteksten ikke er riktig, for eksempel at tid, sted eller måte ikke er forskriftsmessig, anerkjennes ikke offeret som sådan. Det rasjonelle og moderne ofre oppstår derimot som følge av interpretasjon. Rasjonelle ofre innstiftes som følge av at offerets *formål* fortolkes som rasjonelt (dvs. legitimt og moralsk opphøyet): Å gå i døden for et annet menneske er et offer; å ta sitt liv for å unnsnippe økonomiske problemer er ikke det. Moderne ofre konstitueres som følge av at offerets *forurettelse* fortolkes som irrasjonell eller meningsløs (illegitim og moralsk forkastelig), fordi offeret selv på ingen måte har ansvar eller er skyldig.⁶⁰ En fotgjenger som blir kjørt ned av en råkjører er et trafikkoffer; en person som omkommer som følge av fyllekjøring er ikke det. Av den grunn omtaler Münkler og Fischer det rasjonelle offer og moderne offer som hhv. "rasjonelt"-interpretativt offer og "irrasjonelt"-interpretativt offer.⁶¹

På grunnlag av denne gjennomgangen av offerbegrepet vil jeg avgrense offermotivene som undersøkes i denne masteroppgaven. For det første vil holde meg til det religiøse og det rasjonelle offerbegrepet, dvs. de "aktive" offerbegrepene. Det betyr i praksis at denne oppgavens fokus snarere vil bli på ofrerne enn ofrene. For det andre vil jeg fokusere på menneskeofring i konkret forstand, dvs. tap menneskeliv motivert ut fra en religiøs eller rasjonell intensjon.

⁵⁹ Münkler og Fischer omtaler denne utviklingen som "*the passive turn*"

⁶⁰ Dermed gis det moderne offer paradoksalt nok mening i kraft av at det er meningsløst.

⁶¹ Münkler og Fischer, "Nothing to kill or die for..." - Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers."

2.3. Ofring og teori

Offerbegrepet har vært undersøkt av en rekke sosiologer, religionsvitere og filosofer,⁶² og akkurat som i skjønnlitteraturen har offerbegrepet blitt betraktet på høyst forskjellige måter og til svært forskjellige formål. De mest kjente og omtalte offerteoretikere i dag er Walter Burkert og René Girard. Burkert er klassisk filolog med gresk religion og myter som spesialfelt, mens Girard er litteraturviter. Deres hovedverk – som begge kom ut uavhengig av hverandre i 1972 – er henholdsvis *Homo Necans*⁶³ og *Violence and the Sacred*.⁶⁴ Disse verkene er svært forskjellige i metode, omfang og påstander, men har til felles at de begge beskjeftiger seg med ofringspraksisens opphav. Både Burkert og Girard anser ofring som et grunnleggende element i en sivilisatorisk prosess, som menneskenes forsøk på å håndtere vold og aggresjon innad i et samfunn. Følgelig hevder begge at all sosial orden og herredømme beror på institusjonalisert vold.

Burkerts hovedhypotese er at mennesket startet med dyreofring allerede i paleolittisk tid, i det mennesket gikk fra å være planteeter til å bli jeger. Mennesket manglet rovdyrinstinkt og dyreofringen fungerte som et middel til å sublimere en gruppes indre aggresjon, slik at den kunne kanaliseres over på byttet. Burkert hevder derfor at menneskeofring springer ut av dyreofring. I *Homo Necans* undersøker Burkert greske myter i lys sin hovedhypotese, ettersom de greske mytene antas å ha sprunget ut av religiøs praksis i førhistorisk tid.

Girards syndebukkteori

Girards utgangspunkt er at vold utgjør en permanent trussel mot alle samfunn. Menneskets naturtilstand er alles kamp mot alle, og derfor er faren om voldshandlinger allestedsnærværende. Men samtidig lurar en enda større trussel: Enhver voldshandling kan potensielt utløse et voldsinferno og utslette ethvert samfunn. For dersom et individ utsettes for en voldshandling, kan dette utløse hevnreaksjoner som igjen vil føre til nye hevnreaksjoner, slik at en evig voldsspiral oppstår som ikke opphører før alle parter er utslettet. Ut fra dette hevder Girard at vold er smittsomt.

⁶² For eksempel Kant, Hegel, Nietzsche, Freud, Levi-Strauss, Bataille, Adorno og Agamben, for å nevne noen få.

⁶³ Walter Burkert, *Homo Necans: interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, (Berlin: de Gruyter, 1972)

⁶⁴ René Girard, *Violence and the sacred*, trans. Patrick Gregory, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977)

I følge Girard er et stabilt samfunn et ”differensiert” samfunn, dvs. et samfunn med klare hierarkiske strukturer hvor ethvert individ har en klart definert plass. I et slikt samfunn vil underordnede personer ikke våge å utøve vold mot overordnede personer, og de overordnede vil heller ikke ha behov for å utøve vold mot dem som befinner seg lengre ned på rangstigen. Denne tankegangen henger nært sammen med Girards konsept om ”mimetisk begjær”, et konsept som i grove trekk går ut på at et subjekt ikke begjærer en gjenstand på grunn av et begjær i subjektet selv eller en attråverdig kvalitet ved objektet, men fordi subjektet etterligner begjæret til et forbilde, en såkalt ”mediator”.⁶⁵ Så lenge mediatorsen er på et annet ”nivå” eller har en høyere status enn subjektet, medfører ikke dette noe problem, ettersom subjektet ikke vil våge å konkurrere med mediatorsen. Når dette er tilfellet, omtaler Girard mediatorsen som ”ekstern”. Problemet oppstår idet det begjærende subjekt og mediator befinner seg på samme nivå, når mediatorsen er ”intern”. I dette tilfellet vil nemlig mediatorsen både være den som utløser begjæret og samtidig utgjør et hinder for subjektet i å tilfredsstille sitt begjær.⁶⁶ I følge Girard er et differensiert samfunn av eksterne mediasjonsforhold, og når mediasjonsforholdene blir interne, truer voldshandlinger med å bryte ut og å ødelegge hele det etablerte samfunnet. Denne type vold, alles vold mot alle, kaller Girard for ”resiprok vold”, og et samfunn hvor differensieringen er i ferd med å viskes ut befinner seg i ifølge Girard i en ”sacrificial crisis”. En slik krise kan forårsakes og utløses av en rekke faktorer, for eksempel naturkatastrofer eller angrep fra en ytre fiende.

Girard betrakter ofring og ofringsritualer som før-siviliserte samfunns forsøk på å forhindre voldskriser, samt å stanse dem når de først er inntruffet. Løsningen på en ofringskrise er i følge Girard å finne i fenomenet ”syndebukk”. For dersom et samfunn i krise kan finne en felles syndebukk å rette sin aggresjon mot, vil den potensielle voldsspiralen spore av. Den resiproke volden som er destruktiv og splittende vil bli ensrettet (”unanimous”) og samlende. Hvordan utpekes en syndebukk? Ettersom ethvert menneske inngår i sosiale og biologiske forbindelser med andre mennesker, vil vold mot et individ alltid innebære en risiko for å utløse hevnreaksjoner som igjen utløser en nye hevnreaksjoner. Syndebukken må altså først og fremst være en person som kan utsettes for voldshandlinger uten at det medfører fare for gjengjeldelser. Følgelig må syndebukken være et marginalt individ (evt. en marginal

⁶⁵ René Girard, *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*, (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1966)

⁶⁶ Denne delen av Girards teori er svært problematisk og har vært gjenstand for mye kritikk. For eksempel spørsmålet om hvordan mediatorsens begjær oppstår: Dersom mediatorsen selv har ”kopiert” sitt begjær fra noen, leder dette hen på spørsmålet om hvor det ”første” begjær kom fra. Girard er en kristen apologet og ikke overraskende er hans påstand om at det opprinnelige begjæret har sitt opphav i syndefallet kontroversiell.

gruppe i samfunnet) uten sosiale relasjoner som muliggjør gjengjeldelse.⁶⁷ Det avgjørende er at samfunnet klarer å overbevise seg selv om at sydebukken faktisk er skyld i de problemene som samfunnet står ovenfor.⁶⁸ Sydebukkene blir typisk anklaget for forbrytelser som incest, blasfemi, faderdrap, kongedrap, bestialitet, kort sagt forbrytelser som grunnleggende sett undergraver differensiering: Incest er underminering av den familiære orden, blasfemi den guddommelige orden, kongedrap den politiske orden, bestialitet distinksjonen dyr - menneske.

På den ene siden må altså sydebukken være marginal for å unngå voldelig gjengjeldelse, men på den annen side kan ikke sydebukken være for marginal, da det vil vekke sympati og følgelig svekke offerets tiltenkte funksjon. Sydebukken må altså både være en del av og samtidig ikke en del av fellesskapet. Denne ambivalente posisjonen gjør at en sydebukkprosess alltid innebærer en risiko for å slå feil, for dersom sydebukken ikke er tilstrekkelig marginal nok, kan det hele kunne ut i at volden eskalerer. Girard poengterer at utvelgelsen av sydebukken i bunn og grunn skjer på et vilkårlig grunnlag.⁶⁹ Hvorvidt sydebukken reelt sett er skyldig eller uskyldig er uten betydning. Det avgjørende er hvorvidt fellesskapet kan overbevise seg selv om sydebukkens skyld, slik at volden blir legitim. Først gjennom denne overbevisningen transformeres den illegitime, destruktive og ”urene” volden til legitim, konstruktiv og ”ren(sende)” vold. Følgelig er ofring intimt forbundet med språk og språkhandlinger.

På hvilken måte er Girards teori relevant for mitt prosjekt? Derek Hughes hevder at ”[I]terary human sacrifice rarely has much connection with the real thing”.⁷⁰ De færreste litterære verk med menneskeofringsmotiver har som formål å skildre eller undersøke religiøse riter. Snarere skyldes antakeligvis menneskeofringsmotivets popularitet at det har vist seg å være svært egnet til å utforske en rekke til dels svært forskjellige grunnleggende aspekter ved den menneskelige eksistens. Dersom man tar Hughes utsagn som utgangspunkt, er det lite fruktbart å bruke sosiologiske og religionsvitenskaplige ofringsteorier om ofringens funksjon for å forklare det litterære menneskeofringsmotivet, ettersom slike teorier er bedre egnet til å forklare ofringspraksis i primitive stammesamfunn eller forhistorisk tid enn å forklare

⁶⁷ Historisk sett har funksjonshemmede, sinnssyke, foreldreløse barn, enslige kvinner og immigranter ofte vært utpekt som sydebukker. Men Girard trekker også fram eksempler på at konger og høvdinger har blitt tildelt sydebukkfunksjon.

⁶⁸ Et prototypisk eksempel er europeernes bebreidelse av jødene for alskens mulige katastrofer gjennom århundrene, alt fra hungersnødkatastrofer i middelalderen til arbeidsledighet i 1930-tallets Tyskland.

⁶⁹ Girard nevner at individets utseende ofte er avgjørende i forhold til å bli utpekt som sydebukk for eksempel fysisk skavank, en markant føflekk, et eksotisk utseende eller andre trekk som gjør at individet stikker seg ut fra fellesskapet.

⁷⁰ Hughes, *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera* s. 6

menneskeofrings funksjon og betydning i litteraturen. Jeg har likevel valgt å presentere Burkert og Girard, noe som først og fremst skyldes at de er de ledende offerteoretikere i dag – samtlige kilder jeg har funnet som omhandler ofringsteori referer til dem. Og selv om både Burkert og Girard benytter innsikter fra sosiologi, etnografi og religionsvitenskap, forholder begge seg tidvis som litteraturvitere, dvs. de forholder seg til tekster som de forsøker å fortolke så vel symbolsk som strukturelt. Grunnen til at jeg har viet Burkert betydelig mindre plass enn Girard er at Burkert, er svært forsiktig med å gå utover sitt eget spesialområde. Selv om han faktisk blant annet berører Iphigenie-myten ved et par anledninger i *Homo Necans*, er Burkerts hovedhypotese om ofringens opphav i jaktkulturer irrelevant for mitt prosjekt. Men Burkert har enkelte svært gode enkeltstående observasjoner og tanker omkring ofring som er interessante for mitt prosjekt og som jeg vil trekke inn.

Girard er litteraturviter og hans teori har allerede blitt anvendt av eller polemisert mot av en rekke litteraturvitere.⁷¹ Dessuten er Girards teori i stor grad basert på fortolkninger av litterære tekster, og selv om man ikke godtar premissene for teorien hans, er mange av lesningene hans unektelig preget av skarpe observasjoner og nyskapende fortolkning.⁷² Dette, kombinert med den spekulative og altomfattende karakteren til Girards teori, gjør at han er betydelig lettere å anvende eklektisk enn Burkerts teori. Det skal ikke underslås at Girard er svært problematisk på svært mange måter, blant annet hviler hele hans teori på en begjærsmode som er mildt sagt problematisk.⁷³ Dessuten har Girards egne forskningsmetoder blitt hyppig kritisert, blant annet har det vært innvendt at uansett hvilken tekst han tar for seg, det være seg fragmenter av en gammel myte eller et drama av Shakespeare, får han dem alle til å si det samme; alle hans lesninger søker å bekrefte teorien om det mimetiske begjær og syndebukk-konseptet. Mot Girard kan man derfor følgelig innvende at teorien hans enten er reduksjonistisk, ettersom den reduserer alle lesninger til å fremvise det samme, eller for generell til å utsi noe interessant. Men til tross for at Girard er vitenskapelig kontroversiell, byr hans teori på noen svært interessante vinklinger av offermotivet som kan brukes til å belyse offermotivet i mine primærtekster, uten at dette nødvendigvis bekrefter eller avkrefter Girards hypoteser.

Avslutningsvis og oppsummerende vil jeg påpeke at det særlig er tre offerteoretiske aspekter som er viktige utgangspunkt for denne oppgaven. Det første aspektet er ofringens ambivalente karakter, at menneskeofring befinner seg i grenseland mellom hellig handling og

⁷¹ Blant annet har Toril Moi polemisert mot Girard i sin essaysamling *What is a Woman?*

⁷² Blant annet har han en svært original lesning av *Ødipus* i *Violence and the Sacred*

⁷³ Jmfr. fotnote 67

grusom gjerning. Denne tanken kommer til uttrykk blant annet i Huberts og Mauss' beskrivelse av at religiøse ofre som oftest må utføres i samsvar med en forskrifter for å anerkjennes som et offer. I Girards teori finner man også dette aspektet i tanken om at et samfunn forsøker å stanse vold gjennom ofring av en syndebukk, men at dette kan slå feil og i stedet bevirke en forverring av den opprinnelige krisen. Det andre aspektet er at ofring dypest sett er en forskjønnende tildekking av vold, et aspekt som både Burkert og Girard påpeker. Og det siste aspektet er Münkler og Fischers tanke om ofringens nære forbindelse til fortolkning, at en offerhandlings status som sådan hviler på fortolkning.

3. Goethes *Iphigenie auf Tauris*

IPHIGENIE. Der missversteht die Himmlischen, der sie
Blutgierig wäohnt; er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.

Iphigenie auf Tauris (I.4, 523-525)

MARQUIS. (...) einem Gott
Kann man nur opfern – zittern – Zu ihm beten

Don Karlos (III.10, 3116-3117)

3.1. Goethes klassiske drama

Goethes navn er i dag fremfor alt uløselig knyttet til hans monumentale verk *Faust* (1808/1832), et verk med en enestående virkningshistorie i europeisk kulturhistorie. Goethes renommé som europeisk kulturpersonlighet ble imidlertid etablert allerede med hans debutroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). *Werther* oppnådde en popularitet som overgikk ethvert tidligere litterært fenomen og skal angivelig ha utløst en selvmordsbølge blant unge følsomme menn som identifiserte seg med bokens ulykkelige helt. Året før *Werther* debuterte Goethe som dramatiker med det historiske dramaet *Götz von Berlichingen* (1773) som hadde en massiv suksess i Tyskland. Dette dramaet hører i likhet med *Werther* til de fremste eksemplene fra den litterære ”Sturm und Drang”-epoken og kjennetegnes av ”große Gefühle” og kraftfullt språk.⁷⁴ Som alle ”Stürmer und Drängere” er den ungdommelige Goethe i uttalt opposisjon til fransk klassisisme, i sær dens høye aktelse for dramatisk enhet og bundet språk. Dette er svært tydelig i *Götz von Berlichingen*, et drama skrevet i prosa med et enormt karaktergalleri og store handlingsmessige sprang i tid og rom. Martin Wieland (1733-1813), forfatteren av en innflytelsesrik tysk oversettelse av Shakespeares verker (1762), kritiserte Stürmer und Drängernes grenseløse dyrkelse av Shakespeare.⁷⁵ I 1773 skrev han dessuten syngespillet *Alceste* basert på Euripides’ tragedie *Alkestis*, samt en tidsskriftartikkel hvor han fremhevet sitt eget verks foretreffelighet i forhold

⁷⁴ Tysk litteraturhistories kanskje mest kjente og beryktede sitat er ”das Götz-Zitat”: ”Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsch lecken!“ (Akt III)

⁷⁵ Wieland utgjorde senere sammen Goethe, Schiller og Herder Weimarklassisismens ”Viergestirn”.

til Euripides' tragedie. Dette provoserte Goethe til å skrive farsen *Götter, Helden und Wieland* (1773) hvor han gjør narr av Wielands draging mot greske klassikere og forsøk på å fremstille "[...] Helden und Halbgötter nach moderner Art".⁷⁶ Seks år senere gjorde imidlertid Goethe helomvending og påbegynte sitt eget verk om helter og guder, *Iphigenie auf Tauris*.

Goethes *Iphigenie*, hans femte av i alt ti seriøse dramatiske verk,⁷⁷ hadde en lang tilblivelsesprosess.⁷⁸ Goethe ble ansatt ved hoffet i Weimar i 1775 og fikk tidlig ansvar for hoffteateret. *Iphigenie* ble påbegynt og urfremført for hoffet i 1779 med Goethe selv i rollen som Orest. Denne første versjonen er skrevet i prosa og kjennetegnes blant annet av mange ord- og setningskonstruksjoner etter gresk forbilde ("Gräzismen"). Goethe var utilfreds med *Ur-Iphigenie*, og i de påfølgende årene gjorde han flere korreksjoner og forbedringer, blant annet skrev han dramaet om til frie jamber i 1780. I 1786 la Goethe ut på sin berømte "italienische Reise" som vekket hans slumrende draging mot gresk og romersk klassisisme for alvor. Under denne reisen omgestaltet han *Iphigenie* til den endelige blankversversjonen som ble publisert i 1787. Goethe hadde imidlertid et ambivalent forhold til *Iphigenie* resten av sitt liv, blant annet lot han versutgaven av *Iphigenie* først oppføre ved hoffteateret i 1802 i en bearbeidelse av Schiller.⁷⁹ På det tidspunktet følte han seg fremmedgjort fra sitt eget verk og mente at det var uegnet for oppføring på en scene. I 1827 ga han uttrykk for dette ambivalente forholdet:

"Das Stück ... hat seine Schwierigkeiten. Es ist reich an i n n e r e m Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegt's. Es ist voll der wirksamsten Mittel, die aus den mannigfaltigsten Greueln hervorwachsen, die dem Stücke zugrunde liegen [...] Ich muß gestehen, es hat mir noch nie gelingen wollen, eine vollendete Aufführung meiner Iphigenie zu erleben".⁸⁰

⁷⁶ Dieter Borchmeyer, "Iphigenie auf Tauris," I: *Goethes Dramen*, red. Walter Hinderer (Stuttgart: Reclam, 2005), s. 118

⁷⁷ Goethe skrev også en mengde farser og lystspill til hoffteateret i Weimar.

⁷⁸ Følgende fremstilling av *Iphigenies* tilblivelsesprosess støtter seg i hovedsak på Borchmeyers artikkel *Iphigenie auf Tauris*.

⁷⁹ Schiller skrev en omfattende anmeldelse av *Iphigenie* allerede i 1787: Friedrich Schiller, "Über die Iphigenie auf Tauris," I: *Sämtliche Werke*, bd. 5, red. Wolfgang Riedel (München: Carl Hanser Verlag, 2004). I denne anmeldelsen skrev han blant annet "Man kann dieses Stück nicht lesen, ohne sich von einem gewissen Geistes des Altertums angeweht zu fühlen" (s. 943). I et brev til Körner 21. januar 1802 har han forandret mening totalt: "[*Iphigenie*] ist aber so erstaunlich modern und ungriechisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem griechischen Stück zu vergleichen." I: Schiller, *Briefverkehr von Friedrich Schiller*.

⁸⁰ Samtale med Johann Peter Eckermann, 1. april 1827, gjengitt i Jeßing, *Erläuterungen und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, s. 107

Iphigenies forutsetninger og handlingsgang

Handlingen *Iphigenie auf Tauris* foregår om lag tjue år etter krigen om Troja, og to hendelser i forbindelse med trojanerkrigen er avgjørende forutsetninger for å forstå dramaets handling. Den første av disse er ofringsepisoden i Aulis: Da grekerne la ut på toktet mot Troja møtte de på vindstille ved Aulis som straff fra gudene fordi grekernes leder Agamemnon hadde fornærmet Artemis/Diana ved å skyte en av hennes hellige hjorter.⁸¹ For å gjøre bot måtte han ofre sin eldste datter Iphigenie. Iphigenie ble lagt på alteret, men i siste liten lot Diana offeralteret tildekkes av en sky mens Iphigenie ble erstattet av en hjort. Grekerne tror derfor at Iphigenie er død, mens hun i virkeligheten ble brakt til Tauris⁸² for å være prestinne i Dianas tempel.⁸³ Den andre sentrale hendelsen er drapet på Agamemnon: Etter hjemkomsten fra Troja ble Agamemnon myrdet av sin hustru Klytaimestra og hennes elsker Aigisthos, blant annet som hevn for ofringen av Iphigenie i Aulis. Mange år senere dreper Orest moren Klytaimestra og hennes elsker for å hevne Agamemnon, men for dette blir han drevet på flukt av hevngudinnene (furiene). Sammen med bestevennen Pylades søker han tilflukt i Apollons tempel i Delfi, hvor han får beskjed om å reise til Tauris.⁸⁴ I Goethes *Iphigenie* sier orakelet at Orest må ”bringe søsteren hjem” for å fri seg fra furienes forfølgelse. Ettersom Diana og Apollon er søsken, tolker Orest orakelsvaret dit hen at han må stjele kultbildet av Diana fra hennes tempel i Tauris og bringe det tilbake til Apollons tempel. Orest og Pylades reiser til Tauris, men blir umiddelbart tatt til fange, for taurerne har fra gammelt av ofret alle fremmede til Diana.

Handlingen i Goethes drama begynner rett etter at Orest og Pylades har blitt tatt til fange. Iphigenie har på dette tidspunktet tilbrakt mange år i Tauris som prestinne og har hele tiden blitt godt behandlet av taurerne. De oppfatter hennes nærvær som en velsignelse, blant annet fordi hun har overtalt deres konge, Thoas, til å opphøre med menneskeofring. Til tross for dette føler Iphigenie seg likevel fremmed og lengter hjem til sine egne. Tidlig i dramaet blir det klart at Thoas, som nærmest har vært som en far for Iphigenie, ønsker henne som hustru. Han frir til henne, men hun avslår. Forbitret over Iphigenies avslag krever Thoas hun skal gjenoppta taurernes menneskeofringspraksis, og umiddelbart etterpå føres Orest og Pylades inn til Iphigenie for å ofres. Søskenene gjenkjenner hverandre i tide og etter gjenkjennelsesscenen går Orest inn i et slags delirium. Når han våkner har han blitt fridd fra

⁸¹ Artemis/Diana er henholdsvis det greske og det romerske navnet for samme gudinne. Goethe bruker Diana.

⁸² Tauris var antikkens betegnelse for Krimhalvøya (ved Svartehavet).

⁸³ Agamemnons ofring av Iphigenie utgjør handlingen i Euripides tragedie *Ifigeneia i Aulis*.

⁸⁴ Klytaimestras drap på Agamemnon og Orests drap på Klytaimestra danner grunnlaget for Aiskhylos' trilogi *Orestien*.

furienes forfølgelse. Iphigenie blir så involvert i Orest og Pylades rømningsplan og tyveri av Dianas tempelbilde. Men kort før rømningsforsøket iverksettes får Iphigenie samvittighetskvaler av å skulle bedra Thoas og taurerne. Hun forteller Thoas om rømningsplanene, og dramaet ender med en konfrontasjon hvor Orest innser tvetydigheten i orakelsvaret og Thoas lar dem reise.

Som sammendraget indikerer hviler *Iphigenie* tungt på hendelser i forkant av dramaets handling, i sær Agamemnons ofring av Iphigenie i Aulis og Orests drap på Klytaimestra. Disse hendelsene er en del av det store mytologiske komplekset som utgjør historien om tantalideslekten, som presenteres i korte trekk av Iphigenie i scene I.3. Historien om tantalidene har stort sett kun vært viet overfladisk oppmerksomhet i *Iphigenie*-forskningen,⁸⁵ noe som egentlig er besynderlig med tanke på at Goethe lar Iphigenie bruke over 100 vers til å presentere tantalidenes historie (306-432) – faktisk godt over fem prosent av dramaets samlede vers. I den påfølgende undersøkelsen av *Iphigenie* vil imidlertid tantalidenes historie bli viet større oppmerksomhet. For, som vi skal se, er tantalidenes historie uløselig forbundet med ofring. I følgende kapittel akter jeg å vise at *Iphigenie* er et drama om Iphigenies gudsforestilling og dens opphav, prøvelse og undergang i konfrontasjon med menneskeofring og tantalideforbannelsen.

⁸⁵ Med hederlige unntak i Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, og Ulrich Klingmann, "Arbeit am Mythos: Goethes Iphigenie auf Tauris," *The German Quarterly* 68, nr. 1 (1995).

3.2. Iphigenie og gudene

Preludium

Iphigenie auf Tauris åpner med Iphigenies monolog i det hun trer inn i Dianas hellige lund:

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen
Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd. (1-9)

De første tre versene maner frem bilder av en fredfull, skjermet og beskyttet oase med et idyllisk pastoralt preg; svalende skygger og vind som beveger de tette og frodige trekronene. Det harmoniske preget forsterkes av det poetiske ordet ”Hain”,⁸⁶ som ifølge Grimms *Deutsches Wörterbuch* betyr ”der gehegte und gefridete Wald, in dem eine Gottheit verehrt wird”, men som oftest benyttes om ”die anmutige Seite des Waldes” eller en ”kleinen, gehegten und gut gepflegten Lustwald”.⁸⁷ Men bak den harmoniske fasaden skjuler det seg uro og uttrykkighet som kommer fram idet Iphigenie åpenbarer at hun trer inn i den hellige lunden med en ”schauderndes Gefühl”. Iphigenies gysning kaster dermed umiddelbart skygge over de tre første versenes harmoniske karakter; hvorfor er hun nervøs? Med ett er det som om lundens skygger går fra å være svalende til å bli truende, og som leser blir man blir var det urovekkende i at dramaet åpner med at hovedpersonen ikke trer ut av, men inn i skygger. Dette er frempek om at dramaet kommer til å bli en konfrontasjon med tilværelsens skyggesider – og sågar dødsrikets skygger. Iphigenies engstelighet skyldes gudfryktig respekt for den strenge kyskhetsgudinnen Diana, men kan leses som en allusjon til dramaets sentrale problem, tantalideforbannelsen. For ”trekroner” (”Wipfel”) kan sees som et symbol på slekt, ”rege” betyr ”virksom”, og dermed skapes det en dobbel betydning: Foruten å tre inn den hellige lundens skygger trer Iphigenie også skjelvende inn i den svært voldelig ”virksomme” slektens skygger. Allerede i *Iphigenies* åpningslinjer antydes det dermed at tantalidenes

⁸⁶”Hain” var allerede i Goethes samtid et gammelmodig og poetisk ord: Jeßing, *Erläuterungen und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, s. 5

⁸⁷ Jacob Grimm og Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, red. Universität Trier, (2007). <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GA00001> (22. november, 2008)

skrekkinngytende historie vil ligge som en skygge over hele dramaet og at Iphigenie må konfrontere denne.

Iphigenies gudsbilde

Hvilket forhold har Iphigenie til gudene? Hva tenker hun om gudinnen hun ble ofret til i Aulis? Allerede i Iphigenies åpningsmonolog blir det klart at forholdet til Diana er ambivalent. Iphigenie er naturligvis takknemlig for å ha blitt reddet, hun omtaler Diana som ”meine Retterin” (36), men opplever likevel tilværelsen i Tauris som en ”zweiten Tode” (53). Situasjonen er uutholdelig fordi hun har levd adskilt fra sine nærmeste i mange år:

Denn ach mich trennt das Meer von den Geliebten,
Und an dem Ufer steh ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
Ein einsames Leben führt! (10-15)

Iphigenie er svært nedtrykt fordi hun lengter hjem til sin familie, og man ser av hennes sentensaktige utbrudd om ynkeverdigheten i å være adskilt fra familien at hun legger stor vekt på sin familietilhørighet.

I åpningsmonologen sier Iphigenie at hun tjener Diana ”Mit stillem Widerwillen” (36), et utsagn som flere kommentatorer har tolket som en bebreidelse av Diana. Wolfdietrich Rasch leser dette utsagnet som uttrykk for Iphigenies grunnleggende mistillit og opposisjon til Diana.⁸⁸ Men klandrer Iphigenie Diana for sin traurige tilværelse? Når man ser hele sitatet i sin sammenheng, ser man at det er en noe forhastet konklusjon:

So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
In ernsten, heil’gen Sklavenbanden fest.
O wie beschämt gesteh ich, dass ich dir
Mit stillem Widerwillen diene, Göttin,
Dir meiner Retterin! Mein Leben sollte
Zu freiem Dienste dir gewidmet sein. (33-38)

Iphigenie bebreider ikke Diana, men Thoas, for at hun holdes fast. Det er ikke først og fremst det å tjene Diana som er problematisk for Iphigenie, men at hun holdes adskilt fra sin familie

⁸⁸ Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*

mot sin vilje. Dessuten har Iphigenie ytterligere et utsagn som gjendriver påstanden om hennes mistillit til Diana: ”Auch hab ich stets auf dich gehofft und hoffe | Noch jetzt auf dich Diana” (39-40). Dette er en klart bevis på at Iphigenies forhold til Diana ikke er preget av motvilje, men snarere er avventende og tillitsfullt.

Iphigenies gudssyn kommer aller tydeligst til uttrykk i hennes monolog i scene I.4. som følger umiddelbart etter avvisningen av Thoas frieri og hans krav om gjenopptakelse av menneskeofring. Idet Thoas forlater henne sier han at han omgående vil sende henne to fremmede for å ofres: ”Mit diesen nehme deine Göttin wieder | Ihr erstes, rechtes, lang entbehrtes Opfer! | Ich sende sie hierher; du weisst den Dienst” (535-537). Overlatt til seg selv utbryter Iphigenie:

- | | | |
|-------|--|--------------------------------|
| (i) | Du hast Wolken, gnädige Retterin,
Einzuhüllen unschuldig Verfolgte,
Und auf Winden dem eh'rnen Geschick sie
Aus den Armen, über das Meer,
Über der Erde weiteste Strecken
Und wohin es dir gut dünkt zu tragen. | 540 |
| (ii) | Weise bist du und siehest das Künftige;
Nicht vorüber ist dir das Vergangne,
Und dein Blick ruht über den Deinen
Wie dein Licht, das Leben der Nächte,
Über der Erde ruhet und waltet. | 545 |
| (iii) | O, enthalte vom Blut meine Hände!
Nimmer bringt es Segen und Ruhe;
Und die Gestalt des zufällig Ermordeten
Wird auf des traurig-unwilligen Mörders
Böse Stunden lauern – und schrecken. | 550 |
| (iv) | Denn die Unsterblichen lieben der Menschen
Weit verbreitete gute Geschlechter,
Und sie fristen das flüchtige Leben
Gerne dem Sterblichen, wollen ihm gerne
Ihres eigenen, ewigen Himmels
Mitgenießendes fröhliches Anschauen
Eine Weile gönnen und lassen. | 555

560 |

Denne monologen, som utgjør hele scene I.4, er en bønn til Diana, noe man ser av den innledende apostrofiske henvendelsen til ”gnädige Retterin” samt det bønnfallende første verset i tredje strofe. Innholdsmessig består monologen av fire strofer (markert med romertall), hvorav alle unntatt tredje strofe består av kun en setning. Iphigenie åpner bønnemonologen med å referere til hendelsen i Aulis; de reddende skyene er en klar henvisning til Dianas redning av Iphigenie ved å tildekke offeralteret med skyer for deretter å frakte henne ”auf Winden” over havet til Tauris. Men denne strofen er ikke en takk for å ha blitt reddet fra offerdøden. Snarere er den en konstatering av Dianas makt: Det står i hennes

kraft å gripe reddende inn. Iphigenie projiserer altså Aulis-episoden på den forestående ofringen, noe blant annet hennes omtale av ”unschuldig verfolgte” viser. Dermed blir det klart at første strofe er en bønn til Diana om å redde de fremmede fangene: ”Redd dem slik du en gang reddet meg!” Første strofe har imidlertid ingen bønnfallende setning i imperativsform, men har snarere et preg av å være en forventning enn en ydmyk bønn.

I andre strofe priser Iphigenie Dianas vishet og allestedsnærværelse: ”Weise bist du und siehest das Künftige” og sammenligner Dianas blick med lys: ”dein Blick ruht über den Deinen | Wie dein Licht”. Ettersom Diana er månegudinnen i gresk mytologi dreier det seg om månelys. Månelys blir ofte oppfattet som kaldt og hardt, og tar man i betraktning at Diana også er jomfru-, kyskhets- og renhetsgudinne, kunne dette ha bidratt til å hardne Iphigenies poetiske fremstilling av gudinnen. Men i Iphigenies poetiske bilde er hverken månens lys eller gudinnens blick hardt og kaldt, for Iphigenie omtaler både Dianas blick og månelysen som ”nattens liv” som omsorgsfullt hviler over Dianas ”egne”. Dianas blick er ikke en granskende gudinnes harde åsyn. Snarere manes det frem et bilde av en omsorgsfull gudinne som med sitt lysende vaktsumme blick fordriver mørkets krefter og sørger for at menneskene trygt kan henge seg hvile og helbredende søvn. Disse to første strofene fremstiller Iphigenies forhold til Diana på svært kompakt vis. De utgjør så å si en induktiv slutning, hvor Iphigenie på grunnlag av den konkrete erfaringen i Aulis (første strofe) utleder en generell forestilling om Dianas godhet (andre strofe). På den annen side kan disse strofene også leses som et krav og dets begrunnelse: Iphigenie krever at Diana nok en gang skal gripe reddende inn i *fordi* Diana er en kjærlig gudinne.

Den tredje strofen innledes av utropet ”O enthalte vom Blut meine Hände” som er det eneste direkte bønnfallende verset i hele monologen, en bønn om å unnsnippe ofringen Thoas akkurat har pålagt henne. I denne strofen gir Iphigenie tydeligere uttrykk for sin motstand mot vold og menneskeofring enn noe annet sted i dramaet: Hun omtaler ofrene som ”tilfeldig myrdede” og seg selv som ”bedrøvet-uvillig” (en av Goethes ”Gräzismen”) morder og uttrykker dermed i klartekst at hun anser menneskeofring som en forbrytelse. I fjerde strofe lovpriser hun gudene for å elske menneskeslekten og å unne menneskene alt vel: ”Denn die Unsterblichen lieben der Menschen weit verbreitete gute Geschlechter”. Dette er et så tydelig og utvetydig uttrykk for tillit til gudene at det er vanskelig å skjønne hvordan for eksempel Rasch kan forfekte at Iphigenie ser seg selv i opposisjon til dem. Dessuten kommer et annet vesentlig trekk ved Iphigenies gudsbilde til syne, nemlig at gudenes kjærlighet for menneskene er universell. Det er også svært viktig å merke seg at fjerde strofe innledes med konjunksjonen ”denn”; gudenes godhet overfor menneskene er altså en begrunnelse. Og ser

man lenger tilbake i monologen, ser man at fjerde strofe logisk sett må være forbundet med verset "Enthalte vom Blut meine Hände". Iphigenie ber om å få slippe å drepe, *fordi* gudene elsker menneskene; fordi gudene er gode må menneskene også være det. Dermed blir det klart at Iphigenies ikke-voldelige moral er forankret i forestillingen om vennligsinnede og rettferdige guder. Forholdet mellom tredje og fjerde strofe er analogt til forholdet mellom første og andre strofe: Begge strofepar innledes med en bønn om at gudene må gripe reddende inn (strofe 1 og 3) og etterfølges av en begrunnelse i forestillingen om gudene som vennligsinnede og omsorgsfulle (strofe 2 og 4).

Oppsummerende er det tre vesentlige aspekter ved Iphigenies gudsbilde som kommer til uttrykk i denne bønnemonologen: For det første er Iphigenies gudsbilde et positivt gudsbilde. Hun er overbevist om gudenes menneskevennlighet. For det andre har hun utledet dette gudsbildet fra erfaringen fra Aulis. Dianas redning er et bevis på hennes godhet. Og for det tredje er Iphigenies gudsbilde grunnlaget for hennes humanistiske moral. Iphigenie forfekter at mennesker må etterleve gudenes forbilde.

3.3. Iphigenie og kongen

Iphigenies gudsbilde bygger på hennes menneskeofringserfaring fra Aulis. Men menneskeofring skal også vise seg å bli gudsbildets utfordring ved to anledninger. Den første utfordringen er Thoas' krav om at taurenes menneskeofringspraksis skal gjenopptas etter at Iphigenie har avslått hans frieri (scene I.3). Thoas' krav er utvilsomt ment som utpressing, for han pålegger Iphigenie å utføre offerdrap ettersom hun er prestinne, til tross for at han kjenner hennes ikke-voldelige overbevisning. Hun har tross alt avskaffet denne praksisen tidligere.⁸⁹ Han begrunner offerkravet med å hevde at han tidligere gikk med på å avskaffe offerpraksisen fordi han var forblindet av kjærlighet til Iphigenie, at han glemte sin religiøse forpliktelse fordi han var "mit Zauberbanden | Gefesselt" (515-516). Nå innser han plutselig at han urettmessig har unndratt Diana ofrene som tilkommer henne: "Doch mir verzeih' Diane, dass ich ihr | Bisher mit unrecht und innerm Vorwurf | Die alten Opfer vorenthalten habe" (506-508). Han hevder dessuten også at folket "das Opfer dringend fordert" (521). Til det svarer Iphigenie:

Der missverstehst die Himmlischen, der sie
Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.
Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester?
Ihr war mein Dienst willkommen als mein Tod. (523-527)

Dette er første gang i dramaet at Iphigenie ytrer sin motvilje mot menneskeofring. Hun sier riktignok ikke rett ut at hun vil nekte å utføre ofringen, det gjør hun faktisk aldri i løpet av hele dramaet. Antakeligvis ville det bare ha utløst enda mer sinne hos Thoas og gjort situasjonen enda mer tilspisset. For selv om Thoas tidligere har behandlet henne som en datter og Iphigenie er prestinne i Dianas tempel, er han likevel en mektig konge som hun ikke bør trosse. Det er Thoas som holder henne fast i "heil'gen Sklavenbanden", og det står i hans makt å erstatte henne med en annen prestinne. I stedet for å nekte åpenlyst går Iphigenie mer subtilt til verks ved å angripe påstanden om at Diana krever ofre. For forestillingen om at gudene krever menneskeofre er ofringspraksisens forutsetning, ettersom skillet mellom menneskeofring og mord nettopp er at ofring legitimeres som religiøs plikt. Selv om handlingen er aldri så grusom stiller man ikke spørsmål ved gudenes vilje. Påstanden om at

⁸⁹ Dette er en vesentlig forskjell fra Euripides *Ifigeneia*, hvor Ifigeneias prestinneembete ikke pålegger henne å utføre selve drapshandlingen: "Jeg vier dem til døden; andre har det verv | Å slakte ofret i gudinnens helligdom" (*Ifigeneia*, vers 40-41). Ifigeneias oppgave er å "stenke hårets lokk med viet vann" (622)

gudene krever ofre impliserer at gudene er grusomme og blodtørstige, noe som naturligvis er fullstendig uforenelig med Iphigenies gudsbilde: Dersom Diana virkelig finner behag i menneskeofre, hvorfor grep hun da inn i Aulis? Er ikke episoden i Aulis et ugjendrivelig bevis for at gudene ikke krever menneskeofre? Dette klarer ikke Thoas å svare på annet vis enn ved å påstå: ”Es ziemt sich nicht für uns, den heiligen | Gebrauch mit leicht beweglicher Vernunft | Nach unserm Sinn zu deuten und lenken” (528-530). Dette er et heller svakt forsøk på å kneble Iphigenies argumentasjon. For dette er naturligvis en svært hyklersk påstand, ettersom Thoas selv i høyeste grad fortolker ”den heiligen Gebrauch”.

Iphigenie avviser ikke Thoas’ påstand om at gudene krever menneskeofre bare ved å henvise til at dette er uforenelig med gudenes menneskevennlighet. Hun påpeker også at mennesker ofte påberoper seg gudene vilje som påskudd for å få utløp for egne ønsker, noe som umiddelbart fremstår som en rimelig påstand. For selv om Iphigenie ikke adresserer dette direkte til Thoas, er det åpenbart at anklagen er rettet mot ham: Thoas’ plutselige krav om å gjeninnføre ofringen med henvisning til forsømt gudfryktighet er et patetisk utilsørt påskudd for å presse henne til å akseptere frieriet. Dessuten er også at Thoas’ påstand om at befolkningen krever ofring også et vikarierende argument, for i scene I.2. forteller Arkas Iphigenie hvor bra alt har vært etter at hun avskaffet den ”alten grausamen Gebrauch” (122). Senere sier han dessuten ”Das Heer entwöhnte längst vom harten Opfer | Und von dem blut’gen Dienste sein Gemüt” (1468-1469).

Selv om Iphigenies utsagn ”Der missverstehet die Himmlischen...” i første rekke er en indirekte kritikk av Thoas’ vikarierende argumenter, rommer hennes utsagn også ansats til en mer generell kritikk av selektiv etterfølgelse av gudenes vilje. Imidlertid rammer denne kritikken ikke bare Thoas, men slår også tilbake på henne selv. Når Thoas, etter å ha hørt at Iphigenie tilhører tantalideslekten, gjentar sitt frieri, avviser Iphigenie ham slik:

IPHIGENIE. Wie darf ich solchen Schritt, o König, wagen?

Hat nicht die Göttin, die mich rettete,
Allein das Recht auf mein geweihtes Leben?
Und sie bewahrt mich einem Vater, den
Sie durch den Schein genug gestraft, vielleicht
Zur schönsten Freude seines Alters hier.
Vielleicht ist mir die frohe Rückkehr nah;
Und ich, auf ihren Weg nicht achtend, hätte
Mich wider ihren Willen hier gefesselt?
Ein Zeichen bat ich, wenn ich bleiben sollte.

THOAS. Das Zeichen ist, dass du noch hier verweilst. (437-448)

Som man ser, avslår Iphigenie frieriet ved å henvise til gudenes vilje.⁹⁰ Men er det virkelig gudfryktighet som er grunnen til at hun avslår? Som vi allerede har sett i Iphigenies åpningsmonolog, har hun et sterkt ønske om å vende hjem, noe som naturligvis vil bli umulig dersom hun gifter seg med taurernes konge. Iphigenie har heller aldri fått et løfte av Diana om å vende hjem, så et frieriavslag på grunnlag av at Diana kanskje engang vil sende henne hjem – at hun så å si må være reiseklar når det skjer – virker minst like vikarierende som Thoas argumenter. Versene 447-448 viser tydelig at både Iphigenie og Thoas bedriver selektiv fortolkning av gudenes vilje: Iphigenie hevder at hun må ha et tegn fra gudene dersom hun skal bli værende i Tauris; Thoas hevder at hun allerede har fått et slikt tegn ettersom hun etter så mange år fremdeles er i Tauris. Begge forsøker altså aktivt å fortolke gudenes vilje i samsvar med egne interesser.

Møtet mellom Iphigenie og Thoas har flere viktige konsekvenser. For det første er Thoas' menneskeofringskrav en utfordring for Iphigenies gudsbilde. Thoas' begrunnelse er imidlertid så svak at Iphigenies overbevisning ikke rokkes, men snarere styrkes. Hun blir enda sikrere i sin sak om at gudene ikke krever ofre. For det andre er møtet mellom dem opptakten til dramaets sentrale handlingskonflikt: Ofringen av Orest. For selv om Iphigenie er aldri så overbevist om menneskeofringens illegitimitet, står hun likevel overfor utfordringen hvordan hun skal unnsnippe ofringen Thoas har pålagt henne. Det avgjørende med møtet mellom Thoas og Iphigenie er imidlertid at menneskeofring gjøres til et teologisk fortolknings spørsmål: Hvorvidt gudene krever menneskeofre eller ikke er et spørsmål om gudenes natur. Dette skal vise seg å få store konsekvenser for Iphigenie senere i dramaet.

⁹⁰ Litt senere avslår hun frieriet enda en gang med henvisning til gudenes vilje : ”ich [danke] den Göttern, dass sie mir | Die Festigkeit gegeben, dieses Bündnis | Nicht einzugehen, das sie nicht gebilligt” (490-492)

3.4. Iphigenie og tantalidene

Tantalidenes ofre

Hittil har vi sett at menneskeofring har stått sentralt i forhold til Iphigenies gudsbilde. Redningen fra offerdøden i Aulis har gitt Iphigenie en overbevisning om gudenes menneskevennlighet, noe som gjør at hun avviser Thoas' begrunnelse for å gjeninnføre menneskeofring. Dermed ser vi også funksjonen til og forholdet mellom tre av *Iphigenies* menneskeofringsmotiver: Aulis-motivet (1) er grunnlaget for Iphigenies tro og moral og taurernes menneskeofring (2), som så å si er rammebetingelsen for dramaets hovedkonflikt, ofringen av Orest (3). I tillegg til disse offermotivene finnes det imidlertid enda et sentralt offermotiv i *Iphigenie* som verken er så tydelig eller innlysende som de allerede nevnte motivene, nemlig historien om tantalidene (4). Som vi skal se består historien tantalidene av en rekke mindre offermotiver. Men tantalideslekten er også i seg selv et eneste stort og overordnet offermotiv som også involverer de tre andre motivene og utgjør den andre og avgjørende utfordringen for Iphigenies gudsbilde.

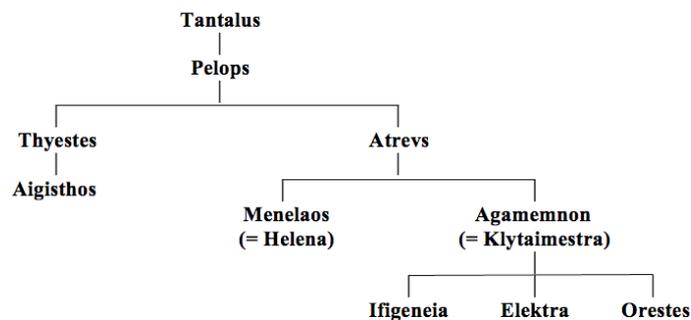
For å forstå det komplekse tantalidemotivet er det nødvendig med en gjennomgang av myten om tantalidene, et av de viktigste mytekompleksene gresk mytologi.⁹¹ Historien om tantalidene starter med Tantalus' fall. I følge de fleste og mest kjente versjonene av myten var Tantalus en halvgud (sønn av Zevs) og konge som ville sette gudenes allvitenskap på prøve.⁹² Derfor drepte han sin sønn Pelops og lot ham servere til Olympens guder for å se om de ville oppdage hva de spiste. Gudene ble rasende da de innså hva Tantalus hadde gjort. De vekket Pelops til live igjen, men dømte Tantalus til evig pine i Tartarus (dødsriket). Myten forteller videre at gudene ikke bare krevde bot fra Tantalus selv, men også nedkaller en forbannelse over alle hans etterkommere. Denne forbannelsen forårsaker blant annet at minst en representant fra hver ny generasjon dreper en annen slektning og at hele slekten utvikler seg til et inferno av vold, incest og destruksjon. Tantalus' sønn Pelops tar blant annet livet av sin svigerfar og sin kone, og Pelops sønner Atreus og Thyestes bringer tantalideslektens grusomheter til ekstreme høyder. Sammen dreper de blant annet en halvbror for deretter å ligge i langvarig konflikt om tronen. I denne tiden begår de en svimlende mengde

⁹¹ Både Homer, Aiskhylos, Sofokles og Euripides har behandlet dette materialet.

⁹² Sang XI, 582-592: Homer, *Odysseen*, trans. P. Østbye, (Oslo: Gyldendal, 1996), Bok IV, 458-9; VI, 172- 76 og 403-11: Ovid, *Metamorphoses*, trans. David Raeburn, Penguin Classics (London: Penguin Books, 2004) Bok III, 6: Apollodorus, *The Library of Greek Mythology*, trans. Robin Hard, Oxford World Classics (Oxford: Oxford University Press, 1997), Fabulae nr. 82 og 83: Gaius Julius Hyginus, *Fabulae*, trans. Mary Grant, (1960). <http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html> (13. mars 2009)

grusomheter, blant annet drap, svik og incest. Thyestes får sønnen Aigisthos med sin egen datter, men den mest groteske handlingen sto Atrevs for ved å drepe Thyestes' sønner og lure ham til å spise dem. Grusomhetene fortsetter også i neste slektsledd. Atrevs' to mest kjente sønner er Menelaos og Agamemnon, lederne for grekernes krigstog mot Troja. Mens Agamemnon var i krigen mot Troja, innleder Thyestes' sønn og barnebarn Aigisthos et forhold med Agamemnons kone Klytimestra. Sammen dreper de Agamemnon rett etter hans tilbakekomst fra Troja, angivelig fordi Klytimestra har lagt Agamemnon for hat etter at han ofret Iphigenie i Aulis. Agamemnons sønn Orest dreper så både sin mor og Klytimestra og sin fetter og onkel Aigisthos. Tantlidedorbannelsen er dermed den direkte årsaken til at både Iphigenie og Orest havner i Tauris.⁹³

TANTALIDENES SLEKTSTRE (forenklet)



Hvordan kan det hevdes at tantalidenes historie består av offermotiver? Riktignok inngår ofringen av Iphigenie i Aulis i denne historien, men hva har alle de andre grusomhetene med ofring å gjøre? Offermotivene er i første rekke drapene på Tantalus' og Thyestes' sønner; alle disse drapene involverte partering, tilbereding og servering, noe som gir en karakter av å være rituelle måltid, et sentralt element i svært mange religioners ofringspraksis. I gresk mytologisk kontekst knytter parteringen drapene an til "sparagmos", det allerede omtalte (s. 20) dionysiske offerritualet som innebar at offeret ble revet fra hverandre. Og sist, men ikke minst gir Tantalus Pelops til gudene, altså en ofring i ordets gaveforstand. I tilfellet med Thyestes' sønner er drapene tilsynelatende ikke religiøst

⁹³ Tantalidesagaens sentrale plass i Goethes *Iphigenie* betones muligens også på subtilt vis gjennom karakteren Arkas. Arkas er ikke en karakter i Euripides opprinnelige drama, men sannsynligvis en karakter Goethe overtok fra Racines *Iphigénie*. Imidlertid finnes det en Arkas i gresk mytologi – en sønn av Zevs og Kallisto. Det bemerkelsesverdige er at denne Arkas' bestefar, kong Lykaon av Arkadia, begikk en ugjerning nesten identisk til Tantalus ved å la Arkas henrette og serveres til Zevs for å sette hans allvitenhet på prøve. Som straff ble Lykaon forvandlet til en ulv (gr. "lykos"). Denne historien er skildret i flere antikke kilder, blant annet Platons *Staten* (8. bok), Ovids *Metamorfoser* og ikke minst Hyginus' *Fabulae* (nr. 176). Goethes kjennskap til Hyginus er dokumentert i brev til Schiller 28. august 1798. Likheten mellom Tantalus' ofring av Pelops og Lykaons ofring av Arkas er meg bekjent hittil ikke blitt påpekt eller kommentert i *Iphigenie*-forskningen. Denne observasjonen underbygger forskningsfeltets gjentatte betoning av *Iphigenies* symmetriske struktur, ettersom grekernes/tantalidenes forbannelse dermed finner sin ekvivalent hos barbarene/taurene.

motivert, men Walter Burkert har faktisk påpekt at ”Thyestes” ganske enkelt betyr ”ofrer”.⁹⁴ Så både Tantalus’ drap på Pelops og Thyestes’ fortæring av sine sønner kan sies å være perverterte offermåltid.

Men som nevnt innledningsvis er også hele tantalidehistorien samlet sett et eneste stort offermotiv. For ettersom tantalidenes grusomheter blir fremstilt som en forbannelse, dvs. gudenes pålagte avstraffelse for Tantalus’ forbrytelse, er tantalidenes grusomheter nødvendige sonofre. Det er imidlertid viktig å understreke at forestillingen om en forbannelse er et fortolkningsgrep: At slekten har vært herjet av voldshandlinger er en kjensgjerning, men at alle voldshandlingene faktisk står i et kausalt forhold til Tantalus’ forbrytelse er et fortolkningsgrep. Derfor vil jeg heretter skille mellom betegnelsene ’tantalidesagaen’ og ’tantalideforbannelsen’; førstnevnte er beretningen om alle grusomhetene, og sistnevnte er forestillingen om tantalidenes grusomheter som gudenes straff for Tantalus’ forbrytelse. Dette skillet er, som vi skal se, av stor betydning for Iphigenie.

Tantalideforbannelsens teologiske implikasjoner

Før vi tar for oss Iphigenies forhold til sin slektshistorie er det også nødvendig å se nærmere på tantalideforbannelsens teologiske implikasjoner, ettersom disse er av avgjørende betydning for å forstå Iphigenies holdning. Tantalideforbannelsen innebærer en fatalistisk tanke om at alle grusomhetene er nødvendige, at gjerningsmennene ikke handlet av fri vilje, men var forutbestemt til å begå sine handlinger som en konsekvens av Tantalus’ ”urforbrytelse”. Og ettersom gudene i ytterste konsekvens er ansvarlige for tantalidenes grusomheter, impliserer tantalideforbannelsen at gudene er grusomme og inhumane. Tantalideforbannelsen er dessuten også svært paradoksal. For tantalideforbannelsen innebærer at gudene har dømt tantalidene til å ta livet av hverandre. Men gudene tar samtidig anstøt av at menneskene dreper hverandre, i sær at slektning dreper slektning. Orest er det beste eksemplet på dette, for ved å følge gudenes instruks om å drepe sin mor som sonoffer for drapet på sin far, gjør han seg skyldig i et drap som han selv må bøte med livet for, i alle fall fortolker han det selv slik: ”Mich haben sie zum Schlächter auserkoren, | Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter, | Und eine Schandtät schändlich rächend, mich | Durch ihren Wink zugrund gerichtet” (707-710).

Tantalideforbannelsens grunnproblem er at alle drapene i tantalidenes slekt på en og samme tid er både offer og mord, forsoning og forbrytelse. De nye drapene lykkes aldri i å bli

⁹⁴ Hughes, *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature*, s. 19

transformert til sonoffer. De blir isteden mord og dermed er voldsspiralen uendelig. Ettersom gudenes avkrevde sonofre aldri forsoner, men alltid er nye forbrytelser, impliserer tantalideforbannelsen også at gudene er urettferdige. Tantalideforbannelsen fremviser dermed tydelig offerhandlingens ambivalens, de uklare overgangene mellom mord og ofring, forbrytelse og opphøyd handling. For å trekke inn et teoretisk perspektiv på tantalideforbannelsen kan den sies å være et nærmest perfekt eksempel på Girards tanker om menneskeofringens iboende trussel om å utløse et voldsinferno som følge av dens tvetydige karakter som opphøyd handling og forbrytelse. Ofringens formål er å stanse (sone) vold, men ofringen mislykkes og forårsaker i stedet voldens forlengelse og eskalering.

Girard hevder også at en ofringskrise i en gruppe/et samfunn utløses av at distinksjoner svekkes/oppløses og at syndebukker som regel anklages for forbrytelser som grunnleggende sett er angrep på distinksjoner. I lys av dette er det interessant å bemerke at Tantalus' forbrytelse, altså den utløsende faktor for tantalidenes voldsinferno, er et angrep på distinksjonen gud – menneske.

Mye avhenger av spørsmålet om tantalidenes grusomheter er gudenes straff for Tantalus' fall. Dersom tantalideforbannelsen er reell, er tantalidenes voldshandlinger sonofre. Det beviser dessuten at gudene er grusomme ettersom de både krever blodoffer og setter menneskene opp mot hverandre, samt at de er vilkårlige og urettferdige ettersom de avkrever sonoffer i form av nye forbrytelser.

Iphigenie og tantalidesagaen

Det er innlysende at Iphigenies forestilling om menneskevennlige guder er uforenelig med forestillingen om grusomme guder som tantalideforbannelsen impliserer. Så hvordan stiller Iphigenie seg til sin egen slektshistorie? Ikke overraskende har hun et ambivalent forhold til tantalidesagaen, noe som kommer frem i måten hun fremlegger historien for Thoas:

IPHIGENIE. [...] Götter sollten nicht
Mit Menschen, wie mit ihresgleichen, wandeln;
Das sterbliche Geschlecht ist viel zu schwach
In ungewohnter Höhe nicht zu schwindeln.
Unedel war er [Tantalus] nicht und kein Verräter;
Allein zum Knecht zu groß, und zum Gesellen
Des großen Donners nur ein Mensch. So war
Auch sein Vergehen menschlich; ihr Gericht
War streng, und Dichter singen: Übermut
Und Untreu stürzten ihn von Jovis Tisch
Zur Schmach des alten Tartarus hinab.
Ach und sein ganz Geschlecht trug ihren Hass!

THOAS. Trug es die Schuld des Ahnherrn oder eigne?
 IPHIGENIE. Zwar die gewalt'ge Brust und der Titanen
 Kraftvolles Mark war seiner Söhn und Enkel
 Gewisses Erbteil; doch es schmiedete
 Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.
 Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld
 Verborg er ihrem scheuen, düstern Blick;
 Zur Wut ward ihnen jegliche Begier,
 Und grenzenlos drang ihre Wut umher. (315-335)

Iphigenies presentasjon av tantalidesagaen er tvetydig nettopp i forhold til spørsmålet om gudene er ansvarlige for tantalidenes grusomheter. For på Thoas' spørsmål om tantalidene bøter for Tantalus' eller egen skyld svarer hun at gudene har smidd et jernbånd rundt deres panne som skjuler "Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld" (332) for deres blikk. Dette har blant annet Rasch fortolket som at Iphigenie holder gudene ansvarlige for slektens elendighet, noe man egentlig ikke kan motsi ham på, ettersom Iphigenie vitterlig sier at gudene har fratatt tantalidene grunnleggende humane tilbøyeligheter.⁹⁵ Men det er viktig å presisere at Iphigenies utsagn er ikke helt entydig. For det første sier hun "Dichter singen: [...] sein ganz Geschlecht trug ihren Hass". Altså distanserer hun seg fra spørsmålet om grusomhetene skyldes gudenes uvilje ved å fremlegge hva andre har hevdet. Dessuten sier hun at tantalidene har arvet Tantalus' "gewalt'ge Brust". "Gewaltig" betyr i dag "mektig", men i følge Grimms *Deutsches Wörterbuch* betyr dette ordet også "voldelig". Iphigenie antyder m.a.o. at tantalidene har arvet en voldelig disposisjon fra sin forfader, altså at tantalidenes destruktive tendenser er – og alltid har vært – i deres natur og ikke kan tillegges gudene. Og sist, men ikke minst passer påstanden om at Iphigenie klandrer gudene for slektens grusomheter svært dårlig med lovprisningen av gudenes menneskevennlighet vi så i scene I.4.

Snarere enn å lese denne passasjen som enten et uttrykk for Iphigenies aksept av tantalideforbannelsens eksistens eller som hennes kontante avvisning, tolker jeg dette som et uttrykk for Iphigenies usikkerhet om gudenes ansvar for tantalidenes grusomheter. Denne usikkerheten kan også spores i hennes unnvikende holdning til Tantalus' forbrytelse. For det er påfallende at hun unngår å nevne hvilken forbrytelse Tantalus skal ha begått, særlig når man tar i betraktning hvor grundig hun ellers gjennomgår tantalidenes slektshistorie. Om Tantalus sier hun at han var "kein Verräter" og omtaler hans forbrytelse som "menschlich", noe som er fullstendig absurd dersom man antar at Tantalus faktisk gjorde det myten hevder. Den eneste mulige logiske forklaringen er at Iphigenie rett og slett benekter at Tantalus skal ha slaktet sin sønn, at dette bare er noe "Dichter singen". Men hvorfor benekter hun det?

⁹⁵ Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*

Muligens fordi Tantalus' påståtte forbrytelse er av en såpass ekstrem og graverende karakter at den på sett og vis rettferdiggjør en ekstrem avstraffelse. Hun benekter imidlertid ikke at Tantalus har gjort seg skyldig i en eller annen overtredelse ettersom hun omtaler at han ble idømt straff i Tartarus.⁹⁶ Men dersom Tantalus' forbrytelse kun var en mindre "menneskelig forseelse" betyr det at gudene kan ha idømt Tantalus en uforholdsmessig streng straff og følgelig at gudene er grusomme og vilkårlige. Tantalidehistorien er et teologisk og fortolkningsmessig minefelt for Iphigenie. På det tidspunktet hun omtaler slektens grusomheter trenger hun ikke å ta stilling til om det hele er forårsaket av en forbannelse eller ikke, ettersom hun befinner seg langt unna slektens handlinger. Men hennes fremstilling av tantalidehistorien indikerer at hun gjerne skulle hatt en ytterligere bekreftelse på sitt positiv gudsbilde. Og ikke lenge etterpå får hun nettopp det.

Gudsbildet forsterkes

I scene III.1 føres Orest inn til Iphigenie og avdekker etter hvert sin sanne identitet. Iphigenies umiddelbare respons på dette er:

IPHIGENIE. So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des größten Vaters, endlich zu mir nieder!
Wie ungeheuer steht dein Bild vor mir!
[...] so kennt
Man euch, ihr Götter, an gesparten, lang
Und weise zubereitete Geschenken. (1094-1104)

Her er det tydelig at Iphigenie anser Orests ankomst som et bønnesvar, noe som fyller henne med takknemlighet og ærefrykt. I følge Grimms *Deutsches Wörterbuch* betyr ikke "ungeheuer" bare "uhyrlig", men kan også bety "stor, mektig og ærefryktinngytende", noe som åpenbart passer best i denne konteksten. At Orest har dukket opp i Tauris er en "Erfüllung", en oppfyllelse av Iphigenies største ønske, altså å vende hjem. "Erfüllung" er for øvrig også det tyske navnet på gudinnen "Fortuna" (gr. "Tyche"), så Iphigenies utsagn kan også tolkes som uttrykk for at skjebnen omsider har kommet henne i møte ved å sende henne Orest. Men hvorfor denne ekstasen over Orests ankomst? Hvorfor fortviler hun ikke i stedet over å oppdage at personen hun er satt til å ofre er hennes egen bror? Hennes glede henger sammen med betingelsene Thoas satte for Iphigenies hjemreise (I.3):

⁹⁶ Tartarus er "helvetet" i gresk mytologi; Elysium er tilsvarende et slags paradisi.

THOAS. Wenn du nach Hause Rückkehr hoffen kannst,
So sprech ich dich von aller Forderung los.
Doch ist der Weg auf ewig dir versperrt,
Und ist dein Stamm vertrieben oder durch
Ein ungeheures Unheil ausgelöscht,
So bist du mein durch mehr als ein Gesetz.
Sprich offen! Und du weißt, ich halte Wort. (293-299)

Med Orest innfris disse kravene, ettersom han både er et bevis på at familien ikke er utslettet og kan bringe Iphigenie tilbake. Iphigenie ser antakeligvis for seg at hun kan få Thoas til å avstå fra sine offerplaner ved å kreve at han holder sitt løfte. Derfor må Orests ankomst i Tauris fremstå som intet mindre enn et mirakel for Iphigenie og nok et bevis på at gudene griper reddende inn når det ser som mørkest ut.

Avvergingen av Orests offerdød må nødvendigvis også fremstå som et tungt bevis mot tantalideforbannelsens eksistens. For en sentral del av forestillingen om tantalideforbannelsen er tanken om at gudene spiller menneskene opp mot hverandre. Denne gangen har gudene imidlertid sørget for at to tantalider redder hverandre. Iphigenie mener med ett å innse at meningen med hennes lange opphold i Tauris var å redde Orest fra offerdøden:

Vom Altar
Riss mich die Göttin weg und rettete
Hierher mich in ihr eigen Heiligtum.
Gefangen bist du, dargestellt zum Opfer,
Und findest in der Priesterin die Schwester. (1218-1222)

Iphigenie fortolker rett og slett Orests ankomst i Tauris som fullbyrdelsen av gudenes intrikate og omfattende doble redningsplan: På den ene siden har de sendt Orest til Tauris for å bringe henne hjem, på den annen side har de plassert henne i Tauris for at Orest skal unnsnippe offerdøden som ellers blir alle fremmede til del.

Orest er imidlertid av en annen oppfatning. Hans første tanke er ikke at Iphigenie utgjør en fluktmulighet. Snarere ser han hele situasjonen som en bekreftelse på slektsforbannelsen. For "Der Brudermord ist hergebrachte Sitte | Des alten Stammes" (1229-1231). At gudene har sørget for å plassere Iphigenie som offerprestinne i Tauris er nok et eksempel på at gudene bedriver et djevlesk spill med menneskene. Og det er ikke til å komme forbi at søsknenes gjenkjennelse av hverandre ikke er en garanti for at Thoas lar kravet om ofring falle. Derfor kaster Orests dystre syn på situasjonen ikke bare et mer nøkternt og realistisk lys over situasjonen, men fremhever også at Iphigenies fortolkning bærer preg av å være ønsketenkning. Dessuten understreker Orests svartsyn enda et viktig poeng: Iphigenies

fortolkning av brorens ankomst som bekreftelse av forestillingen om vennligsinnede guder forutsetter at hun faktisk slipper å utføre ofringen og at hun får vende hjem. Men begge deler er foreløpig enda langt unna å innfris.

3.5. Gudsbildets krise

Iphigenies dilemma

Etter gjenkjennelsesscenen er Iphigenie først svært henrykt og full av forhåpning. Dette vises riktignok ikke direkte i dramaet, men Iphigenie forteller i åpningen av fjerde akt: "[Orest] staunt ich an | Und immer wieder an, und konnte mir | Das Glück nicht eigen machen, ließ ihn nicht | Aus meinen Armen los" (1390-1393). Men lykken er kortvarig, for mellom tredje og fjerde akt forteller Orest og Pylades Iphigenie om fluktplanene som involverer tyveriet av Dianas kultbilde. Av Iphigenies monolog i scene IV.1 går det frem at de allerede har gått for å utføre sitt "Anschlag" (1395). De har instruert henne i en avledningsmanøver: Iphigenie skal fortelle Thoas at ofringen ikke kan gjennomføres som planlagt, fordi den ene av fangene har besudlet gudinnens tempel med sitt blotte nærvær slik at kultbildet må bringes ned til stranden for å renses. Dette skal sørge for at Iphigenie får brakt kultbildet uforstyrret ned til fluktbåten hvor Orest og Pylades venter. Men Iphigenie føler seg ukomfortabel med å skulle bedra Thoas og taurerne, noe man blant annet ser i hennes klage over planen idet hun ser Arkas komme: "Es schlägt mein Herz, es trübt sich meine Seele, | Da ich des Mannes Angesicht erblicke, | Dem ich mit falschem Wort begegnen soll" (1418-1420). Hun forteller Arkas det hun har blitt pålagt, men det hele tar en noe uventet vending når han hevder at det må meldes fra til Thoas og at hun ikke kan sette i gang med renselsen før hun har fått Thoas' tillatelse. Iphigenie forsøker først å motsette seg dette ettersom det kan sette planene i fare, men går til slutt med på hans forslag. I samtalen med Arkas minner han henne også på hvor godt hun har blitt behandlet av Thoas og taurerne: "O wiederholest du in deiner Seele, | Wie edel [Thoas] sich gegen dich betrug | Von deiner Ankunft an bis diesen Tag" (1500-1502). Dette forsterker Iphigenies samvittighetsnag:

Nun hat die Stimme
Des treuen Manns mich wieder aufgeweckt,
Dass ich auch Menschen hier verlasse mich
Erinnert. Doppelt wird mir der Betrug
Verhasst. O bleibe ruhig, meine Seele!
Beginnst du nun zu schwanken und zu zweifeln? (1522-1527)

Rett etter Arkas har gått dukker Pylades opp, og Iphigenie forteller ham både om Arkas' krav og om betenkelighetene hun har med å bedra Thoas: "Die Sorge nenn ich edel, die mich warnt, | Den König, der mein zweiter Vater ward, | Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben" (1640-1642). Men Pylades argumenterer tilbake:

PYLADES. Der deinen Bruder schlachtet, dem entfliehst du.

IPHIGENIE. Er ist derselbe, der mir Gutes tat.

PYLADES. Das ist nicht Undank, was die Not gebeut.

IPHIGENIE. Es bleibt wohl Undank; nur die Not entschuldigt's.

PYLADES. Vor Göttern und vor Menschen dich gewiss.

IPHIGENIE. Allein mein eigen Herz ist nicht befriedigt. (1643-1648)

Denne dialogen viser hvordan Iphigenies uro tiltar, ettersom argumenter i favør av både Orest og Thoas skjerpes. Her ser man også av dialogens stikomytiske karakter hvordan Iphigenies indre konflikt tilspisses.⁹⁷ Hun innser riktignok logikken i Pylades' argumenter – "Fast überedst du mich zu deiner Meinung" (1665) –, men er likevel ikke tilfreds: "O lass mich zaudern! denn du tätest selbst | Ein solches Unrecht keinem Mann gelassen, | Dem du für Wohltat dich verpflichtet hieltest" (1669-1671). For til tross for at Iphigenies fornuft taler for å redde broren, tilsier følelsene hennes at det er moralsk forkastelig å bedra Thoas. Thoas har dessuten vært en "zweiter Vater" (1641) og dermed er ikke heller valget så innlysende som Pylades hevder; det er ikke et valg mellom slekt og fremmede, men nærmest et valg mellom bror og (ste)far. Men Pylades er hard og forlater henne med ordene: "Du weigerst dich umsonst; die eh'rne Hand | Der Not gebietet, und ihr ernster Wink | Ist oberstes Gesetz, dem Götter selbst | Sich unterwerfen müssen [...] tu | was sie gebeut. Das andre weißt du" (1680-1686).

Dilemmaets apori

Samtalene med Arkas (IV.2) og Pylades (IV.4) har gjort Iphigenie smertelig klar over sine forpliktelser overfor begge parter og økt hennes uro og bekymring betraktelig. Hun innser nå at valget står mellom på den ene side å bistå Orest, men dermed bedra Thoas og taurerne, eller på den andre å utvise Thoas tilbørlig takknemlighet og lojalitet, men dermed svikte broren.⁹⁸ Overlatt til seg selv utbryter hun:

⁹⁷ Stikomyti: Hurtig replikkveksling hvor hver replikk er på kun et vers. Dette er en klassisk dramateknikk fra gresk drama som særlig brukes til å understreke intensivering av konflikt. I *Violence and the Sacred* omtaler Girard stikomyti som en form for verbalisert vold.

⁹⁸ Dette er forøvrig et "klassisk" rasjonelt offerdilemma, et spørsmål om å forsake noe på bekostning av noe annet, hvor valgets begrunnelse er avgjørende.

IPHIGENIE. So legt die taube Not ein doppelt Laster
Mit eh'rner Hand mir auf: das heilige,
Mir anvertraute, viel verehrte Bild
Zu rauben und den Mann zu hintergehn,
Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke.
O dass in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwillen keime! der Titanen,
Der alten Götter tiefer Hass auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse! Rettet mich,
Und euer Bild in meiner Seele! (1707-1717)

I denne monologen blir det klart at hennes kvaler stikker dypere enn bekymringen for å vise Thoas og taurerne utakknemlighet: Iphigenies tryglende bønn til gudene om å redde "euer Bild in meiner Seele" viser at det virkelige problemet er dilemmaets teologiske implikasjoner, at dilemmaet rokker ved Iphigenies religiøse virkelighet. For både å bedra Thoas ("den Mann zu hintergehn, dem ich mein Leben und mein Schicksal danke") og å bistå Orests kultbilderov ("das heilige, mir anvertraut, viel verehrte Bild zu rauben") truer med å tvinge Iphigenie til en "Widerwillen" mot gudene.

På hvilken måte utfordrer dilemmaet Iphigenies gudsbilde? La oss se på nærmere på de teologiske implikasjonene av de to alternativene. Hvorfor og hvordan vil det å bistå Orests kultbilderov utfordre Iphigenies gudsbilde? For det første må det fortone seg svært problematisk for Iphigenie at Orest hevder å ha blitt pålagt av orakelet – gudenes talerør – å røve Dianas kultbilde som bot for sin egen og tantalidenes skyld. For ettersom gudebildets tilstedeværelse er en velsignelse for taurerne,⁹⁹ betyr det at gudene "ofrer" taurernes ve og vel for Orests og tantalidenes frelse, noe som motbeviser Iphigenies forestilling om gudenes universelle velvilje overfor menneskene. For det andre: Dersom kultbilderovet virkelig er gudenes vilje og dets suksess avhenger at Iphigenie bedrar Thoas, impliserer det at gudene forlanger svik og bedrag, noe som også gjendriver Iphigenies forestilling om gudenes godhet. For det tredje vil kultbilderovet være en helligbrøde for Iphigenie p.g.a. hennes rolle som prestinne. Og som Orest påpeker: "Diana fordert strenge Dienerinnen | Und rächet das entweihte Heiligtum" (1203-1204).¹⁰⁰ Gudenes krav om kultbilderovet er altså et krav om en botshandling i form av en forbrytelse og beviser at gudene er urettferdige. Og for det fjerde vil kravet om kultbilderovet dermed også bekrefte tantalideforbannelsen, og dessuten trekke Iphigenie inn i tantalidenes uendelige forsøk på å gjøre bot gjennom nye forbrytelser.

⁹⁹ Antakeligvis er gudebildet av Diana et "palladium", et kultbilde som garanterer for sikkerheten til byen der det oppbevares.

¹⁰⁰ Dette er Iphigenie smertelig klar over ettersom Diana krevde Iphigenies offerdød i Aulis som følge av at Agamemnon hadde fornærmet henne ved å skyte en av hennes hellige hjorter.

Men hvorfor og hvordan truer ærlighet og lojalitet overfor Thoas Iphigenies gudsbilde? For det første: Dersom Iphigenie skal etterleve sine humanistiske idealer må hun være oppriktig overfor Thoas og røpe planene om kultbilderovet. Men det vil innebære både at hun forråder sin egen bror samt høyst sannsynlig at han ofres. Det er dessuten også en overveiende fare for at hun må ofre Orest og dermed forårsaker enda et familiedrap i tantalideslekten.¹⁰¹ Altså kan hun ikke etterleve de humanistiske idealer hun forfekter p.g.a. sitt gudsbilde uten å samtidig motbevise gudsbildet eller bli dratt inn i tantalideforbannelsen. For det andre: Dersom Orest dør, er Iphigenies hjemreisemulighet stengt for alltid, noe som vil motbevise hennes forestilling om gudenes godhet. Iphigenie står altså overfor en apori som truer hennes gudsførståelse, og hennes utrop ”Rettet mich und euer Bild in meine Seele” er et desperat rop om hjelp til gudene, et *de profundis*.

Sjuelig krise: ”Lied der Parzen”

Stilt overfor denne utveisløsheten minnes Iphigenie plutselig en sang hun kjente som barn: ”Vor meinen Ohren tönt das alte Lied – | Vergessen hatt ich’s und vergaß es gern – | Das Lied der Parzen” (1718-1720), en sang om da Tantalus ”vom goldnen Stuhle fiel” (1721) hvor gudene fremstilles som despotiske, grusomme, ufølsomme, vilkårlige og sadistiske. ”Lied der Parzen” uttrykker altså et gudsbilde som er en fullstendig negasjon av Iphigenies gudsbilde og som nå truer med å gjøre seg gjeldene som følge av det utveisløse dilemmaet hun står overfor. Sangen består av seks strofer, hvorav første strofe innleder med å proklamere at gudene de på despotisk vis bruker sin makt ”wie’s ihnen gefällt”, og de resterende fem strofene utgjør en ”narrativ del” om Tantalus’ fall som underbygger første strofes påstand. Men ”Lied der Parzen” er ikke bare en sang om Tantalus, den er også en sang mellom despotisk-tyranniske guders undertrykkelse av menneskene.

I ”Lied der Parzen” (se appendiks for teksten i sin helhet) besynges de mytologiske vesenene ”Parzen” og ”Titanen”. I følge gresk mytologi var ”Parzene” (lat. ”parcae”, gr. ”moira”) de tre skjebnegudinnene som spinner, holder og klipper over menneskers livstråd. Titanene var en gruppe guder som hersket i verden før Olympens guder. De ble styrtet av Zevs og hans like, men gjorde senere et opprør som ble hardt slått ned og endte med deres evige fengsling i Tartarus. I Goethes samtid ble Titanene ansett som et symbol på

¹⁰¹ Hvorvidt Iphigenie faktisk frykter muligheten at Thoas vil tvinge henne til å ofre Orest før hun forteller ham om fluktplanene er vanskelig å fastslå. Men senere i dramaet er hun veldig rask til å trekke konklusjonen at Thoas vil gjennomføre ofringen av Orest når hun tror at alt er ute: ”Weh! ich werde sie Gebunden vor mir sehn!” (1948)

undertrykkelse, opposisjon og rettferdig opprør, blant annet også fordi Prometevs, en andregenerasjons titan, ble dømt til evig pine for å ha stjålet ild fra gudene og gitt den til menneskene.¹⁰² Goethe anså både Parzene og Tantalus for å være titaner – noe som riktignok ikke er mytologisk korrekt – og sammenstilte også Tantalus med Ixion, Sisyfos og Prometevs.¹⁰³ For Goethe anså alle disse fire berømte mytologiske forbrytere som forbilledlige himmelstormere og symbol på despotisk maktutøvelse, ettersom alle fire gjorde opprør mot gudene og ble idømt eksepsjonelt harde straffer i Tartarus.¹⁰⁴

Tantalus representerer både titaner og mennesker, ettersom han både er titan og tantalidenes stamfar. Og i ”Lied der Parzen” er titaner og menneskeheten sammenstilt, noe man blant annet ser i at sangen åpner med å slå fast at menneskene må frykte gudene, men begrunner dette med å vise til de fallene ”Gäste” som er ”erstickete[-] Titanen”. En annen forbindelse kan også sees i diktets fortellestemmer: Parzene utgjør sangens dikteriske jeg, og siden de iflg. Goethe er titaner, er deres sang en klagesang over sine fallene slektninger. Sangens ”reelle stemme” er imidlertid tantalidenes, ettersom sangen om Tantalus’ fall har blitt overlevert og framført hos dem i generasjoner. Dette bidrar også til å smelte titaner og mennesker sammen, ettersom sangen er elegi over en fallen slektning både for parzene og tantalidene. Og den samlede effekten av titanenes og menneskenes sammenstilling er en ytterligere betoning av at menneskene/tantalidene er ofre (i begrepets moderne forstand) for gudenes undertrykkelse og maktmisbruk.

Enda en viktig indikasjon på ”Lied der Parzen”s allmennmenneskelige fokus er å finne i sangens forhold til hovedpersonen Tantalus. For selv om Iphigenie sier at sangen handler om Tantalus’ fall, nevnes han aldri med navn, men alluderes til kun med referansene ”der Verbannte” og ”der Alte” i sjette strofe. Utover det er ”Lied der Parzen” forholdsvis uspesifisert i forhold til hvem som faktisk faller i gudenes unåde: ”den je sie erheben” (1733), ”die Gäste” (1738), ”ganze Geschlechtern” (1756). Det er verdt å merke seg at Goethes opprinnelige versjon omhandlet Tantalus mer direkte.¹⁰⁵

¹⁰² Jmfr. Goethes dikt ”Prometheus” (ca 1774)

¹⁰³ Jeßing, *Erläuterungen Und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie Auf Tauris*

¹⁰⁴ Prometevs ble bundet fast til en klippe hvor en gribb for evig hakker ut leveren hans, ettersom den hele tiden vokser ut igjen. Tantalus ble lenket fast i et tjern hvor han står med vann til livet og en fruktgren over seg – dersom han strekker seg mot grenen eller bøyer seg mot vannet viker de unna. Sisyfos ble dømt til å rulle en stein opp en bakke – steinen ruller alltid ned igjen. Ixion ble spent fast til et evig roterende og brennende hjul.

¹⁰⁵ I 1780 omgestaltet Goethe prosaversjonen fra 1779 i frie jamber. ”Lied der Parzen” er identisk i disse versjonene. For prosaversjonen fra 1779, se: Johann Wolfgang Goethe, ”Iphigenie auf Tauris - Prosafassung,” I: *Dramen 1776-1790*, bd. 5, red. Peter Huber og Dieter Borchmeyer, *Sämtliche Werke* (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988).

1787:

Erhebet ein Zwist sich:
So stürzen die Gäste
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

1780:¹⁰⁶

Erhebt sich ein Zwist
so stürzt der Gast
unwiederbringlich ins Reich der Nacht..
und ohne Gericht liegt er gebunden
in der Finsternis.

Som man ser er den styrtede gjesten i den opprinnelige utgaven blitt gjort om til flertall i den endelige utgaven. Et annet eksempel på en tilsvarende ”utvidelse” er følgende vers:

1787:

Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

1780:

und aus der Tiefe
dampft Ihnen
Dies Riesen erstickter Mund
Gleich andern Opfern ein leichter Rauch.

Her ser man at førsteutgavens ”Riese” har blitt til titaner i den endelige utgaven. Disse ”utvidelsene fra” entall til flertall kan tyde på at Goethe ønsket å gi ”Lied der Parzen” et mer allmennmenneskelig aspekt. Tantalus’ fall og straff i Tartarus angår hele menneskeheten ettersom det avslører gudenes grusomme vesen. Den kanskje viktigste indikasjonen på sangens allmennmenneskelige perspektiv er imidlertid at sangens andre vers, ”Das Menschengeschlecht”, gis en aksentuering ved å skille seg ut i to henseender: Dette verset er et av fire vers med kun to ord, dessuten også et av kun tre vers som avviker fra sangens verserot (manglende sistestavelse).

”Lied der Parzen” fremstiller et grunnleggende motsetningsforhold mellom guder og mennesker. Dette kommer til uttrykk på flere plan, blant annet betones den romlige distanse mellom guder og mennesker: Gudene sitter rundt sine gylne bord, tronende på ”Klippen und Wolken” (1733), mens titanene er forvist til ”Schlünden der Tiefe” (1749) og ”nächtliche Höhlen” (sjette strofe). Videre forekommer det også motsetning mellom lys og mørke i ”Lied der Parzen” – kanskje den kraftigste og mest symboltunge binære opposisjon overhodet – som også understreker motsetningsforholdet mellom guder og mennesker. For blant sangens få adjektiver skiller ”golden” (1736 og 1746) og ”nächtlich” (1740 og 1763) seg ut ettersom de repeteres, noe som i denne generelt ordknappe sangen tilfører dem en ekstra tyngde. Og ser man nærmere etter er disse adjektivene også direkte knyttet an til den romlige distansen

¹⁰⁶ Utdragene fra 1780-utgaven av ”Lied der Parzen” her er gjengitt på grunnlag av: Jeßing, *Erläuterungen und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, s. 81-83.

mellom guder og mennesker: ”golden” inngår i begge tilfeller i forbindelsen ”goldene Tische” som alluderer til gudenes opphøyde tilholdssted, mens ”nächtliche Tiefen” og ”nächtliche Höhlen” refererer til Tantalus’ og titanenes underjordiske fengsel. Sist men ikke minst kan også sangens versefot, dobbel amfibrakk (u – u | u – u), ansees som en formal realisering av overordnede motsetningstematikken. For hvert eneste vers består av to amfibrakker som nærmest støter mot hverandre i versenes midte, noe som skaper en spenningsfylt spalte som strekker seg som en uoverstigelig avgrunn gjennom hele sangen. Og de to lange stavelser som klammes inn av korte stavelser på hver side i hvert vers kan også sees som et symbol på gudenes og menneskenes adskilte og uavhengige verdener.

Som allerede nevnt fremviser ”Lied der Parzen” negasjonen av Iphigenies gudsbilde ved å fremstille gudene som despotiske tyranner, dvs. vilkårlige, urettferdige, grusomme og undertrykkende voldsherskere. Deres vilkårlighet kommer til uttrykk allerede innledningsvis ettersom det sies at gudene opphøyer og styrter sine undersåtter nærmest etter innfall og at mennesket aldri kan stole på hvor lenge gudenes gunst varer: ”Der fürchte sie doppelt | Den je sie erheben”. Mennesket må derfor konstant leve i frykt for gudenes lunefullhet, og menneskets underkuede posisjon understrekes ved at ”fürchten” er det eneste verbet som repeteres i hele sangen.¹⁰⁷ I tredje strofe fremheves gudenes urettferdighet: Dersom det oppstår en krangel (”Zwist”) lar de menneskene styrte i dypet hvor de ”im Finstern gebunden” venter forgjeves på ”gerechten Gerichtes” (1743). Dermed skapes et bilde av totalitære herskere som ikke tåler å bli motsagt, som slår nådeløst knebler undersåttens uenighet med evig fortapelse uten engang å la de anklagede få forsvare seg.

Historisk sett har brannofring vært knyttet til en forestilling om at offerøyken behager gudene, ettersom offergaven overbringes gudene gjennom omforming til røyk som stiger opp til de guddommelige sfærer.¹⁰⁸ Brannofferets sentrale plass i gresk religion tatt i betraktning kan man også gå ut fra gudene i ”Lied der Parzen” finner behag i ofring. Dette setter imidlertid følgende vers i et uhyggelig lys: ”Aus Schlünden der Tiefe dampft ihnen der Atem erstickter Titanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke” (1749-1753). For pust er et tradisjonelt symbol på liv, og gjennom sammenligningen av titanenes pust med ”offerduft” og ”lette skyer” manes det frem et bilde av grusomme guder som behages over at titanene utånder. Dessuten er også verdt å merke seg at det dreier seg om pusten til ”ersticker Titanen”: Titanene dør ved kvelning. Dette gjør at gudenes grusomhet nærmest eskalerer til

¹⁰⁷ ”Erheben” repeteres også, men brukes i to forskjellige betydninger; som transitivt verb (1733) og som refleksivt verb (1737).

¹⁰⁸ For eksempel i Bibelen: 2 Mos 29, 18 ”Du skal brenne hele væren på alteret. Det er et brennoffer for Herren, til en duft som behager ham”

sadisme, ettersom det antyder at de finner behag i titanenes langsomme og smertefulle død. Gudene fremstår også som ufølsomme der de uanfektet holder sine ”ewige Festen” høyt hevet over sine utpinte fangers fangehull. Dessuten betones gudenes manglende empati ytterligere ved at gudene ”schreiten vom Berge zu Bergen hinüber“, noe som nærmest maner frem et bilde av guder som skritter over de plagede i stedet for å bøye seg ned og strekke ut en hjelpende hånd. Deres hardhet betones også i femte strofe: ”Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern und meiden, im Enkel die ehemals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn zu sehen”. Her tas det til orde for at alle Tantalus’ etterkommere straffes for hans overtredelse,¹⁰⁹ altså tantalideforbannelsens forutsetning, og derfor kan ikke menneskene ikke annet – i likhet med Tantalus i siste vers – enn å oppgitt riste på hodet over sitt lodd.

”Lied der Parzen” tegner altså opp et dystert og skremmende bilde av gudene og viser med all tydelighet hvilket gudsbilde som er i ferd med å fortrenge Iphigenies humane gudsforestilling som følge av det utveisløse dilemmaet hun står overfor.

¹⁰⁹ Det kan påpekes at den endelige 1787-utgaven av ”Lied der Parzen” er mer nøytral enn 1779/1780-utgaven, hvor det het at gudene hatet etterkommerne (”und haßen im Enkel”) – i den endelige utgaven er det mer snakk om en ignorering. Gudene synes altså være mer fraværende enn overlatt grusomme i den endelige utgaven.

3.6. Gudsbildets sammenbrudd

Iphigenies "kühnes Unternehmen"

Det er altså svært mye som står på spill når Iphigenie treffer Thoas i scene V.3. For samtalen med Pylades og Arkas har gjort henne klar over dilemmaet og hva som står på spill. Men det er først i møte med Thoas at hun må ta et aktivt valg. Arkas har overbrakt Thoas beskjeden (V.1) om Iphigenies begjæring om at kultbildet skal bringes ned til stranden for å renses. Men det verserer rykter blant taurene om at det ligger et skip skjult i en bukt, og Thoas har fattet mistanke om at Iphigenies hensikter er uhederlige. Derfor møter han Iphigenie svært mistroisk og krever en forklaring:

THOAS. Du schiebst das Opfer auf; sag an, warum?
IPHIGENIE. Ich hab an Arkas alles klar erzählt.
THOAS. Von dir möcht ich es weiter noch vernehmen.
IPHIGENIE. Die Göttin gibt dir Frist zur Überlegung.
THOAS. Sie scheint dir selbst gelegen, diese Frist. (1805-1809)

Stemningen mellom dem er intens – noe som også her understrekes av stikomyti – for Iphigenie vegrer seg for å lyve for Thoas, ettersom å lyve vil være det samme som å ta et valg i favør av Orest. Hun balanserer m.a.o. på en knivsegg og forsøker å vri seg unna ved å unngå å svare direkte. I stedet for å lyve forteller hun en halvsannhet, nemlig at Diana gir Thoas mulighet til å overveie offerkravet. Iphigenie har riktignok ikke har fått noe tegn fra Diana, men hennes utsagn er ingen direkte løgn ettersom det er i samsvar med hva Iphigenie mener må være gudinnens vilje. Hennes rolle som prestinne er dessuten å utlegge og fortolke gudinnens vilje. Men Thoas presser henne videre, for Iphigenies påstand om gudinnens krav om å utsette ofringen synes ham å samsvare urovekkende bra med Iphigenies egne ønsker. Dermed bringes temaet selektiv påberopelse av gudenes vilje fra I.3 på banen igjen, men denne gangen er det Iphigenie som har problemer med å forsvare seg. Thoas forsøker nok en gang å legitimere sitt offerkrav med å henvise til gudene:

THOAS. Ein alt Gesetz, nicht ich, gebietet dir
IPHIGENIE. Wir fassen ein Gesetz begierig an,
Das unsrer Leidenschaft zur Waffe dient.
Ein andres spricht zu mir, ein älteres,
Mich dir zu widersetzen, das Gebot
Dem jeder Fremde Heilig ist. (1831-1836)

Iphigenie prøver å parere med å vise til det guddommelige påbudet om gjestfrihet – et krav som stod svært sentralt i arkaisk tid – noe som viser at hun fremdeles klammer seg til forestillingen om gudenes godhet. Men Thoas presser henne enda hardere ved å kreve et klart svar på hvorfor hun vegrer seg mot ofringen: ”Es scheint, der beiden Fremden Schicksal macht | Unmäßig dich besorgt. Wer sind sie? Sprich! | Für die dein Geist gewaltig sich erhebt.” (1886-1888). Iphigenie forsøker nok en gang å unnsnippe ved å fortelle en halvsannhet: ”Sie sind – sie scheinen – für Griechen halt ich sie” (1889). Hennes nølende og vakkende svar, hennes forsøk på å vri seg unna ved å finne et taktisk passende svar, blir synlig i dette versets brudd på dramaets blankversnorm. Denne stotringen avslører antakeligvis for Thoas at han har rørt ved en nerve, og han stiller et spørsmål hun ikke kan unnvike: ”Landsleute sind es? und sie haben wohl | Der Rückkehr schönes Bild in dir erneut?” (1890-1891). Dette spørsmålet kun kan besvares med ja eller nei og betyr at hun enten må si sannheten eller lyve. Omsider må hun ta et valg mellom åpenhet eller bedrag, Thoas eller Orest. Og det er da Iphigenie velger sitt berømte ”kühnes Unternehmen”: Hun satser alt på fortelle sannheten:

Auf und ab

Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
 Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
 Noch schwerem Übel wenn es mir misslingt;
 Allein euch leg' ich's auf die Kniee! Wenn
 Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;
 So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht
 Durch mich die Wahrheit! – Ja, vernimm, o König,
 Es wird ein heimlicher Betrug geschmiedet;
 Vergebens fragst du den Gefangnen nach;
 Sie sind hinweg und suchen ihre Freunde,
 Die mit dem Schiff am Ufer warten, auf.
 Der älteste, den das Übel hier ergriffen
 Und nun verlassen hat – es ist Orest,
 Mein Bruder, und der andere sein Vertrauter,
 Sein Jugendfreund mit Namen Pylades.
 Apoll schickt sie von Delphi diesem Ufer
 Mit göttlichen Befehlen zu, das Bild
 Dianens wegzurauben und zu ihm
 Die Schwester hinzubringen, und dafür
 Verspricht er dem von Furien verfolgten,
 Des Mutterblutes Schuldigen, Befreiung. (1912-1933)

Iphigenies avsløring av planene betyr imidlertid ikke at hun velger Thoas framfor Orest: Iphigenie satser ganske enkelt alt på et mirakel, at gudene skal gripe inn nok en gang slik de gjorde i Aulis. Hun setter sitt gudsbilde på prøve ved å kreve at de bistår henne dersom de er rettferdige. Iphigenie er imidlertid smertelig klar over at mye står på spill, at hun både vil bli

hardt klandret og forårsake stor ulykke dersom planen slår feil. Få linjer senere er det klart at gudenes hjelp uteblir, og Iphigenie innser at hun har begått en fryktelig feil:

IPHIGENIE. [...] – Was sinnst du mir,
O König, schweigend in der tiefen Seele?
Ist es Verderben? so töte mich zuerst!
Denn nun empfind' ich, da uns keine Rettung
Mehr übrig bleibt, die grässliche Gefahr,
Worein ich die Geliebten übereilt
Vorsätzlich stürzte. Weh! Ich werde sie
Gebunden vor mir sehn! (1942-1949)

Thoas forblir uberørt og Iphigenie har dermed satt Orests, Pylades' og sitt eget liv i fare. Iphigenies gudsbilde er endegyldig knust.

Nytt håp, ny tro: Den humane løsning

Flere kommentatorer har påpekt at Iphigenies ”kühnes Unternehmen” er en direkte utfordring til gudene om å gripe inn. Man må ikke glemme at gudenes konkrete inngripen faktisk er en høyst reell mulighet i *Iphigenies* verden. Så når Iphigenie trygler gudene ”Rettet mich und euer Bild in meiner Seele” (1716-1717) og senere sier ”Wenn Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet; So zeigt's durch euern Beistand” (1916-1918) må det forstås bokstavlig. Iphigenie forventer et reddende mirakel likt det i Aulis. Men gudenes hjelp uteblir, og få kommentatorer – om noen – har påpekt de store konsekvensene dette nødvendigvis har for Iphigenie. Antakeligvis har dramaets lykkelige utgang skygget for at Iphigenies religiøsitet rystes i sine grunnvoller. Iphigenie har bygget hele sin eksistens i Tauris på en humanisme forankret i forestillingen om gode guder og etterlevelse av deres eksempel. Det var derfor hun overtalte taurerne til å opphøre med menneskeofring og av den grunn hun senere motsatte seg å gjenoppta ofringen. Og dilemmaet Iphigenie til slutt stilles overfor kan ikke løses i samsvar med dette gudsbildet på annen måte enn at gudene griper inn. Så når gudenes hjelp uteblir forsvinner hele grunnlaget for Iphigenies tilværelse og gjerning i Tauris. Med en ibsens vending kan man si at Iphigenie dermed innser livsløgnen.

Hva blir igjen når Iphigenies gudsbilde forliser? Selv som gudsbildet har falt, gir ikke Iphigenie opp forsøket på å avverge Orests offerdød og håpet om at hun skal gjenforenes med sin familie. Hennes humanisme, dvs. ikke-voldsideal, er fremdeles en viktig del av henne. At det teologiske grunnlaget er revet opp, forandrer ikke Iphigenies humanistiske sinnelag. Men når hun ikke lenger kan sette sin lit til en fredlig løsning gjennom gudenes inngripen, hvordan

kan da konflikten løses på en human måte, dvs. en måte som både er fredlig og respekterer alle parter? Hvordan kan hun sørge for at både hun og Orest får forlate Tauris uten at Thoas og taurerne blir skadelidende? Iphigenie har ikke noe annet valg enn å sette sin lit til at Thoas vil holde sitt løfte om å la henne dra dersom betingelsene han satte for hennes hjemreise er oppfylt:

Ist aber dieser Mann der langerflechte,
Geliebte Bruder: so entlass uns, sei
Auch den Geschwistern wie der Schwester freundlich.
[...]
Lass mich mit reinem Herzen, reiner Hand,
Hinübergehen und unser Haus entschühen.
Du hältst mir Wort! – Wenn zu den Meinen je
Mir Rückkehr zubereitet wäre, schwurst
Du mich zu lassen; und sie ist es nun. (1962-1972)

Hun minner ham attpåtil at han forsikret henne ”du weißt, ich halte Wort” (299). Dette viser at Iphigenie setter sin lit til Thoas’ humanitet, hans oppriktighet, rettferdighet og menneskevennlighet. Dette er i like stor grad er en troshandling som troen på at gudene skulle gripe reddende inn. For Thoas har tidligere vist seg som en hard hersker som slår hardt ned på dem som krysser hans vilje. Dessuten har han all grunn til å være fornærmet over det som må fortone seg som et forræderi. At han plutselig skal vise seg mild og forsonlig fremstår i utgangspunktet som en fullstendig virkelighetsfjern forhåpning fra Iphigenies side. Men hennes bønn rører ved noe hos den morske og rå kongen:

THOAS. Unwillig wie sich Feuer gegen Wasser
Im Kampfe wehrt und gischend seinen Feind
Zu tilgen sucht, so wehret sich der Zorn
In meinem Busen gegen deine Worte (1979-1982)

I løpet av hele dramaet har publikum hatt et minimalt innblikk i kongens tanker og følelser, men her åpenbarer Thoas selv at hans indre i opprør, noe han uttrykker med bildet av flammens kamp mot vannet. Ettersom dette poetiske bildet også er – som både Gerhard Neumann¹¹⁰ og Birgit Hansen¹¹¹ har påpekt – den bærende metaforen i Orests indre konflikt og helbredelse (III.2), er dette en mulig indikasjon på at det her foregår en indre forsoning hos Thoas.

¹¹⁰ Neumann, ""Reine Menschlichkeit" : zur Humanisierung des Opfers in Goethes "Iphigenie"."

¹¹¹ Hansen, *Frauenopfer. Mörderische Darstellungskrisen in Euripides' Iphigenie in Aulis und Goethes Iphigenie auf Tauris*,

Iphigenie forsøker i stedet å bevise Orests identitet ved å fortolke hans fysiske kjennetegn – en bokstavelig talt ”human” fortolkning. Dette er også en human fortolkning ettersom den tilstreber å unngå voldelig konflikt.

Orest og Iphigenie har dermed gitt Thoas to forskjellige fortolkninger som svar på spørsmålet om Orests identitet. Til dette sier Thoas:

Und hübe deine Rede jeden Zweifel
Und bändig' ich den Zorn in meiner Brust:
So würden doch die Waffen zwischen uns
Entscheiden müssen; Friede sehe ich nicht.
Sie sind gekommen, du bekennest selbst,
Das heil'ge Bild der Göttin mir zu rauben.
Glaubt ihr, ich sehe dies gelassen an? (2095-2101)

Thoas er altså ikke uberørt av Iphigenies alternativ, men påpeker at det gjenstår et vesentlig hinder, nemlig Orests planer om å ta med seg kultbildet. For så lenge Orest fremdeles holder fast ved at gudene har befalt ham om å bringe kultbildet til Hellas, kan ikke konflikten løses uten vold. Alt for mye står på spill for Orest til at han bare kan gi opp sitt forsett uten videre, noe Thoas naturligvis vil forhindre med alle midler.

Løsningen viser seg nok en gang å være en human fortolkning, idet Orest innser at også orakelsvaret – grunnlaget for hele ekspedisjonen til Tauris – har en human fortolkningsmulighet: Ved å omfortolke orakelsvaret, slik at den omtalte ”søsteren” fortolkes som Iphigenie i stedet for Diana, velger også Orest en fortolkning med mennesket i fokus som muliggjør en human, dvs. ikke-voldelig, løsning. Men hva får Orest til plutselig å velge denne fortolkningen? Orests fortolkningsgrep kommer tilsynelatende helt uten dramatisk forberedelse, noe som har ført til gjentatt kritikk av Goethe for å ha gitt *Iphigenie* en *deus ex machina*-løsning. Et viktig hint for å forstå Orest handling finnes de siste linjene av scene V.3. Når Orest kommer for å hente Iphigenie og hun forteller at hun har lagt alle kortene på bordet, spør han om Thoas har innvilget reisen. Til det svarer hun ”Dein blinkend Schwert verbietet mir die Antwort” (2010). Orest svarer ”So sprich! du siehst ich horche deinen Worten” (2011) mens han samtidig senker sverdet. I denne siste setningen er det en svært viktig tvetydighet: Selv om ”horchen” primært betyr å lytte til, har det i henhold til Grimms *Deutsches Wörterbuch* også en mulig betydningsnyanse i retning av ”å adlyde” (altså i retning ”gehörchen”). Orests utsagn kan derfor tolkes som at han både vil høre på det Iphigenie har å si, men også adlyde hennes ord, hennes fornuft (logos).

Sett i lys av denne episoden i V.3 kan Orests humane fortolkning av orakelet i V.6 betraktes som ytterligere et eksempel på at Orest hører og adlyder Iphigenies ord ved å følge hennes eksempel. For det er to hinder som må overkommes for at Orest og Iphigenie skal kunne få reise fra Tauris: Orests identitet må bevises og fordringen om Dianas kultbilde må oppgis. Iphigenie overvinner det første hinderet gjennom sin humane fortolkning av Orests identitet og viser vei for en ikke-voldelig løsning på konflikten. Og Orest følger hennes eksempel ved å avskaffe det siste hinderet gjennom en human fortolkning av gudenes krav. Ved dramaets slutt legger både Iphigenie og Orest sine gudsbilder igjen i Tauris.

Til syvende og sist er det imidlertid Thoas humanisme som løser konflikten. For uavhengig gyldigheten av Iphigenie og Orest humane fortolkninger, er det Thoas' menneskevennlighet og storsinn som sørger for en fredlig utgang ved å holde sitt løfte til Iphigenie, til tross for Orest og Iphigenies bedrageri- og tyveriforsøk.

3.7. Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett hvordan menneskeofring utgjør et teologisk og moralfilosofisk problem for Iphigenie. I begynnelsen av dramaet har hun et positivt gudsbilde grunnlagt på redningen fra offerdøden i Aulis og dette gudsbildet er grunnlaget for hennes humanistiske moral. Imidlertid utfordres Iphigenies gudsbilde av forestillingen om tantalidenes forbannelse, som innebærer en forestilling av grusomme guder som krever menneskeofring. Iphigenie stiller seg først avvisende til tantalideforbannelsen og anser i første omgang Orests ankomst i Tauris som en bekreftelse på gudenes godhet. Men med Orests fluktplaner stilles hun overfor et umulig dilemma ettersom begge valgmuligheter truer med å bekrefte tantalideforbannelsens eksistens og dens negative gudsbilde. Iphigenie velger å utfordre gudene til å gripe inn for å bevise sin godhet slik de gjorde i Aulis. Men gudenes hjelp uteblir og dermed er Iphigenies gudsbilde og moralske fundament knust. Iphigenie må i stedet sette sin lit til Thoas' menneskelighet for å løse konflikten, og gjennom sin nye humanisme forankret i mennesket selv, blir hun et forbilde for Orest som også velger en human løsning.

Min egen fortolkning har støttet seg mye på Wolfdietrich Raschs fortolkning av *Iphigenie*.¹¹² I følge Rasch handler *Iphigenie* primært om menneskets løsrivelsesprosess fra religiøse bånd, og på forbilledlig vis undersøker han *Iphigenie* i lys av den filosofiske og teologiske debatten i Goethes samtid, særlig den teologiske problematiseringen av arvesyndslæren i 1770- og 1780-årene. Rasch ser særlig en sammenheng mellom tantalideforbannelsen og den kristne arvesyndslæren og fokuserer, i likhet med svært mange andre fortolkninger, i stor grad på Orests helbredelse i tredje akt, som han mener finner sted uten hjelp av gudene og derfor er en autonom prosess. Dette bruker Rasch også som grunnlag for å forklare Orests omfortolkning av orakelsvaret i dramaets siste scene: Løst fra slektens skyld trenger Orest ikke lenger gudenes foreskrevne botemiddel, kultbilderovet. Rasch hevder derfor at Goethes berømte dedikasjonsvers (se s. 12) må forstås helt bokstavelig: "Alle menschlichen Gebrechen | Sühnet reine Menschlichkeit" betyr ganske enkelt at alle forbrytelser mennesker i mellom kan og må sones for uten gudens hjelp. Raschs fortolkning er banebrytende, men Terence James Reed har reist en viktig innvendig: Raschs sterke fokus på Orests skyld og soning reduserer nærmest Iphigenie til en birolle.¹¹³

Min egen fortolkning av *Iphigenie* omhandler også en menneskelig løsrivelsesprosess fra gudene, men ikke primært i forhold til skyld og soning. Snarere har jeg forsøkt å tolke

¹¹² Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*

¹¹³ Reed, "Iphigenie auf Tauris."

Iphigenie som dikterisk uttrykk for en moralsk autonomiseringsprosess: Mennesket løsriver seg fra gudene ved å forankre sin moral i menneskets eget vesen og væren i stedet for transcendentale guders formentlige vilje. Mennesket må betraktes som et moralsk mål i seg selv, ikke middel til å blidgjøre gudene. Denne løsrivelsesprosessen er representert i *Iphigenie* og utviklingen av hennes gudsbilde. Jeg har også argumentert for at Orests omfortolkning av orakelsvaret ikke er en *deus ex machina*-løsning, dvs. en dramatisk uforberedt handling, men snarere er Orests etterfølgelse av *Iphigenies* eksempel. For etter gudsbildets fall lanserer *Iphigenie* en human fortolkning som grunnlag for en ikke-voldelig løsning på konflikten, noe også Orest gjør. Fordelen med denne lesningen er at *Iphigenie* blir den sentrale aktøren i dramaet som bærer hennes navn.

Hva er de viktigste resultatene av analyse og fortolkning av *Iphigenie* med vekt på menneskeofringsmotivet og -tematikken? Etter min mening har min analyse og fortolkning av *Iphigenie* særlig to bidrag til forskningsfeltet: For det første har undersøkelsen av *Iphigenies* menneskeofringsmotiver og -tematikk fremhevet tantalidehistoriens sentrale betydning for dramaet. Dette er en ny innfallsvinkel ettersom tantalideforbannelsens betydning for dramaet i liten grad har blitt behandlet tidligere. For det andre har min undersøkelse resultert i et skjerpet fokus på *Iphigenies* gudsbilde og dets sentrale plass i dramaet. Jeg mener blant annet å ha motbevist Raschs påstand om *Iphigenies* innledende uvilje mot Diana ved å demonstrere at *Iphigenie* forhold til Diana faktisk er tillitsfullt innledningsvis. Dessuten har jeg demonstrert hvordan dramaet fremviser utviklingen av *Iphigenies* gudsbilde, både dets opphav i Aulis-episoden, dets utfordring i dilemmaet som følge av Orests fluktplaner og dets fall som følge av *Iphigenies* ”kühnes Unternehmen”.

Avslutningsvis kan det nevnes at tidligere forskning har påvist at Goethes *Iphigenie* gjennomgående er symmetrisk konstruert (se fotnote 89). Mitt eget fortolkningsfokus på gudsbilde betoner ytterligere dramaets symmetriske konstruksjon. For både *Iphigenie* og Orest kan sies å utfordres av gudsbilder, og dramaet ender med at begge på grunnlag av humane fortolkninger legger gamle gudsbilder bak seg i det de forlater Tauris.

4. Schillers *Don Karlos*

DOMINGO. Doch freilich gibt es Fälle, wo der Glaube
Des Volks, und wär er noch so unerwiesen,
Bedeutend wie die Wahrheit wird.

Don Karlos (III.4, 2717-2720)

IPHIGENIE. Ein König, der Unmenschliches verlangt,
Findt Diener g´nug, die gegen Gnad und Lohn
Den halben Fluch der Tat begierig fassen;
Doch seine Gegenwart bleibt unbefleckt.
Er sinnt den Tod in einer schweren Wolke,
Und seine Boten bringen flammendes
Verderben auf des Armen Haupt hinab;
Er aber schwebt durch seine Höhen ruhig,
Ein unerreichter Gott, im Sturme fort.

Iphigenie auf Tauris (V.3, 1812-1820)

4.1. Schillers overgangswerk

Til tross for at han en gang i tiden var like berømt og anerkjent som sin nære venn og kunstneriske partner, har Schiller hatt en ganske annerledes skjebne i litteraturhistorien enn Goethe. For mens Schiller gjennom hele 1800-tallet var en av Europas mest anerkjente og oppførte dramatikere,¹¹⁴ spilles han knapt utenfor tysktalende land i dag. I resten av verden huskes han primært som forfatteren av diktet ”Ode an die Freude“ (1785) som Beethoven brukte til sluttsatsen i sin 9. symfoni (1824). Også i Tyskland har Schillers verk lidd en hardere skjebne enn Goethes. Riktignok spilles flere av Schillers dramaer fremdeles regelmessig på tyske teatre, og Schiller inngår fremdeles i den tyske skoles litterære kanon. Men Schillers popularitet er i dag marginal i forhold til midten av 1800-tallet, da Schiller hørte til det tyske borgerskapets aller mest avholdte forfattere.

Schiller ble i 1782 nærmest berømt over natten med sitt debutdrama *Die Räuber*, et kraftfullt drama i beste ”Sturm und Drang”-stil. ”Sturm und Drang”-idealene preger også de tre neste dramaene: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783), *Kabale und Liebe* (1784)

¹¹⁴ I løpet av 1800-tallet ble det dessuten laget utallige operaer over Schillers dramaer: Verdi skrev hele fem operaer på grunnlag av Schillers skuespill (*Il masnadieri*, *Luisa Miller*, *Don Karlos*, *Giovanna D’Arco* og *La forza del destino*). Av andre prominente komponister med Schiller-inspirerte operaer kan man nevne: Rossini (*Guillame Tell*), Donizetti (*Maria Stuart*), Puccini (*Turandot*) og Tsjajkovski (*The Maid of Orleans*)

og *Don Karlos* (1787).¹¹⁵ Men *Don Karlos*, det fjerde av i alt elleve fullførte skuespill, regnes som overgangsverket mellom Schillers "Sturm und Drang"-periode og hans klassiske periode. Dette skyldes hovedsakelig at Schiller i *Don Karlos* her for første gang tar i bruk blankvers, versemålet han siden benyttet i alle sine dramaer. I *Don Karlos* beskjeftiget Schiller seg dessuten for første gang med de europeiske religionskrigene, som han senere både skrev historiske avhandlinger om samt benyttet som grunnlag for både *Wallenstein*-trilogien (1799) og *Maria Stuart* (1800).¹¹⁶

Schiller betraktet seg selv som primært dramatiker, men etter *Don Karlos* gikk det over ti år før han igjen publiserte et skuespill. Dette skyldtes antakeligvis verkets usedvanlig lange og kompliserte tilblivelsesprosess. Ingen av hans øvrige dramaer ble til over så lang tid eller foreligger i så mange utgaver.¹¹⁷ Schiller påbegynte *Don Karlos* allerede i 1783 og publiserte en versjon av dramaets tre første akter i sitt eget tidsskrift *Thalia* i 1785.¹¹⁸ I 1787 ble den første fullstendige utgaven av dramaet utgitt, en versjon ned hele 6282 vers. Men for at skuespillet i det hele tatt skulle være mulig å oppføre, laget Schiller flere "Bühnenfassungen", blant annet "Hamburger Bühnefassung" (3943 vers) og "Rigaer Bühnefassung" (prosaversjon). *Don Karlos* ble godt mottatt allerede fra første stund, men Schiller tok etter hvert avstand fra verket og betraktet det som et "Machwerk" skrevet i ungdommelig lettsinn.¹¹⁹ Schiller fortsatte imidlertid å lage forbedrede utgaver helt fram til sitt siste leveår. Den siste utgaven fra 1805, som for ettertiden har blitt stående som standardversjonen, har 5370 vers. Schiller hadde da strøket mer enn tre tusen vers i prosessen fra *Thalia*-fragmentet fram den endelige versjonen.¹²⁰

¹¹⁵ *Die Räuber, Kabale und Liebe* og *Don Karlos* hører alle med til standardrepertoaret til tyske teatre den dag i dag.

¹¹⁶ *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788) og *Geschichte des dreißigjährigen Krieges* (1790)

¹¹⁷ I alt foreligger *Don Karlos* i hele 10 til dels svært forskjellige utgaver: Böckmann, "Schillers ›Don Karlos‹. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs."

¹¹⁸ Friedrich Schiller, "Don Karlos. Thalia-Fragment," I: *Sämtliche Werke*, bd. 2, red. Peter-André Alt (München: Carl Hanser Verlag, 2004).

¹¹⁹ Brev til Körner 4. September 1794: Schiller, *Briefverkehr von Friedrich Schiller*.

¹²⁰ Böckmann, "Schillers ›Don Karlos‹. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs."

Don Karlos' handling

Schillers *Don Karlos* er basert på historiske hendelser, først og fremst slik de er skildret i den franske jesuitten Abbé de Saint Reals roman *Histoire de Dom Carlos* (1672).¹²¹ Dramaet utspiller seg i 1568 ved det spanske hoff og handler om den unge arveprinsen av Spania, don Karlos. Handlingsstrukturen er svært komplisert og til tider uoversiktlig, men grovt sett er det tre sentrale handlingslinjer og konflikter. Den første handlingslinjen er knyttet til forholdet mellom Karlos og hans far, kong Philipp II av Spania. Karlos har alltid hatt et anstrengt og distansert forhold til Philipp, men forholdet har blitt enda mer anstrengt etter at Philipp av maktpolitiske årsaker giftet seg med Karlos' tidligere forlovede, den franske prinsessen Elisabeth av Valois. Karlos elsker fremdeles Elisabeth, noe verken hun eller Philipp vet, og han føler seg ytterst miserabel fordi han er tvunget til å skjule sine følelser. Karlos røper sin hemmelighet til bestevennen Marquis Roderich von Posa, en malteserridder som nylig er vendt tilbake fra de spanske provinsene i Nederland.¹²² Posa ønsker å vinne Karlos for Nederlands frihetskamp slik at Karlos kan bruke sin kongelige innflytelse til å mildne det spanske styret i Nederland. Men Posa innser at Karlos er fullstendig oppslukt av sitt begjær og må påvirkes til å overvinne til sine følelser før han kan kjempe for Nederlands sak.¹²³

Den andre handlingslinjen angår hoffets renkespill mot Karlos. I sentrum for dette står prinsesse Eboli, en av dronning Elisabeths kammerdamer som er hemmelig forelsket i Karlos. Hun gjør tilnærmelser til Karlos og blir avvist, men oppdager Karlos' følelser for dronningen. Overbevist om at Elisabeth er utro med Karlos, planlegger Eboli å røpe alt for Philipp. Hun kommer i kontakt med munken Domingo og hertugen av Alba, en av Spanias mektigste menn og Philipps høyre hånd. Alba og Domingo har lenge vært overbevist om at Elisabeth og Karlos utgjør en trussel mot stat og kirke på grunn av sin vennlige innstilling til fritenkere og protestanter. Sammen med Eboli legger Alba og Domingo planer for å felle Elisabeth og Karlos. Blant annet gjør Eboli innbrudd i dronningens gemakker for å finne avslørende kjærlighetsbrev. Dramaets kjærlighetsintriger kompliseres ytterligere av at Philipp lenge har begjært Eboli og anmodet om et hemmelig stevnemøte. Hun har holdt stand mot hans

¹²¹ Alle navngitte personer i Schillers drama, med unntak av Marquis von Posa, er historiske personer. En svært utbredt misforståelse blant *Don Karlos*-kommentatorer er at Posa er Schillers oppfinnelse. Paul Böckmann, redaktør av *Don Karlos*-bindet i *Schiller Nationalausgabe*, hevder imidlertid at Posa introduseres av Saint Real (se fotnote 4). Kjærlighetsforholdet mellom Karlos og Elisabeth, som ikke har rot i faktiske hendelser, har Schiller også overtatt fra Saint Real.

¹²² Spania hadde flere nederlandske provinser. I *Don Karlos* omtales kun provinsene Brabant og Flandern.

¹²³ Den historiske bakgrunnen for *Don Karlos* er altså den nederlandske selvstendighetskrigen, også kalt 80-årskrigen (1568-1648), som startet som et opprør mot Philipp IIs styre og endte med opprettelsen av den nederlandske republikk.

tilnærmelser av lojalitet til sin dydige dronning. Men når Eboli blir overbevist om Elisabeths utroskap gir hun etter for Philipps tilnærmelser. Dette støttes av Domingo og Alba, som ønsker Eboli som fremtidig dronning. Eboli benytter stevnet til å fortelle Philipp om sine mistanker.

Den tredje handlingslinjen angår vennskapet mellom Karlos og Posa. Posa blir nærmest ved en tilfeldighet Philipps fortrolige rådgiver. Philipp er uvitende om vennskapet mellom Posa og Karlos, og på rekordtid får Posa kongens høyeste gunst og uinnskrenkede fullmakter. Posa utnytter dette til å føre et farlig dobbeltspill, for Posa har forberedt et omfattende opprør mot Spania ned til minste detalj. I disse planene er Karlos tiltenkt en sentral rolle. Offisielt går Posa i Philipps tjeneste for å etterforske anklagene mot Elisabeth og Karlos, men reelt sett forsøker han å svekke Philipps mistanker. Posa ber blant annet Karlos om å få oppbevare hans private brevmappe for at den ikke skal havne i gale hender. Uten å informere Karlos tar Posa en skjebnesvanger avgjørelse om å bruke disse brevene i sine planer: Posa manipulerer brevmappens innhold ved å fjerne sensitive brev og å tilføye dokumenter som setter Karlos i et gunstig lys, for deretter å overgi mappen til Philipp. Imidlertid får Karlos høre om dette via omveier og blir overbevist om at Posa har sveket ham. I et desperat forsøk på å redde Elisabeth oppsøker Karlos Eboli for å få audiens hos Elisabeth. Kort tid etter ankommer også Posa Ebolis gemakker. Han frykter at Karlos både har avslørt deres vennskap og tilstått sine følelser for Elisabeth overfor Eboli. Grepert av panikk lar Posa Karlos arrestere og truer Eboli på livet for å finne ut hvor mye Karlos har innrømmet. Posa innser at arrestasjonen av Karlos og trusselen av Eboli vil avsløre dobbeltspillet og at det er bare et spørsmål om tid før han blir likvidert av Philipps menn. Som et siste desperat forsøk på å skaffe Karlos nok tid til å flykte til Nederland bestemmer Posa seg for å ofre seg for Karlos. Han sender et brev til opprørerne i Nederland vel vitende om at det vil bli snappet opp av kongens sensur. Med dette brevet forsøker Posa å få Philipp til å tro at Karlos ikke var delaktig i dobbeltspillet. Posa blir til slutt snikmyrdet, og Philipp lar også Karlos arrestere i det han forsøker å flykte til Nederland. Dramaet ender med at Philipp overgir Karlos til inkvisisjonen.

Don Karlos ble allerede i Schillers samtid kritisert av enkelte for å være kaotisk og uoversiktlig, blant annet ble det påpekt en svakhet i handlingens enhet, ettersom som dramaets fokus mer eller mindre forskyves fra Karlos til Marquis von Posa i dramaets to siste akter. Det ble også tidlig reist spørsmål ved troverdigheten av Posas handlinger, og i 1788 skrev Schiller et forsvarsskrift i form av 12 fiktive brev, *Briefe über Don Karlos*, som et

forsøk på å imøtegå noe av kritikken.¹²⁴ Her innrømmer han blant annet at dramaets fokusforskyvning skyldes at en tiltagende sympati med Posa i løpet av skriveprosessen. Schiller kommer med en rekke skarpe betraktninger, i sær om Posa (i 11. brev), og disse brevene har ofte ligget til grunn for fortolkninger. Dieter Borchmeyer har hevdet at disse brevene snarere må betraktes som Schillers apologetiske viderediktning på karakteren Posa enn som en fasit til dramaet; den Posa som fremstilles i dramaet og den som Schiller beskriver i *Briefe über Don Karlos* er ikke samme person.¹²⁵ Dette stiller jeg meg bak, og vil derfor heller ikke støtte min argumentasjon på *Briefe über Don Karlos*.

Begreps- og motivavgrensning

I *Don Karlos* forekommer selve ordet ”Opfer” hele 35 ganger (1805-utgaven), noe som gjør det påkrevd med en kort undersøkelse av dramaets ordbruk. Som nevnt i andre kapittel skiller Münkler og Fischer mellom tre offertyper (religiøst, rasjonelt og moderne) og deres respektive status som gave, forsakelse og forurettelse. I *Don Karlos* forekommer offer i alle disse tre betydningene. Offer brukes hyppig i betydningen ”gave”, noe for eksempel Ebolis utsagn ”Wahrlich! solche Opfer | Bringt hoffnungslose Liebe nicht!“ (1918-1919) er et godt eksempel på. Men som regel klinger flere betydningsnyanser med samtidig, noe et annet av Ebolis utsagn utmerket illustrerer: Når hun står i fare for å giftes bort av maktstrategiske årsaker trygler hun: ”[...] lassen Sie mich nicht – | Nicht aufgeopfert werden.” (450-451). Her er både gave- og forurettelsesbetydninger virksomme på en gang. Offer i betydning ”forurettelse” forekommer også flere ganger direkte i dramaet, for eksempel i Posas omtale av befolkningen i Flandern: ”O schade, dass, in seinem Blut gewälzt, | Das Opfer wenig dazu taugt, dem Geist | Des Opferers ein Loblied anzustimmen!” (3146-3148). Ofring forstått som ”forsakelse” spiller den mest sentrale rollen i *Don Karlos*. Et eksempel på dette er når Elisabeth ber Karlos om oppgi forhåpningene om å vinne henne: ”Und opfern Sie, was keiner opferte.” (778). Få linjer senere sier hun: ”Die Liebe, | Das Herz, das Sie verschwenderisch mir opfern, | Gehört den Reichen an, die Sie dereinst | Regieren sollen.” (783-786). Elisabeth forsøker å motivere Karlos til forsake egen lykke ved å fremstille en slik forsakelse som en gave til Spanias befolkning og bruker dermed ”opfern” både betydningen ”å gi” og ”å forsake”. Faktisk forekommer også kombinasjonen av gave, forsakelse og forurettelse i *Don*

¹²⁴ Friedrich Schiller, "Briefe über Don Karlos," I: *Sämtliche Werke*, bd. 2, red. Peter-André Alt (München: Carl Hanser Verlag, 2004).

¹²⁵ Borchmeyer, ""Marquis Posa ist große Mode". Schillers Tragödie Don Carlos und die Dialektik der Gesinnungsethik."

Karlos. I scene I.2 forteller Karlos om en episode fra oppveksten da Posa uforvarende kom til å slå en slags badmintonball i øyet på Karlos tante. Overbevist om at dette var et overlagt angrep på hennes person, krevde hun at den skyldige skulle finnes og straffes. Philipp iverksatte en avstraffelse som Karlos påtok seg Posas sted i håp om å vinne Posas hengivenhet. Dermed kan man hevde at Karlos ved å la seg forurette ga Posa en gave i form av forsakelse av egen trygghet og farens gunst.

Som man ser av denne korte gjennomgangen av *Don Karlos'* "offerdiskurs" har dramaet en rekke til dels vidt forskjellige offermotiv, alt ettersom hvilket offerbegrep og -betydning man legger til grunn. Men som nevnt i innledningskapitlet fokuserer denne oppgaven på de aktive offerbegrepene (det religiøse og rasjonelle offerbegrepet) samt menneskeofring i konkret forstand, dvs. ofring hvor menneskeliv går tapt.¹²⁶ Derfor vil dette kapitlet fokusere på følgende tre menneskeofringsmotiv: Storinkvisitorens kjetterbrenninger, Philipps utlevering av Karlos til inkvisisjonen og Posas selvofring. Hvert motiv vil bli behandlet i et eget avsnitt hvor jeg blant annet vil påvise hvorfor og i hvilket henseende disse motivene kan sies å være nettopp ofringsmotiver. Jeg vil argumentere for at bevisst forsøk på å omforme drap til offer for å oppnå et formål utgjør en sentral fellesnevner for alle disse motivene. Følgelig vil jeg undersøke hva slags formål storinkvisitoren, Philipp og Posa har, hvordan de forsøker å transformere drap til offer og hvordan dette tjener deres formål. Avsluttende vil jeg gjøre en generell sammenligning av de tre offermotivene.

¹²⁶ De "politiske kvinneofrene" Elisabeth og Eboli behandles på en svært overbevisende måte i: Stephanie Kufner, "Die Frau in der Politischen Welt. Zu Elisabeth und Eboli in Schillers Don Carlos," I: *Käthchen und seine Schwestern : Frauenfiguren im Drama um 1800*, red. G. Emig, Knittel, A. P., Heilbronner Kleist-Kolloquien (Heilbronn: Stadtbücherei, 2000).

4.2. Storinkvisitorens ofring

Autodafé og menneskeofring

I scene V.10 presenteres publikum for storinkvisitoren, den mest følelsesløse og kyniske karakteren i Schillers forfatterskap. Gjennom hele dramaet har publikum vært uvitende om storinkvisitorens eksistens, men med hans ankomst er det som en avgrunn i dramaet avdekket. For fram til denne scenen har kirken fremstått som Philipps underdanige tjener, et inntrykk forårsaket av kirkens representant ved hoffet, den korruperte og innsmigrende munken Domingo. Men med storinkvisitorens ankomst sprekker bildet av kirken som en servil institusjon, og med ett blir det klart at Philipp er underlagt en dyster og destruktiv autoritet, en autoritet som får ham til overgi sin egen sønn til inkvisisjonen, dramaets tragiske høydepunkt.

Foranledningen til scene V.10 er Philipps beordring av Posas likvidering etter at Posas brev til de nederlandske opprørerne er kommet ham i hende. Brevet er et stort sjokk for Philipp, fordi brevet viser at Posa står i ledtog med opprørere. Dessuten skriver Posa at han selv har forsøkt å forføre dronningen. I møtet med Karlos kort etter Posas død (V.4) får Philipp imidlertid vite om Posa og Karlos' vennskap og at Posa hadde skrevet brevet som en avledningsmanøver for å redde Karlos. Og dokumentene funnet på Posas lik avdekker at han hadde planlagt en konspirasjon mot tronen av svimlende omfang. Philipp tilkaller derfor sin gamle læremester storinkvisitoren for å søke råd, men møtet med storinkvisitoren byr på ytterligere overraskelser for Philipp. Det kommer nemlig for en dag at inkvisisjonen allerede anser Posa som en kjetter og har overvåket ham i årevis. Inkvisisjonen har imidlertid ikke fått has på Posa på grunn av hans årelange utenlandsopphold, men storinkvisitoren har som en utholden jeger ventet på en anledning: "Das Seil, an dem | Er flatterte, war lang, doch unzerreißbar [...] Wo er sein mochte, war ich auch" (5158-5161). Storinkvisitoren er derfor opprørt over at Philipp har ødelagt inkvisisjonens årelange arbeid: "Nun liegt | Sie hingestreckt, die Arbeit vieler Jahre!" (5184-5185). Posas liv var allerede "angefangen und beschlossen" (5156) i inkvisisjonens protokoller, noe som tyder på at inkvisisjonen allerede hadde felt en dom. Omtalen av Posas "prahlende Vernunft" (5183) indikerer at hans forbrytelse er fritenkeri, dvs. å ha satt egen fornuft høyere enn autoriteter, tradisjoner og dogmer.¹²⁷ Dermed er det rimelig å anta at Posa var tiltenkt en skjebne på bålet, for de mange

¹²⁷ Religiøst hovmod ("superbia") er i følge katolsk teologi, blant annet Thomas Aquinas, ansett som den alvorligste av de syv dødssynder.

omtalen av kjetterbrenning i *Don Karlos* levner ingen tvil om inkvisisjonens foretrukne henrettelsesmetode.

Storinkvisitoren er også vred over at Philipp ikke varslet inkvisisjonen om Posa straks han innså Posas kjetterske sinnelag: ”Sie kannten ihn! E i n Blick entlarvte Ihnen | Den Ketzer. – Was vermochte Sie, dies Opfer | Dem heil’gen Amt zu unterschlagen?“ (5166-5168). For ved bevisst å unnlate å varsle inkvisisjonen om en mektig religiøs dissenter har Philipp forsømt sine religiøse forpliktelser – en graverende handling for en konge av Guds nåde. Det mest interessante og iøynefallende med storinkvisitorens utsagn er imidlertid at han i klare ordelag omtaler Posa som et tapt offer, noe som viser at han faktisk betrakter kjetterbrenning som en offerhandling. Men hvordan er det overhodet mulig for en kristen prest å anse brutale henrettelser som en offerhandling? For å forstå dette er det nødvendig å se nærmere på fenomenet *autodafé* som omtales en rekke ganger både direkte og indirekte i løpet av *Don Karlos*.¹²⁸

Autodafé er portugisisk, betyr ”troshandling”¹²⁹ og betegner offentlige kjetteravstraffelser som fant sted i Portugal, Italia og særlig i Spania (Sør-Amerika inkludert) fra sent 1400-tall og fram til slutten av 1700-tallet. I dag brukes ordet autodafé nærmest synonymt med kjetterbrenning, men opprinnelig betegnet autodafé kun den religiøse seremonien i forbindelse med inkvisisjonens kunngjøring av kjetterdommer. Autodafeene var ofte spektakulære opptrinn med både prosesjon og gudstjeneste i forkant av domsavsigelsen. I teorien kunne anklagede frifinnes, selv om dette bare skjedde unntaksvis. De anklagede kunne idømmes alt fra botsøvelser og konfiskering av eiendom til fysisk avstraffelse, fengsling og dødsstraff. I motsetning til moderne forestillinger ble imidlertid de færreste dømt til døden, ettersom inkvisisjonens mål var å redde sjeler fra fortapelse. Ved dødsdom ble de dømte overgitt til verdslige myndigheter for fullbyrdelse av straffen, for inkvisisjonen motsatte seg å utføre henrettelser ut fra det kirkerettslige (kanoniske) lovprinsippet "*ecclesia non sinit sanguinem*" ("kirken tørster ikke etter blod") – et prinsipp som tydeligvis veide mindre tungt i forhold til inkvisisjonens beryktede bruk av tortur.

Autodafeenes bibelske grunnlag var særlig 5 Mos 13, 6-11,¹³⁰ hvor rettroende pålegges å henrette avgudsdyrkere. Dette bibelverset foreskriver riktignok henrettelse ved

¹²⁸ Følgende fremstilling av autodafé er basert på leksikonartikler i: *Encyclopædia Britannica* (www.britannica.com), *Jewish Encyclopedia* (www.jewishencyclopedia.com) og *Catholic Encyclopedia* (www.newadvent.org), 31. mars 2009

¹²⁹ lat. ”actus fidei”

¹³⁰ 6 Det kan hende at din bror som har samme mor som du, eller din sønn eller datter eller din kone som du tar i favn, eller din venn som du har så kjær som ditt eget liv, hemmelig lokker deg og sier: «La oss gå bort og dyrke andre guder» – guder som verken du eller dine fedre har kjent, 7 guder som dyrkes av folkene rundt omkring

steining, men i Det nye testamentet fant man begrunnelse for henrettelse ved brenning: ”Den som ikke blir i meg, blir kastet utenfor som en gren og visner. Og grenene blir samlet sammen og kastet på ilden, og de brenner.” (Joh 15,6).¹³¹ Ut fra dette bibelske grunnlaget kan Schillers storinkvisitor hevde at autodafé er en gudfryktig offerhandling i ordets mest grunnleggende religiøse betydning (jmf. Münkler og Fischers offertypologi): Etersom Gud krever at avgudsdyrkere drepes og brennes, er det å utføre kjetterbrenninger å gi Gud hva Gud ønsker.

Storinkvisitoren religiøsitet

Til tross for at den historiske inkvisisjonen anså autodafeer som gudfryktige handlinger, er det imidlertid flere forhold som tyder på at storinkvisitoren motiv for å brenne kjettere ikke primært er religiøs nidkjærhet. Storinkvisitoren religiøse hengivenhet er faktisk påfallende fraværende i dialogen med Philipp. Han nevner Gud ved fire anledninger, men alle disse henvisningene er nærmest tomme fraser. For eksempel er ”beim lebend’gen Gott” (5246) kun et kraftuttrykk. Tar man så i betraktning at møtet mellom Philipp og storinkvisitoren har preg av å være et skriftemål – Philipp sier innledningsvis ”Ich habe | Gemordet, Kardinal, und keine Ruhe” (5150-5151) – er det virkelig besynderlig at storinkvisitoren som sjelesørger aldri setter Gud i fokus eller formaner Philipp til å etterleve Guds vilje. Snarere får man i løpet av scene V.10 et inntrykk av at storinkvisitoren gudsforhold er rent instrumentelt: Gud er til for å tjene mennesket, ikke omvendt. Det tydeligste beviset på dette er når Philipp i slutten av scenen spør ”Kannst du mir einen neuen Glauben gründen, | Der eines Kindes blut’gen Mord verteidigt?” (5267-5268) og storinkvisitoren svarer: ”Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen | Starb an dem Holze Gottes Sohn” (5270-5271). Dette er intet mindre enn et utilslørt misbruk av et teologisk dogme for å dekke over den forestående henrettelsen av Karlos.

Storinkvisitoren første omtale av Gud: ”Muss ich | Die Elemente der Monarchenkunst | Mit meinem grauen Schüler überhören? | Der Erde Gott verlerne zu bedürfen, | Was ihm verweigert werden kann” (5226-5230) er heller ikke en henvisning til Gud, men ”Guds jord”. Fokuset er altså snarere det jordiske enn Gud; Gud er redusert til en forskjønnende epitet, noe som så å si er symptomatisk for storinkvisitoren generelle gudsforhold. Dette utsagnet er en

dere, enten det er nær eller langt borte, fra den ene ende av jorden til den andre. 8 Da skal du ikke gå med på det og ikke høre på ham. Du må ikke se på ham med medlidenhet og ikke skåne eller dekke ham. 9 Du skal ta livet av ham. Selv skal du være den første til å løfte hånden mot ham, og siden skal hele folket gjøre det samme. 10 Du skal steine ham i hjel, fordi han prøvde å lokke deg bort fra Herren din Gud, som førte deg ut av Egypt, av trellehuset. 11 Og hele Israel skal høre om det og gripes av frykt, så de aldri mer gjør noe så ondt iblant dere.

¹³¹ Opplysningen om inkvisisjonens teologiske begrunnelse er hentet fra *Jewish Encyclopedia*. Bibelsitatene er gjengitt etter Bibelselskapets oversettelser (GT 1978/85, NT 2005), www.bibelen.no (31. mars 2009)

utdypping av storinkvisitoren's herskerideal. En hersker må være hevet over sine undersåtter som Gud over menneskene, et ideal som kommer tydeligst til uttrykk når han refser Philipps begrunnelse for å ha søkt kontakt med Posa. Philipp sier at han søkte Posas vennskap fordi han trengte en fortrolig venn, en person som ikke forholdt seg til ham som hersker, men som medmenneske: "Mich lüstete nach einem Menschen" (5224). Til dette sier storinkvisitoren "Wenn S i e | Um Mitgeföhle wimmern, haben Sie | Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden? | Und welche Rechte, möcht ich wissen, haben | Sie aufzuweisen über Ihresgleichen?" (5230-5234). En herskers legitimitet er altså i følge storinkvisitoren avhengig av at herskeren fremstår som overmenneskelig, dvs. hevet over menneskelige behov. Med girardske termer innebærer dette herskeridealet at herskeren må opprettholde et eksternt mediator-forhold til sine undersåtter, slik at samfunnets stabilitet sikres som følge av tydelige distinksjoner. Storinkvisitoren sier riktignok aldri eksplisitt at en konge må være som en gud for sine undersåtter, men dette er mer eller mindre implisitt i hans samtale med Philipp. For på et tidspunkt spør han: "Wo war damals | Philipp, dessen feste Seele wie | Der Angelstern am Himmel unverändert | Und ewig um sich selber treibt?" (5196-5199). Storinkvisitoren kritiserer her Philipp for å ha sviktet det herskeridealet han en gang levde opp til, nemlig å være et ubevegelig punkt på himmelhvelvingen, en åndelig ledestjerne høyt hevet over alt og alle. En tydeligere betoning av kongens guddommelige status uten å nevne Gud er knapt mulig. Imidlertid skurrer storinkvisitoren's ideal om "gudeherskeren". For storinkvisitoren ønsker en hersker som i kraft av sin egen "gudestatus" ikke er underlagt noe eller noe, som hverken behøver "Der Erde Gott" eller Gud selv. Sett opp mot det første av de ti bud grenser dette farlig nært opp mot kjetteri og religiøs hovmod.

Storinkvisitoren's eneste egentlige henvisning til Guds vilje er utsagnet "[Posa] schenkte | Der Notdurft dieses Zeitenlaufes Gott, | In seines Geistes feierlicher Schändung | Die prahlende Vernunft zur Schau zu führen." (5180-5183). Dette er imidlertid den mest problematiske omtalen av Gud i hele V.10. For med dette utsagnet gir storinkvisitoren's uttrykk for at hans Gud er en grusom og autoritær gud som har sørget for "den høytidelige skjendingen av Posa ånd" som løsning på "tidsalderens tvingende behov", altså gitt Posa til inkvisisjonen som et verktøy i kampen mot religiøs dissens og reformasjonens utbredelse. Men dermed er det også særdeles urovekkende at storinkvisitoren krever at Philipp skal være som en gud for sine undersåtter når man tar hans gudsbilde i betraktning. Og sist men ikke minst skaper storinkvisitoren's påstand om at Posa er en gave fra Gud en skingrende dissonans

med den tidligere omtalen av Posa som offer. For dermed indikerer storinkvisitoren at Gud har gitt inkvisisjonen et offer som inkvisisjonen skal ofre til Gud. Hvem ofrer til hvem?

Storinkvisitorens formål

Men dersom storinkvisitoren motivasjon for kjetterbrenning ikke er nidkjær gudfryktighet, hva er da hans motiv? I dialogen med Philipp blir det tidlig klart at storinkvisitorens motiver snarere er politiske enn religiøse:

GROSSINQUISITOR.

Was vermochte Sie, dies Opfer
Dem heil'gen Amt zu unterschlagen? Spielt
Man so mit uns? Wenn sich die Majestät
Zur Hehlerin erniedrigt – hinter unserm Rücken
Mit unsern schlimmsten Feinden sich versteht,
Was wird mit uns? Darf e i n e r Gnade finden,
Mit welchem Rechte wurden hunderttausend
Geopfert?

KÖNIG. Er ist auch geopfert.

GROSSINQUISITOR. Nein!
Er ist ermordet – ruhmlos! freventlich! – Das Blut,
Das unsrer Ehre glorreich fließen sollte,
Hat eines Meuchelmörders Hand verspritzt.
Der Mensch war unser – was befugte S i e,
Des Ordens heil'ge Güter anzutasten?
Durch uns zu sterben war er da. Ihn schenkte
Der Notdurft dieses Zeitenlaufes Gott,
In seines Geistes feierlicher Schändung
Die prahlende Vernunft zur Schau zu führen. (5167-5183)

Storinkvisitorens bebreidelse av Philipp viser fremfor alt at han er mer opptatt av rammene rundt og signaleffekten av Posas henrettelse enn å straffe Posa for kjetteri. Hadde inkvisisjonen kun ønsket å eliminere Posa, hadde ikke storinkvisitoren bebreidet Philipp for mordet på Posa. Utsagnet om at Posas blod skulle flyte til kirkens ære og at "[die] Notdurft dieses Zeitenlaufes" skulle bekjempes ved å stille "Die prahlende Vernunft" til skue levner ingen tvil om at Posas henrettelse skulle utnyttes i kampen mot reformasjonen. Storinkvisitoren betrakter autodafeene rett og slett som propaganda, dvs. manipulering av folks følelser og tanker ved hjelp av sterke virkemidler for å fremme bestemte oppfatninger og handlingsmønstre.

Men hvordan kan kjetterbrenning utnyttes som propaganda mot reformasjonens fremmarsj? Autodafeene er maktpolitisk gunstige av minst to grunner. Først og fremst er kjetterbrenning en virkningsfull måte å skremme befolkningen til religiøs enhet på.

Kjetterforfølgelsens bibelske begrunnelse fra 5. Mosebok viser med all tydelighet at henrettelse av frafalne avgudsdyrkere også skal tjene til å skremme andre fra å følge de frafalnes eksempel. Og historisk sett hadde inkvisisjonen faktisk en uttalt bevissthet om autodafeenes skremseffekt.¹³² Autodafeene er også politisk gunstige fordi de på en svært tydelig måte konstruerer et identitetsskapende Andre; de retroendes identitet som sådan konstitueres og befestes nettopp i opposisjon til kjettere.

At kjetterbrenningen faktisk har denne identitetsskapende funksjonen i *Don Karlos* kommer tydelig fram i en samtale mellom Elisabeth og hennes kammerdamer (I.4):

MONDEKAR. Und wie lebendig es mit nächstem in
Madrid sein wird! Zu einem Stiergefichte
Wird schon die Plaza Mayor zugerichtet,
Und ein Autodafé hat man uns auch
Versprochen
KÖNIGIN. Uns versprochen! Hör' ich das
Von meiner sanften Mondekar?
MONDEKAR. Warum nicht?
Es sind ja Ketzer, die man brennen sieht.
KÖNIGIN. Ich hoffe, meine Eboli denkt anders.
PRINZESSIN. Ich? – Ihre Majestät, ich bitte sehr,
Für keine schlechte Christin mich zu halten,
Als die Marquisin Mondekar. (415-425)

Her blir det tydelig at autodafeene at rene folkefester. Mondekar ser frem til opptogene med nærmest barnslig forventning: ”und ein Autodafé hat man uns auch versprochen” (418-419). Når Elisabeth bebreider henne for å finne glede i slike brutale opptrinn, forsøker Mondekar å trivialisere det hele: ”Es sind ja Ketzer, die man brennen sieht” (421). Dette, samt hennes omtale av tyrefekting og kjetterbrenning i samme åndedrag, røper i hvor stor grad kjetterbegrepet innebærer en avhumanisering av de Andre; bestialske henrettelser er ikke noe å ta mer på vei for enn sirkusunderholdning. Prinsesse Ebolis påfølgende utsagn viser dessuten at Mondekars holdning ikke er enestående, men representativ for den utbredte oppfatningen at det er enhver sann kristens plikt å ta avstand fra kjettere.

¹³² Jewish Encyclopedia siterer middelalderinkvisitoren og heksejegeren Nicolas Eymeries (1320-1399) uttalelse om autodafeer: "it is a sight which fills the spectators with terror and is an awful picture of the last judgment. Such fear and such sentiments ought to be inspired, and are fraught with the greatest advantages".

Den sorte prest

Hittil har vi sett at selv om inkvisisjonen anser autodafeer som gudfryktige offerhandlinger, er storinkvisitoren motivasjon for å brenne kjettere ikke religiøs nidkjærhet, men autodafeenes propagandaverdi. Hans mål synes å være makt i seg selv og autodafeene er et egnet middel til å styrke kirkens makt ettersom autodafeenes status som gudfryktige handlinger samler de rettroende. Hva slags karakter er egentlig storinkvisitoren? Og hvilken funksjon har han i dramaet? Det er lite man får vite om storinkvisitoren utover at han har vært lærer og skriftefar for både Philipp og Philipps far, Karl V. Vi får vite av scenebeskrivelsen (etter siste vers i scene V.9) at han er ”ein Greis von neunzig Jahren und blind, auf einen Stab gestützt”, og tradisjonelt sett fortolkes storinkvisitoren blindhet som et tegn på at han legemliggjør blind tro og derfor representerer religiøs fanatisme. Men som vi hittil har sett er ikke storinkvisitoren en nevneverdig gudfryktig karakter. Hadde han vært en religiøs fanatiker ville han henvist til Gud eller Bibelen i en helt annen grad enn han faktisk gjør. Snarere enn å representere religiøs fanatisme, vil jeg hevde at storinkvisitoren blindhet er en av flere indikasjoner på at storinkvisitoren må forstås som en legemliggjøring av den opplyste humanismes antitese. Opplysningstidens humanisme hviler på en grunnleggende respekt for enkeltindivider, men storinkvisitoren har et direkte uttalt instrumentelt og kynisk forhold til mennesker: Når Philipps forsøker å rettfærdiggjøre sin vennlige omgang med Posa – ”Mich lüstete nach einem Menschen” (5224) – svarer storinkvisitoren kynisk: ”Wozu Menschen? Menschen sind | Für Sie nur Zahlen, weiter nichts.” (5225-5226). Storinkvisitoren instrumentelle menneskesyn gjør dermed at hans blindhet blir et symbol på inhumanitet: Storinkvisitoren har knapt et menneskesyn, men snarere en ”menneskeblindhet”. Mennesker er ”nur Zahlen, weiter nichts”.

Storinkvisitoren har en aura av vold, destruksjon og død. Han legger hverken skjul på innholdet eller omfanget av sitt arbeid. For eksempel nevner han at inkvisisjonen har brakt ”hunderttausend schwachen Seelen” (5222) på bålet. Og hans blodtørstighet er også uttilslørt når han sier at Posas blod skulle flyte til kirkens ære (5176). Tar man inkvisisjonens beryktede bruk av tortur i betraktning, kan man bare forestille seg hva Posa ville blitt utsatt for dersom han hadde havnet i storinkvisitoren makt. Dette får man faktisk et lite glimt av i førsteutgaven av *Don Karlos*: ”[Posa] hätten wir – auf langer Seelenfolter | Zur Mißgeburth verzerrt – dem schaudernden | Gelächter seine Rotte vorgewiesen” (1. utg., V.10, s. 395).¹³³

¹³³ Friedrich Schiller, *Don Karlos. Infant von Spanien*, Bibliothek der Erstaussgaben (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998)

Storinkvisitorens ”dødsaura” blir også underbygget på et annet mer subtilt vis. Etter den harde kritikken av Posas likvidering gjør Philipp et desperat forsøk på å gjenvinne noe av sin kongelige autoritet: ”Nicht diese Sprache! Mäßige dich, Priester! | Ich duld es nicht. Ich kann in diesem Ton | Nicht mit mir sprechen hören.” (5248-5250). Til dette svarer storinkvisitoren: ”Warum rufen Sie | Den schatten Samuels herauf?”. Dette henspiller på den gammeltestamentlige episoden da kong Saul fikk heksen i Endor til å mane fram profeten Samuels ånd for å spørre ham til råds.¹³⁴ I stedet for råd fikk Saul et varsel om sin undergang som følge av å ha brakt Guds uvilje over seg. Storinkvisitoren antyder med denne allusjonen at Philipp må akseptere det svar han får når han først har søkt råd, selv om svaret ikke behager ham. Dessuten klinger det med en anklage om at Philipp, i likhet med Saul, har brakt Guds, dvs. kirkens, unåde over seg. Men storinkvisitoren sammenligning av seg selv med Samuels ånd intensiverer hans umenneskelige karakter: Han er snarere et skrømt enn et menneske. Og i likhet med Samuels profeti er også storinkvisitoren budskap til Philipp som et pust fra graven med apokalyptiske undertoner. For samtalen munner ut i avgjørelsen om å ofre Karlos og undergangen for Philipps dynasti.

Storinkvisitoren har altså overveldende demoniske trekk, faktisk så overveldende at det grenser mot det karikerte: Han er uttalt blodtørstig og gudløs, dessuten misbruker han skruppelløst teologiske dogmer for å rettfærdiggjøre Philipps ofring av Karlos (og legemliggjør nærmest uttrykket ”slik djevelen leser bibelen”).¹³⁵ I motsetning til Domingo, som er en arketypisk korrumpert prest slik man kjenner dem for eksempel fra Boccaccios *Dekameronen*, er han et fullkomment vrengebilde av en kristen prest. Den mest subtile indikasjonen på dette er at storinkvisitoren – for å bruke et gammeltestamentlig bilde i tråd med hans egen allusjon til Samuel – så å si er en Moloksprest: Molok/Baal er en mye omtalt avgud i det gamle testamentet som foruten å nærmest være selve symbolet på avgudsdyrkelse fremfor alt forbundet med barneoffer og brannoffer.¹³⁶ Og som en moloksprest sørger storinkvisitoren for at Philipp sender sin sønn på bålet.

For så langt å konkludere: Det er åpenbart at storinkvisitoren må forstås som en kontrastkarakter. Han er som nevnt en legemliggjøring av den opplyste humanismes antitese: Intoleranse, fanatisme, anti-individualisme, menneskefiendtlighet, tvang, voldelighet,

¹³⁴ 1 Sam 28,3-25

¹³⁵ Et uttrykk med opphav i Luk 4,9-12

¹³⁶ 2 Kong 23,10: ”Også Tofet i Hinnom-dalen erklærte Josjia for urent. Ingen skulle la sin sønn eller datter gå gjennom ilden for Molok”. John Milton beskriver Molok slik i *Paradise Lost*: "besmeared with blood, | Of human sacrifice, and parents' tears." (1. Bok)

grusomhet, brutalitet og kynisk formålstenkning.¹³⁷ Storinkvisitoren blir derfor særlig en kontrastfigur for dramaets humanistiske tematikk og ”humanismehelt”, Marquis von Posa, noe jeg kommer tilbake til i avsnittet om Posa. Men storinkvisitoren er også en karakter som belyser Philipp, for som vi skal se i neste avsnitt har Philipp flere fellestrekk med sin rådgiver og læremester.

¹³⁷ Schillers fremstilling av den katolske kirke og den spanske inkvisisjon henter mange fordommer fra ”den sorte legende”, en svært utbredt og seiglivet europeisk forestilling om at spanjolene er et særskilt grusomt og fanatisk religiøst folkeslag. Dette er behandlet i følgende artikkel: Bärbel Becker-Cantarino, "Die schwarze Legende. Ideal und Ideologie in Schillers ›Don Carlos‹," *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1975).

4.3. Philipps ofring

Hevndrapet

Menneskeofring danner motivisk sett rammen rundt scene V.10. For, som vi allerede har sett, gir storinkvisitoren i begynnelsen av scenen uttrykk for at den planlagte henrettelsen av Posa er en offerhandling, og scenen ender med at Philipp bestemmer seg for ofre Karlos: ”KÖNIG. Wir sind einig. Kommt. GROSSINQUISITOR. Wohin? KÖNIG. Aus meiner Hand das Opfer zu empfangen.“ (5280-5281). I dette avsnittet skal vi se nærmere på hvorfor Philipp ønsker å henrette Karlos, hvorfor han utleverer Karlos til inkvisisjonen og hvorfor han omtaler dette som et offer.

Philipps motiv for å henrette Karlos er sammensatt. Han sier aldri rett ut hvorfor han ønsker å ta livet av sin egen sønn, men det finnes flere indisier. Ett motiv er antakeligvis at mistanken om et usømmelig forhold mellom Karlos og Elisabeth, som nødvendigvis må være styrket etter Posas død. For selv om det ikke foreligger beviser på en affære, må Posas bestrebelse for å renske Karlos nødvendigvis fortone seg som svært mistenkelige etter at Philipp oppdager Posas og Karlos’ vennskap. Den viktigste grunnen til at Philipp ønsker å henrette Karlos synes imidlertid å være Karlos’ delaktighet i Posas komplott mot den spanske trone. For Philipp innleder drøftingen av Karlos’ utlevering med utsagnet: ”Mein Sohn | Sinnt auf Empörung” (5261-5262). Dette hevder han antakeligvis blant annet på grunnlag av dokumentene som ble funnet på Posas lik. Disse dokumentene inneholdt blant annet følgende:

Ein ausgeführter Plan des ganzen Krieges,
Der von der span’schen Monarchie auf immer
Die Niederlande trennen soll. Nichts, nichts
Ist übersehen, Kraft und Widerstand
Berechnet, alle Quellen, alle Kräfte
Des Landes pünktlich angegeben, alle
Maximen, welche zu befolgen, alle
Bündnisse, die zu schließen. Der Entwurf
Ist teuflisch, aber Wahrlich – göttlich. (4995-5003).

Disse dokumentene avslører også Posas planer om å la Karlos lede an et opprør i Nederland, for blant dokumentene finner man en detaljert fluktplan for Karlos, noe som vitner om Karlos’ betydning for frigjøringskampen. I dokumentene finner man også indisier på at Elisabeth er involvert i fluktplanen (5101-5104) – noe som antakeligvis styrker Philipps mistanker om utroskap. Karlos er altså delaktig i et direkte kuppforsøk og har dermed gjort seg skyldig i høyforræderi, en forbrytelse tradisjonelt straffet med døden. Og dersom han har

hatt usømmelig forhold med Elisabeth, er det – foruten å være et stort svik mot sin egen far – både en majestetsfornærmelse samt en grov forbrytelse etter både kirkelig og verdslig lov.

Men hvis Karlos har gjort seg skyldig høyforræderi og majestetsfornærmelse, hvorfor stiller ikke Philipp ham for riksrett? At Philipp tidvis benytter seg av en type riksrett går fram av scene III.4 når han vurderer å trekke Elisabeth for en rettsforsamling for å avgjøre utroskapsanklagene (2787-2789). Eller hvorfor gjør Philipp ikke ganske enkelt kort prosess med Karlos slik han gjorde med Posa? Svaret er ganske enkelt at en simpel henrettelse av Karlos kan være katastrofalt for Philipps maktposisjon. For til tross for Philipps fremtoning som suveren og mektig enehersker i størstedelen av dramaet finnes det flere indisier på at hans maktposisjon er utfordret. Spania er truet både innenfra og utenfra, av religiøs og politisk borgerkrig, av frigjøringsopprør i Nederland og krig mot England (jmf. omtalen av den spanske armada i III.7).¹³⁸ Philipp har forsøkt å holde riket sammen med et jerngrep, men selv om det er fred i selve Spania, er dette snarere ”die Ruhe eines Kirchhofs” (3162) enn en lykkelig fred. Situasjonen i det spanske riket ulmer og det har allerede vært tilløp til opprør i Nederland som Philipp brutalt har slått ned – av den grunn omtaler Karlos Flandern som et land hvor ”Herzog Albas Henker nur verheeren” (1188).¹³⁹ Også Posas beretning fra reisene i de nederlandske provinsene gir et lite gløtt av Philipps voldelige styre:

Jüngst kam ich an von Flandern und Brabant. –
So viele reiche, blühende Provinzen!
Ein kräftiges, ein großes Volk – und auch
Ein gutes Volk – und Vater dieses Volkes!
Das, dachte ich, da muss göttlich sein! – Da stieß
Ich auf verbrannte menschliche Gebeine. (3137-3142)

Samfunnssituasjonen som skildres i *Don Karlos* er bortimot et perfekt eksempel på det Girard betegner som ”sacrificial crisis”: Philipps Spania er et samfunn truet av ”resiprok vold” (alles vold mot alle) som følge av at så vel religiøse som politiske hierarkiske strukturer er i oppløsning. Derfor må Philipp vokte seg vel for å provosere befolkningen unødvendig. Men nettopp det er faren dersom han går for hardt fram mot Karlos, for Karlos nyter en betydelig popularitet blant befolkningen både i det sentrale Spania og i provinsene. Karlos uttrykker selv ”Mich lieben | Die Niederländer” (1173-1174), noe som er grunnen til at Posa vil ha ham til å lede an frihetskampen. Og i scene V.5 samler opprørte folkemasser seg foran det kongelige palasset etter å ha hørt rykter om Karlos’ arrestasjon. Så selv om Philipp er en

¹³⁸ Schiller har fremskyndet denne hendelsen betydelig: Handlingen i *Don Karlos* utspiller seg i 1568, mens forliset av den spanske armada skjedde i 1588.

¹³⁹ Den historiske hertug Alba var guvernør i Nederland og allerede beryktet i samtiden for sitt blodige styre.

mektig og hard hersker, utelukker den urolige politiske situasjonen et privat hevntokt mot Karlos, ettersom det er ensbetydende med å legge ved på et ulmende bål.

Autoritet under angrep - sviktende strukturer

Philipps autoritet er ikke bare politisk truet, den er også utfordret på et privat plan av Karlos' begjær for Elisabeth. For sønnens beiling til moren – uavhengig om kjønnsrollene er strukturelle eller biologiske – er det ultimate opprør mot paternal autoritet. Karlos er smertelig klar over at hans begjær både støter mot samfunnsordenen og familieordenen, mot kulturelle og naturlige rammer:

KARLOS. Der Sohn liebt seine Mutter. Weltgebräuche,
Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze
Verdammen diese Leidenschaft. Mein Anspruch
Stößt fürchterlich auf meines Vaters Rechte. (276-279)

Dramaets incestmotiv tyder i likhet med den truende borgerkrigen på utviskede distinksjoner og oppretter en parallell mellom den kongelige familie og det spanske samfunnet.¹⁴⁰ I scene V.4 blir det imidlertid klart at dette er mer enn bare en overfladisk parallell.

Femte akt åpner med at Posa oppsøker Karlos i fengselscellen hvor han har blitt anbrakt på Posas ordre. Karlos er overbevist om at Posa har forrådt ham, men Posa har kommet for å fortelle om sitt feilslåtte forsøk på dobbeltspill overfor Philipp. Han forteller dessuten om brevet han plantet i håp om å redde Karlos og at det bare er et spørsmål om tid før Philipp vil sørge for å få ham likvidert. Og Posas antakelser slår til, for bare sekunder etter at Posa ber Karlos rømme, høres et skudd og Posa synker sammen. Scene V.4 åpner med at Philipp ankommer Karlos' fangeværelse med sine adelsmenn. Philipp, som på grunn av Posas falske brev tror at han har begått en urett mot Karlos, tar Karlos i sine armer for første og eneste gang i løpet av dramaet. Karlos er nå trengt opp i et hjørne både psykisk og fysisk og dette er dråpen som får begeret til å renne over. Karlos støter Philipp voldsomt fra seg, snapper til seg et sverd og truer Philipp til å høre "sannheten" om Posa.

Karlos griper til våpen mot Philipp (4750), og kort etter (4773) forekommer scenens første metriske brudd, noe som kan tolkes som at Karlos ustabile psyke og indre opprør slår ut

¹⁴⁰ Det kan muligens virke underlig og overdrevet for moderne lesere å anklage Karlos og Elisabeth for incest siden de verken er biologisk beslektet eller har et erotisk forhold. Men incestanklagen er realistisk i henhold til både lovgivning i 1500-tallets Spania og 1700-tallets Tyskland. Paul Böckmann har viet en hel artikkel til *Don Karlos'* incesttematik: Böckmann, "Schillers ›Don Karlos‹. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs."

i metrikken. Dette metriske bruddet er imidlertid ikke det første i *Don Karlos*. Faktisk forkommer brudd på blankversnormen gjentatte ganger gjennom hele dramaet. Dette har så vidt meg bekjent aldri vært påpekt i sekundærlitteraturen om *Don Karlos*, til tross for den gjentatte betoningen av at *Don Karlos'* betydning for blankversets gjennombrudd i tysk dramatik. Her er et par andre eksempler:

(I)
KARLOS. Auf einem T h r o n allein zu sein.
PHILIPP. Ich b i n allein.” (1111)

(II)
MARQUIS. Mein Gebäude stürzt
Zusammen – ich vergaß dein Herz (4526-4527)

Felles for disse eksemplene er at det metriske bruddet fungerer som et enfatisk grep. Den seksfotede jamben i vers 1111 betoner Philipps ensomhet ved at ”allein” blir stående alene som en overflødig stavelse. Vers 4527 er derimot en firefotet jambe hvor versets manglende sistestavelse skaper en enfatisk stillhet som høyner versets patos og understreker Posas innrømmelse av å ha kommet til kort.

Med det metriske bruddet etter Karlos våpendragning (4773) inntreffer imidlertid en sentral forandring: Fra og med dette punktet begynner *Don Karlos* for alvor å svikte i metrikken, og herfra og ut forekommer det en overveldende mengde metriske avvik.¹⁴¹ Og de metriske uregelmessighetene i V.4 sammenfaller ikke bare med Karlos angrep på Philipp, men også med at den ulmende samfunnskonflikten, som har ligget som et mørkt bakteppe gjennom hele dramaet, omsider manifesteres på scenen. For umiddelbart etter at Karlos har latt sverdet falle kommer en offiser styrtende inn og roper ”Rebellion!” (4856): Rasende folkemasser har samlet seg foran hoffet! Folket er i ferd med å gjøre opprør mot Philipps autoritet. Urolighetene i folket kan også sies å tematiseres av den sviktende metrikken ettersom flere av versemålbruddene forekommer i replikkveksling mellom Phillip og undersåtter. Et godt eksempel er scene V.9, når en offiser ankommer og melder om at spøkelset til den avdøde keiseren angivelig er blitt observert:

¹⁴¹ Det varieres hovedsakelig mellom fire-, seks- og syvfotede jamber (de seksfotede helt klart er i overvekt) i følgende vers: 4906, 4910, 4914, 4936, 4939, 4945, 4949, 4985, 5003, 5035, 5036, 5072, 5073, 5090, 5105, 5106, 5118, 5133, 5134, 5136, 5143, 5151, 5162, 5170, 5175, 5199, 5208, 5238, 5240, 5250, 5258, 5265, 5266, 5288, 5289, 5317, 5359 og 5368.

forsøk på å gjenvinne sin autoritet er enda et godt eksempel på at metrikken tematiserer Philipps svekkede posisjon:

KÖNIG. Ich duld es nicht. Ich kann in diesem Ton
Nicht **mit** mir **sprechen hören**.
GROSSINQUISITOR. **Warum rufen Sie**
Die Schatten Samuels herauf? (5249-5251)

Storinkvisitoren tar ikke inn over seg Philipps befaling om å moderere sin tiltale, men forsetter å kritisere Philipp ut hele scenen. At han ikke tilpasser seg kutyme for kongelig tiltale underbygges på subtilt vis av at han heller ikke innordner seg i Philipps blankvers.

Don Karlos har et privat og et offentlig nivå, ettersom dramaet både omhandler et forhold mellom far og sønn og forholdet mellom hersker og folk. Begge nivå kjennetegnes av svekkede distinksjoner, noe som kommer til uttrykk i dramaets metriske brudd. De sviktende hierarkiske strukturene utløser nærmest et skjelv som får dramaets språklige rammer å knirke i sammenføyningene. Den kjente politiske teoretikeren Jean Bodin (1530-1596) så for seg familien som et forbilde for staten: "Ist eine Familie gut regiert, so ist sie das wahre Abbild des Staates. Die häusliche gleicht der souveränen Gewalt. Die rechte Regierung des Haushalts ist also das Vorbild für die Regierung des Staates".¹⁴³ Men i *Don Karlos* er kongefamilien mer enn et symbol på staten, for dramaet fremviser et symbiotisk forhold mellom kongefamilien og samfunnet: Sosial uro bryter ut nøyaktig i det øyeblikket konflikten mellom far og sønn omsider blir åpenlys og voldelig. Karlos går aldri lenger enn å true Philipp, og uroen utenfor hoffet utvikler seg heller ikke til åpenlyst opprør i løpet av dramaet. Men samspillet mellom den familiær konflikten, samfunnets uroligheter og den sviktende metrikken viser med all tydelighet hvilket kaos som truer dersom konflikten mellom Philipp og Karlos eskalerer ytterligere. Denne undersøkelsen av *Don Karlos'* metrikk tjener også som et innlegg i den gamle debatten om hvorvidt dette dramaet bør leses som en politisk drama eller borgerlig sørgespill (omtalt i kapittel 1.4. "Moderne respesjon"). For det symbiotiske forholdet mellom dramaets familiekonflikt og samfunnskonflikt viser til fulle at *Don Karlos* både er et politisk drama og et borgerlig sørgespill.

¹⁴³ Sitert i: Braungart, "Vertrauen und Opfer: Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller)."s. 287

Syndebukken

Karlos utgjør altså en trussel mot både Philipps kongelige og faderlige autoritet, og kaoset som bryter ut – både i befolkningen og i dramaets struktur – idet Karlos tyr til vold mot Philipp, viser at en henrettelse av Karlos kan bringe massene til opprør. Like fullt er det tvingende nødvendig for Philipp å skaffe Karlos av veien, for dersom Karlos unnslipper kan han iverksette Posas opprørsplaner. Så hvordan kan Philipp eliminere Karlos uten samtidig å forårsake opprør?

I scene V.10 gir storinkvisitoren Philipp løsningen på problemet: Ved å utlevere Karlos til inkvisisjonen vil henrettelsen fremstå som hellig plikt og offerhandling i stedet for nederdrettig mord. Men hvordan transformeres Karlos' henrettelse til en offerhandling gjennom utlevering til inkvisisjonen? Som tidligere omtalt ville storinkvisitoren antakeligvis fremmet en anklage om fritenkeri mot Posa, og tar man det nære vennskapet mellom Karlos og Posa i betraktning, samt at det også Karlos engang "feurig durch die Wangen lief, wenn man | Von Freiheit sprach" (171-172), vil anklagen om fritenkeri antakeligvis også rettes mot Karlos. Dette antyder i sin tur at Karlos har døden på bålet i vente når han utleveres til inkvisisjonen, og som vi allerede har sett i avsnittet om storinkvisitoren transformerer autodafeer henrettelser til gudfryktige offerhandlinger.

Men utleveringen av Karlos til inkvisisjonen transformerer Karlos' henrettelse til en offerhandling i enda et henseende. For ved å overlate Karlos til inkvisisjonen, unngår Philipp å innta rollen som dommer eller bøddel. Dermed vil han fremstå som den forurettede (et offer i begrepets moderne betydning) og saken får et skinn av rettferdighet over seg: Karlos dømmes ikke for forbrytelse mot sin far kongen, men den kristne tro. Og som en konsekvens av at den tilsynelatende allmektige Philipp ikke en gang lar nåde gå for rett for sin egen sønn, vil henrettelsen av Karlos fremstå som Philipps offerhandling (i begrepets rasjonelle betydning): Philipp ofrer, dvs. forsaker, sin eneste sønn for samfunnets beste. Det er i lys av dette at følgende vers må forstås:

KÖNIG. Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blut'gen Mord verteidigt?
GROSSINQUISITOR. Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
Starb an dem Holze Gottes Sohn.
KÖNIG. Du willst
Durch ganz Europa diese Meinung pflanzen?
GROSSINQUISITOR.
So weit, als man das Kreuz verehrt. (5267-5271)

Som vi ser planlegger storinkvisitoren å bygge opp under forestillingen om at Philipp har ofret sin sønn for folkets vel å etablere en analogi til den europeiske kulturs mest ubestridelige og edle offermotiv: Guds ofring av Jesus for menneskehetens frelse. Dette budskapet skal spres over hele den kristne verden.¹⁴⁴

Ettersom Guds ofring av Jesus omtales så eksplisitt, er det naturlig å trekke inn Abraham-Isak-motivet, da disse motivene teologisk sett er svært tett forbundet. Ofringen av Isak betraktes i tradisjonell teologi som et gammeltestamentlig forvarsel om Guds ofring av sin egen sønn. Fordi Abraham var villig til å gi Gud det dyreste han hadde, har Abraham tradisjonelt blitt ansett som selve mønsterbildet på gudfryktighet. I likhet med Abraham ofrer også Philipp tilsynelatende sin eneste sønn på Guds befaling, og ofringen av Isak er så kjent innen kristendommen at parallellen til Philipps offer umulig ville blitt oversett av befolkningen i 1500-tallets Spania. Derfor er det rimelig å anta at også denne parallellen vil bidra til å fremstille Philipp som et mønsterbilde på gudfryktighet, en sårt tiltrengt religiøs etos som vil være samlende i et land truet av religiøs borgerkrig.

Girards sydebukketeori kaster lys over Philipps ofring av Karlos. For det første hevder Girard at det er avgjørende at en sydebukk er et marginalet individ, men ikke et individ uten forbindelse til samfunnet. Flere kommentatorer, deriblant Schiller selv,¹⁴⁵ har påpekt at Karlos svermeriske lynne og frihetsidealer gjør ham til en outsider ved hoffet. Og Karlos betoner selv sin ensomhet ved hoffet i det første møtet med Posa:

Du einz'ger Freund. Ich habe niemand – niemand –
Auf dieser großen weiten Erde niemand.
So weit das Zepter meines Vaters reicht,
So weit die Schiffahrt unsere Flaggen sendet,
Ist keine Stelle – keine – keine, wo
Ich meiner Tränen mich entlasten darf,
Als diese. (182-188)

For det andre hevder Girard at sydebukker tradisjonelt sett anklages for incest, kjetteri, fader- eller kongemord, dvs. forbrytelser som alle dypest sett angriper eksisterende samfunnsorden. Alle disse anklagene vil antakeligvis rettes mot Karlos, for gjennom sin delaktighet i en politisk løsrivelseskamp med sterk religiøs forankring har han forbrutt seg mot sin far, kongen, samfunnet og kirken, og dermed utfordret samfunnets familiære, religiøse, og politiske hierarkier. Karlos' opprør mot Philipp er i det hele tatt en svært

¹⁴⁴Abbe St. Réal skriver at inkvisisjonen gikk aktivt inn for å utbre denne forestillingen: Karl Pörnbacher, *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Don Karlos*, (Stuttgart: Reclam, 2005), s. 76

¹⁴⁵Schiller, "Briefe über Don Karlos."

”kompakt” forbrytelse: På den ene siden er Philipp konge av Guds nåde,¹⁴⁶ og dermed er Karlos opprør mot kongen et opprør mot Guds vilje og følgelig kjetteri. Samtidig er Posa og Karlos’ religiøse fritenkeri og protestantisme et politisk opprør, ettersom å utfordre den katolske tro også er å utfordre kongemaktens grunnlag. Karlos er altså bortimot en perfekt syndebukk i girardsk forstand. Og etter alt å dømme er Philipps ofring av Karlos et bevisst forsøk på å utnytte de samfunnsmekanismene Girards teori hevder er virksomme i et hvert samfunn: Ved å utpeke en syndebukk som ”lynaveleder” for massenes aggresjon vil Philipp sørge for at den resiproke volden går over i ensrettet vold og samfunnet atter stabiliseres.

Philipps religiøsitet

Er det virkelig plausibelt at Philipp har et såpass kynisk forhold til religion? Philipp er i likhet med sin læremester storinkvisitoren ikke påfallende gudfryktig. Han er riktignok ingen ateist, noe bønner i III.5 viser, men han har heller ikke nevneverdig høy aktelse for kristendommens moralske påbud, noe man blant annet ser av affæren med Eboli. Philipps spørsmål til storinkvisitoren ”Kannst du mir einen neuen Glauben gründen” (5267) røper at Philipp har et bevisst forhold til makten i religiøse forestillinger. Dette er imidlertid ikke første gangen i løpet av dramaet at Philipps instrumentelle forhold til religion blir tydelig. Allerede i Philipps første scene (I.6) sier han:

Die Pest
Der Ketzerei steckt meine Völker an,
Der Aufruhr wächst in meinen Niederlanden.
Es ist die höchste Zeit. Ein schauderndes
Exempel soll die Irrenden bekehren,
Den großen Eid, den alle Könige
Der Christenheit geloben, lös’ ich morgen.
Dies Blutgericht soll ohne Beispiel sein;
Mein ganzer Hof ist feierlich geladen. (892-900)

Philipps utsagn om at han innfrir ”den großen Eid” ved å arrangere en autodafé viser at han i likhet med storinkvisitoren er seg bevisst kjetterbrenningens signaleffekt. ”Den großen Eid” er i følge Pönbacher en hentydning til den gamle europeiske skikken at konger ved sin innsettelse avlegger et løfte om å forsvare den kristne tro.¹⁴⁷ For Philipp er altså den nevnte autodafeen en synliggjøring av innsettelsesløftets innfrielse og en bevisst styrking av hans

¹⁴⁶ Denne ideen var dominerende blant europeiske monarker siden middelalderen og ble teoretisk forankret av Jean Bodin, altså i den historiske Philipps samtid.

¹⁴⁷ Pönbacher, *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Don Karlos*, s. 18

religiøse etos som forkjemper for den rette tro. Autodafeens spektakulære karakter, at hele hoffet er invitert til å høytidelig overvære en "Blutgericht ohne Beispiel", tyder også på Philipps bevissthet om autodafeens propagandaeffekt: Dess større og mer spektakulær kjetterbrenning, dess tydeligere innfrielse av kroningsløftet.

I denne passasjen setter Philipp likhetstegn mellom opprør og kjetteri ved å omtale dem i samme vending.¹⁴⁸ Dette kan tyde på at han innser det politisk gunstige i å fremstille politiske opprørere som kjettere, ettersom det vil gi kampen mot opprørerne en religiøs legitimering. Krigens skinn av å være religiøs plikt kan styrke Philipps oppslutning i stedet for at den spanske befolkning og adel opprøres av en meningsløs og brutal krig på fremmed jord. I lys av Girards teori er det for øvrig bemerkelsesverdig at Philipp omtaler kjetteri som pest, for Girard skriver: "In tragedy, and outside it as well, plague is a symbol for the sacrificial crisis; that is, it serves the same function as patricide and incest."¹⁴⁹ Og som vi allerede har sett er Philipps Spania et land i "sacrificial crisis" nettopp på grunn av "Die Pest der Ketzerei", dessuten trues den kongelige familie både av fadermord og incest.

I førsteutgaven av *Don Karlos* finnes det ytterligere indisier for Philipps instrumentelle forhold til religion. I en dialog mellom Alba og Domingo (1.utg, II.12, s.146-147) gir begge uttrykk for missnøye med utsiktene for at Karlos en gang skal overta den spanske tronen. Domingo er bekymret for "Gott und seine Kirche" fordi Karlos "hält nichts von Religion". Albas svar røper en utilslørt kynisme: "Er hält | sehr viel davon befürcht ich; denn mir däucht | er weiß noch nicht, wie nöthig man sie [die Religion] brauchte". Ettersom Alba er Philipps høyre hånd og lojale tjener er det nærliggende å anta at Albas synspunkt også er representativt for den kongen han tjener.

Også Posa har et interessant og iøynefallende utsagn om forholdet mellom religion og makt. I sitt første møtet med Karlos (I.2) sier Posa:

MARQUIS. Hier kenn' ich meinen Karl nicht mehr. So spricht
der große Mensch – vielleicht der einz'ge, den
die Geisterseuche seiner Zeit verschonte?
der bei Europa's allgemeinem Taumel
noch aufrecht stand, den gift'gen Schierlingstrank
des Pfaffentums, von welchem schon das zweite
Jahrtausend sich im Schwindel dreht, beherzt
vom Munde stieß – der gegen Priesterblitze
und eines Königs schlaue Heiligkeit

¹⁴⁸ Historisk sett startet opprøret i de nederlandske provinsene som følge av krav om selvstyre p.g.a. missnøye med den harde beskatningen fra spanske myndigheter. Først etter hvert som frihetskampen ble trukket inn i reformasjonstidens religionskriger fikk opprøret en mer religiøs karakter.

¹⁴⁹ Girard, *Violence and the sacred*, s. 76

und eines Volks andächt'gen Rausch die Rechte
der hingestürzten Menschheit gelten machte – (1.utg, I.2, s. 18 v. 20-28)

At Posa omtaler religion som presteskapets giftige drikk og at han bruker det nedsettende uttrykket ”Pfaffen” i stedet for ”Priester”, vitner tydelig om hans forakt for institusjonalisert religion.¹⁵⁰ Posa gir også utilslørt uttrykk for at religion misbrukes til å kontrollere massene. Presteskapets ”giftdrikk” holder folket i en ”andächt'gen Rausch” – folket så å si dopes til lydighet (nærmest en foregripelse av Marx berømte utsagn om at religion er opium for folket).¹⁵¹ ”Schierlingstrank” har for øvrig svært interessante konnotasjoner: ”Schierling” er planten giftkjeks (lat. ”Conium maculatum”). Sokrates ble dømt til døden ved å drikke et ekstrakt av nettopp denne planten, og ved å sammenstille religion med ”Schierlingstrank” gir Posa på subtilt vis uttrykk for en overbevisning om at den institusjonaliserte og ideologiserte religionen er sannhetsfornektelse og overgrep. At giftkjeks er en illeluktende plante forsterker dessuten ytterligere religionens motbydelige karakter i Posas øyne. Det er for øvrig ikke bare kirken som i følge Posa misbruker religionens makt over massene. I Posas omtale av Philipps ”schlaue Heiligkeit” ligger det klar bebreidelse om utspekulert og kalkulerende bruk av en ”hellig fasade”. Og som vi allerede har sett, er dette ikke en uberettiget kritikk av Philipp.

Oppsummerende har vi sett at Philipp vil henrette Karlos for svik og høyforræderi. En drap på Karlos vil imidlertid opprøre folket og undergrave Philipps maktposisjon, men ved å utlevere Karlos til inkvisisjonen vil henrettelsen snarere fremstå som en gudfryktig offerhandling enn et hevndrap. Dermed unngås faren for opprør, dessuten styrkes Philipps maktposisjon. Philipps offer er en avledningsmanøver, en kamuflering av hevndrap som hellig handling for å unngå opprør.

¹⁵⁰ At Posa ikke er noen ateist, men deist, kommer tydelig til uttrykk i audiensscenen med Philipp (III.10)

¹⁵¹ „Das religiöse Elend ist in einem der *Ausdruck* des wirklichen Elends und in einem die Protestation gegen das wirkliche Elend. Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüt einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das *Opium* des Volks.” *Einleitung zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* (1843), MEW 1:378, http://www.mlwerke.de/me/me01/me01_378.htm (15.02.2009)

4.4. Posas ofring

Storinkvisitoren og Philipps ofring vs. Posas ofring

Storinkvisitoren og Philipps offerhandlinger er uttrykk for et ekstremt instrumentelt menneskesyn.¹⁵² Dessuten kjennetegnes begge disse offermotivene av å være forskjønnende tildekking: Philipps offerhandling tildekker et hevndrap, og storinkvisitorens autodafeer er maktbegjær forkledd som gudfryktighet. Sett opp mot disse offermotivene fremstår Posas oppofrelse for Karlos som et vesensforskjellig offermotiv. Først og fremst fordi Posas ofring er selvoffer. Hans offerhandling er i motsetning til de to andre ikke overgrep mot et annet individs integritet, men en moralsk prisverdig forsakelse av eget liv. Posas offer er dessuten ikke et religiøst offer, men et rasjonelt offer. For et rasjonelt offer betinges av å ha et allment anerkjent rasjonelt formål, og ettersom omsorg for ens nærmeste er en allment anerkjent dyd, er Posas forsakelse av sitt liv for å beskytte en venn en moralsk prisverdig – og følgelig rasjonell – offerhandling.

Ikke overraskende har mange kommentatorer derfor hevdet at Posa dypest sett er en edel karakter. For til tross for at han utnytter Karlos og misbruker hans tillit, hevdes det at Posa tar ansvar for og konsekvensen av sine handlinger ved å gå i døden for Karlos. Om Posa hittil har brukt Karlos som middel til å realisere sine politiske mål, blir Karlos omsider et mål i seg selv for Posas siste handling. Som belegg for Posas edle sinnelag har flere kommentatorer, blant annet Helmut Koopman og Benno von Wiese,¹⁵³ trukket inn Schillers filosofisk spekulative ungdomsverk *Philosophische Briefe*, hvor "Liebesopfer" utgjør en nøkkeldé i forhold til et idealistisk vennskapsideal.¹⁵⁴ Særlig Marion Hiller går svært langt i å forsøke å renske Posa fra anklagene om kynisme ved hevde at Posas selvofring er en realisering av dette vennskapsidealet.¹⁵⁵ For Koopman, von Wiese og Hiller er Posas oppofrelse en humanistisk heltedåd og antitesen til storinkvisitoren og Philipps instrumentelle menneskesyn, et fullkomment uttrykk for uselvishet og hengivenhet til et annet menneske. Men er virkelig Posas offerhandling vesensforskjellig fra storinkvisitoren og Philipps offerhandlinger?

¹⁵² Peter André Alt har argumentert for at hele hoffmiljøet kjennetegnes av instrumentell tenkning: Peter-André Alt, *Schiller: Leben - Werk - Zeit*, (München: Beck, 2000)

¹⁵³ Koopman, "Don Carlos.", Benno von Wiese, "Don Carlos," I: *Friedrich Schiller*, (Stuttgart: Metzler, 1963).

¹⁵⁴ Friedrich Schiller, "Philosophische Briefe," I: *Sämtliche Werke*, bd. 5, red. Wolfgang Riedel (München: Carl Hanser Verlag, 2004).

¹⁵⁵ Hiller, "Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit: Zum Opfergedanken in Schillers Don Carlos und den Philosophischen Briefen."

Et uselvisk offer?

Posas konkrete offerhandling er å sende brev til de nederlandske opprørerne. For dette gjør han vel vitende om at brevet vil fanges opp av den kongelige sensur og med sikkerhet føre til hans død. Den utløsende faktoren for å sende brevet er Posas spontane arrestasjon av Karlos (IV.16) og trusler mot Eboli (IV.17), fordi dette nødvendigvis vil utløse en nærmere undersøkelse av ham selv. Posa kan velge å flykte for å redde seg selv, men i stedet planter han altså et brev for å skaffe Karlos tid til å flykte. Ved å lede Philipps oppmerksomhet og mistanker over på seg selv besegler han sin skjebne ettersom Philipp neppe vil ta lett på Posas personlige og politiske forræderi.

Vi har hittil i dette kapitlet sett at offerhandlingens status som sådan avhenger av hvordan de oppfattes og fortolkes. I lys av dette er det verdt å merke seg at Posa går aktivt inn for å påvirke hvordan Karlos og Elisabeth oppfatter hans handling, at de skal oppfatte hans død som en offerhandling og ikke straff for en forfeilet konspirasjon. Når Posa forteller Elisabeth og Karlos om hva han har gjort, understreker han at han har gjort dette for Karlos' skyld når. Til Elisabeth sier han: "Es ist vorbei. Karl oder Ich. Die Wahl | War schnell und schrecklich. Einer war verloren, | Und ich will dieser Eine sein" (4309-11). Og senere betoner han ovenfor Karlos: "Rette dich für Flandern! | Das Königreich ist dein Beruf. Für dich | Zu sterben war der meinige" (4718-4720). Elisabeth, Karlos og publikums forståelse av Posas handling som et uselvisk offer hviler i første rekke på disse utsagnene. Det hele forsterkes også senere av utsagn fra både Karlos og Elisabeth. Men ofrer Posa seg egentlig for Karlos?

Ser man nærmere på Posas utsagn – "Rette dich für Flandern! | Das Königreich ist dein Beruf. Für dich | Zu sterben war der meinige" (4718-4720) – ser man at det har en slags betinget struktur: Posa ofrer seg for Karlos *for* at Karlos skal redde Flandern. Dette tyder på at Posa ikke ofrer seg for Karlos 'i seg selv', men snarere for formålet Karlos representerer. Så selv om Posa ofrer seg for Karlos, ofrer han seg ikke for *vennen* Karlos, men *verktøyet* Karlos. Dette underbygges også av et annet av Posas utsagn: "Ich liebte einen Fürstenson – Mein Herz, | Nur einem Einzigen geweiht, umschloss | Die ganze Welt! – In meines Karlos Seele | Schuf ich ein Paradies für Millionen" (4257-60). Som man ser betrakter Posa Karlos som en fyrstesønn hvis sjel kan formes til å realisere et jordisk paradys for den spanske og nederlandske befolkning. Det er altså høyst betimelig å spørre seg om Posa ville ha gått i døden for Karlos dersom han ikke hadde inngått i opprørsplanene.

Flere fortolkere, blant annet Stephanie Kufner, har påpekt at Posa bruker selvofringen nærmest som pressmiddel. Snarere enn å ofre seg av kjærlighet til Karlos, ofrer Posa seg for å

oppnå en moralsk integritet som gir ham rett til å tvinge Karlos til å forplikte seg til føre hans arbeid videre.¹⁵⁶ Kufner begrunner ikke påstanden direkte med sitater, men hennes påstand virker svært overbevisende i lys av Posas replikk til Elisabeth:

MARQUIS. Er mache –
O sagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt [...]
[...]
Und Sagen Sie ihm, dass
Ich Menschenglück auf seine Seele lege,
Dass ich es sterbend von ihm fordre – fordre!
Und sehr dazu berechtigt war. (4278-4301)

Her fremstår Posa som fullstendig overbevist om at han gjennom sin død er berettiget til å kreve at Karlos fortsetter hans arbeid. At ordet ”fordre” understrekes gjennom gjentakelse med utropstegn viser at dette ikke er en innstendig anmodning, men et regelrett forsøk på tvinge Karlos til å forplikte seg til saken. Og Posa fremmer dessuten ikke dette synspunktet direkte til Karlos, men ber Elisabeth om å overbringe dette budskapet og fratrar dermed Karlos muligheten til å reservere seg eller argumentere tilbake.

Denne passasjen viser forøvrig også til fulle at det er fullstendig malplassert å lese *Don Karlos* som en hyllest til vennskap, slik for eksempel Hiller og Malsch gjør.¹⁵⁷ For selv om vennskap er et viktig tema i Schillers ungdomsdiktning – for eksempel i ”Ode an die Freude“ – er den type vennskap som skildres i *Don Karlos* alt annet enn forbilledlig. *Don Karlos* fremviser vennskap preget av en nærmest kommersiell kynisme; vennskap er en handelsforbindelse hvor ytelse gir rett til å kreve gjenytelse. Dette gjelder ikke bare Posas vennsforhold til Karlos, men også omvendt. For når Karlos i sitt første møte med Posa (I.2) ikke finner den empatien han hadde håpet på, trekker han fram offerhendelsen fra barndommen for nærmest å tvinge Posa til medfølelse. Posa omtaler denne barndomsepisoden nærmest i forbifarten (4715-4717) i sin siste samtale med Karlos, men den bidrar likevel til å forsterke offerkarakteren til hans forestående død. For dermed sørger han for å få sin død til å fremstå som en slags gjenytelse for Karlos opprinnelige offer, noe forsterker inntrykket av at Karlos står i gjeld til ham. Posas selvoffer kan altså betraktes som en ekstrem form for utnytting av vennskapet med Karlos og synes derfor også dypest sett å være forankret i et instrumentelt menneskesyn.

¹⁵⁶ Kufner, "Die Frau in der Politischen Welt. Zu Elisabeth und Eboli in Schillers Don Carlos."

¹⁵⁷ Malsch, "Moral und Politik in Schillers "Don Karlos"."

Den politiske martyr

Et annet viktig indisium på at Posa ikke primært ofrer seg for vennen Karlos er at Posas offerdød synes å være unødvendig. For det første: Selv om Posa fremstiller situasjonen som et uunngåelig valg mellom enten Karlos eller ham selv, burde han strengt tatt ha nok tid til å rømme sammen med Karlos. For fra konfrontasjonsscenen med Eboli (IV.16) frem til Posas død forløper nødvendigvis en del tid, ettersom Posa både rekker å plante de falske brevene og å organisere Karlos flukt i detalj (alt fra flukten fra fengselet forkledd som Karl Vs spøkelse til fluktvogn og reisepenger). For det andre: Det er underlig at Posa tillegger Karlos så stor betydning for opprørsplanene. Karlos popularitet vil riktignok være en viktig motivasjonsfaktor for opprørerne. Dessuten vil Karlos støtte bidra til å gi opprøret et skinn av rettferdighet; Phillip vil fremstå som en hersker som er så tyrannisk hard og urettferdig at selv hans egen sønn gjør opprør mot ham. Men Karlos er langt mindre skikket til å lede opprørere enn Posa selv, for Posa har lang stridserfaring (omtalt i III.7), mens Karlos har tilbrakt hele sitt liv ved hoffet. Dessuten har Posa lagt alle opprørsplaner uten å innvie Karlos. Men dersom Posa har mulighet til både å redde seg selv og Karlos, hvorfor rømmer han ikke sammen med Karlos? Når han selv er bedre skikket til å lede opprøret enn Karlos, hvorfor velger han å dø?

Elisabeth konfronterer på et tidspunkt Posa med påstanden om at hans uselviske offerhandling er et utslag av stormannsgal idealisme:

Sie stürzen sich in diese Tat, in die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet – Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O jetzt – jetzt lern ich Sie verstehen! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt. (4381-4388)

Hun hevder her at Posa er en virkelighetsfjern idealist forblindet av sine egne idealer om menneskelig storhet.¹⁵⁸ Dette er åpenbart en berettiget kritikk, for Posa er helt åpenbart en mann drevet av tro på store idealer – noe som fremfor alt er tydelig i audiensscenen med Philipp (III.10). Men selv om Posa er en svermerisk idealist, er han på ingen måte en passiv drømmer. Flere ganger i dramaet betones Posas tidligere bragder, dessuten har vi sett at Posa er en handlingens mann som går inn for å realisere sine idealer. Så Posa ville neppe ofret seg

¹⁵⁸ Dette standpunktet synes hun å ha forlatt senere i dramaet.

dersom det ikke hadde trodd at det ville tjene hans idealer om en bedre verden. Men hvis Posas selvofring ikke primært er tenkt å gagne opprøret gjennom å redde Karlos, må man spørre seg om Posas offerdød styrker frihetskampen på annet vis. Svaret er at frihetskampen vil kunne styrkes gjennom et martyrium.

Når noen er villige til å gi sitt liv for en sak, tilfører det så å si saken en større tyngde. Logikken er at et liv er det mest verdifulle et menneske eier og at offerets verdi tilføres formålet gjennom en offerhandling. En martyrhending beviser så å si at dens formål er verd å kjempe og dø for. Dette kan man kalle ofringens *apoteotiske funksjon*. En nyttig illustrasjon er å sammenligne ofring med den retoriske figuren apostrofe. En apostrofe er en påkallelse av eller en henvendelse til noe fraværende eller abstrakt, det være seg en død person eller en livløs gjenstand. Klassiske eksempler på apostrofe er Homers påkalling av Musene i åpningslinjene til Iliaden og Odysseen.¹⁵⁹ Flere poststrukturalister, deriblant Barbara Johnson, har påpekt at apostrofen har en ”livgivende” (”animerende”) funksjon: Det livløse objektet blir levendegjort og antropomorferert som en følge av at det blir tiltalt.¹⁶⁰ Dette skyldes språkets grunnleggende dialogiske karakter, at en tiltale alltid impliserer et mulig svar. Analogt til dette kan man si at en offerhandling har en guddommeliggjørende, apoteotisk funksjon, fordi en offerhandling per definisjon må ha en ”guddom” den rettes til. Følgelig gjennomgår et formål en apoteose, en guddommeliggjøring ved å knyttes an til et offer. Både apostrofe og ofring har så å si evnen til å skape det de henvender seg til. Så ved ofre seg for Karlos kan Posa styrke nederlandske frihetskampen både ved å forplikte Karlos til å føre saken videre og ved å opphøye frihetskampens moralske status.

¹⁵⁹ Ofring har en åpenbar forbindelse til apostrofe ettersom religiøs ofring i seg selv alltid er henvendelse til en guddom og ledsages av bønner.

¹⁶⁰ Barbara Johnson, "Apostrophe, Animation and Abortion," I: *A world of difference*, (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1987).

Allusjonen til Kristus-offermotivet her er åpenbar utsagnet i om at ”nur Einer [ist] So unverdient gestorben”. Koblingen til Kristus-motivet forsterkes også ytterligere av at Jesu egne ord på korset, ”Far, tilgi dem, for de vet ikke hva de gjør” (Luk 23,34), klinger med i bakgrunnen. Imidlertid har denne scenen en besk ironi, ettersom det i dette tilfellet er faren (Phillip) som har forbrutt seg, ikke som blir bedt om å tilgi (Gud). I dialogen med Phillip rett etter Posas død betoner Karlos en rekke ganger at Posa døde for hans skyld:

Und wollt ihr wissen,
Warum er starb? Für mich ist er gestorben (4786-4787)

Mich zu erretten, warf er sich dem Tod,
Den er erlitt, entgegen. Sie beschenkten ihn
Mit Ihrer Gunst – er starb für mich. Ihr Herz
Und Ihre Freundschaft drangen Sie ihm auf,
Ihr Zepter war das Spielwerk seiner Hände;
Er warf es hin, und starb für mich! (4806-4811)

Für mich ist er Gestorben! (4838)

Karlos fremstår i siste scene som nyfrelst Posa-apostel. Akkurat som Paulus vil han hengi sitt liv til å reise ut for å spre det glade budskap: ”Ich habe | Für dieses Leben keine Arbeit mehr, | Als die Erinnerung an ihn! (5324-6). Om Posas plan var å forvandle den usikre og handlingslammede Karlos til en dedikert forkjemper Nederlands sak, har han åpenbart lykket. Dette må naturligvis også tas i betraktning i forhold til spørsmålet om Philipps motiver for å henrette Karlos.

Posas tildekking

Kommentatorer flest, Schiller selv inkludert, er enige om at Posa har utnyttet Karlos. Imidlertid mener flere kommentatorer å finne en formildende omstendighet i at Posa til slutt innrømmer sitt feilgrep overfor Karlos: ”Schwer | Hab ich gefehlt. Ich weiß es. Raserei | War meine Zuversicht. Verzeih – sie war | Auf deiner Freundschaft Ewigkeit gegründet” (4644-4647). Men er dette egentlig en angrende innrømmelse? Walter Wittkowski har treffende påpekt at dette utsagnet snarere er en subtil bebreidelse av Karlos. For Posa sier at han har feilet *fordi* han overvurderte Karlos ved å ta for gitt at Karlos ville stole blindt på vennskapet deres.¹⁶²

¹⁶² Wittkowski, "Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini."

4.5. Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett at storinkvisitoren er et iskaldt maktmenneske, en litterær legemliggjørelse av den opplyste humanismes antitese og vilje til makt. For storinkvisitoren er ofringens propagandaverdi det sentrale, og han utnytter autodafeenes offerkarakter, dvs. status som gudfryktige handlinger, til å samle troende for å styrke kirkens makt. Storinkvisitoren er til tross for sitt embete et areligiøst maktmenneske, og hans religiøse ofring kan sees på å som en tildekking av maktbegjær. Vi har videre sett at Philipp ønsker hevn over Karlos, men at en henrettelse av Karlos vil opprøre folket og svekke Philipps maktposisjon. Men dersom hevndrapet i stedet fremstår som en gudfryktig offerhandling kan dette overkommes, og Karlos' død vil snarere styrke Philipps posisjon. For Philipp er ofringen et middel til å kamuflere hevndrap for å eliminere fare for opprør. I det siste avsnittet har vi sett hvordan Posa bruker selvofting i Nederlands frihetskamp. For ved å få sin forestående død til å fremstå som et uselvisk offer og en martyrhending forsøker Posa både å forplikte Karlos til å føre den nederlandske kampen videre og å styrke den gjennom ofringens apoteotiske effekt. Men ved å fremstille sin død som et uselvisk og heroisk offer tildekker også Posa at han har utnyttet – og fortsatt utnytter – Karlos. Selv om Posa går i døden for Karlos ofrer han seg snarere for verktøyet Karlos enn vennen Karlos.

I utgangspunktet fremstår storinkvisitoren kjetterbrenninger, Philipps utlevering av Karlos til inkvisisjonen og Posas selvofting som vesensforskjellige offermotiv, først og fremst fordi storinkvisitoren og Philipps ofre er religiøse ofre mens Posas offer er et rasjonelt selvoffer. Men i dette kapitlet har jeg vist at det er flere foruroligende likheter mellom storinkvisitoren, Philipp og Posas offerhandlinger. Posa bruker i likhet med storinkvisitoren en offerhandling til å ”samle troende”, og i likhet med Philipps offerhandling kan Posas offerhandling også sies å være en forskjønnende tildekkingsstrategi. Dessuten utnytter også Posa religiøs retorikk og religiøse forestillinger for å konsolidere sin offerhandling. Den sentrale fellesnevneren for alle disse offermotivene er at ofrerne kynisk forsøker å kamuflere drap som hellig handling for å oppnå et formål. Dypest sett er de alle uttrykk for et instrumentelt menneskesyn.

Hva er det viktigste resultatet av en analyse og fortolkning av *Don Karlos* med vekt på menneskeofringensmotiv og – tematikken? I min undersøkelse har Girards teori vist seg å være meget fruktbar. Philipps Spania er helt åpenbart et samfunn i ”sacrificial crisis”, dvs. et samfunn truet av resiprok vold som følge av trussel utenfra og svekkede distinksjoner. I lys av dette synes også den planlagte ofringen av Karlos å samsvare med Girards tanker om at et

samfunn i "sacrificial crisis" vil utpeke en sydebukk for å avlede ulmende aggresjon. Karlos blir dessuten anklaget for typiske "sydebukkforbytelse" som incest, forsøk på fademord, kongemord og kjetteri, dvs. forbrytelser som dypest sett er et angrep på et samfunns distinksjoner. Jeg mener selv å ha tydelig demonstrert det symbiotiske forholdet mellom dramaets familiære og offentlige sfære ved å vise hvordan Karlos' voldelige trussel mot Philipp sammenfaller med et gryende folkeopprør mot kongen og hvordan dette igjen gir utslag i sviktende metrikk. Dette er etter min mening mitt viktigste bidrag til *Don Karlos*-forskningen, da dramaets mange metriske irregulariteter har vært fullstendig oversett av tidligere forskning.

5. Komparasjon

Handle so, dass du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden anderen jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.

Immanuel Kant ¹⁶⁵

Das Menschenopfer nun muß dem aufgeklärten Denken als der absurdeste Verstoß gegen die Grundbestimmung des Menschen: daß er selbst Zweck, nie eines anderen Zweck ist, mithin als grausigste Chiffre religiös-politischer Fremdbestimmung erscheinen

Dieter Borchmeyer ¹⁶⁶

I dette siste kapitlet vil jeg sammenligne *Iphigenie* og *Don Karlos* på grunnlag av deres menneskeofringsmotiver og – tematikk. I første avsnitt vil jeg ta utgangspunkt i noen sentrale offerteoretiske aspekter behandlet i andre kapitler. Deretter vil jeg sammenligne *Iphigenie* og *Don Karlos* på grunnlag av hvordan deres menneskeofringsmotiver forholder seg til enkelte sentrale tema i verkenes idéhistoriske kontekst.

5.1. Ofringsaspekter ved *Iphigenie* og *Don Karlos*

Tanken om at menneskeofring befinner seg i grenseland mellom hellig handling og grusom gjerning, et vesentlig aspekt ved Girards teori, har vært denne oppgavens viktigste utgangspunkt. Denne ”ofringens ambivalens” kan sies å gjelde for både det religiøse og det rasjonelle menneskeoffer, ettersom begge offertyper er voldshandlinger som kan ”mislykkes” dersom de ikke anerkjennes som offerhandlinger. I begge tilfeller kan dette bevirke voldelige konsekvenser. En offerhandlings status som sådan er derfor et spørsmål om legitimitet, noe som i ytterste konsekvens er spørsmål om anerkjennelse av ofringens formål: Det religiøse menneskeoffer unngår å bli forbrytelse fordi dets formål er en respektert guddom, og det rasjonelle menneskeoffer legitimeres fordi dets formål er en ”god sak”. Som vi har sett i denne oppgaven er spørsmålet om ofringens legitimitet et sentralt handlingsmoment og den

¹⁶⁵ *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, 1785, Akademie-Ausgabe Kant Werke IV, s. 429, 10-12

¹⁶⁶ Borchmeyer, ”*Iphigenie auf Tauris*.” s.140

viktigste offertematiske fellesnevner for begge drama. For i *Iphigenie* kjemper Iphigenie for å avskaffe menneskeofring ved å bestride dens legitimitet, mens i *Don Karlos* forsøker storinkvisitoren og Philipp å innføre menneskeofring ved å konstruere dens legitimitet. I begge drama dreier menneskeofring seg altså dypest sett om fortolkning, retorikk og definisjonsmakt. Således kan dramaene sies å problematisere forhold mellom vold og språk.

Undersøkelsen av offerbegrepets bruk og betydningsnyanser i andre kapittel har vært en viktig forutsening for undersøkelsene av *Iphigenie* og *Don Karlos* ’ ’offerdiskurser’. Særlig har distinksjonen religiøst vs. rasjonelt offer fra Münkler og Fischers offertypologi vist seg å være et meget nyttig og fruktbart analytisk grep, ettersom det har muliggjort å sammenligne arkaiske menneskeofringsriter med politiske drap. Denne distinksjonen har ikke minst vært en uunnværlig forutsetning for sammenligningen av *Don Karlos* ’ forskjellige offermotiver. I løpet av oppgaven har vi imidlertid sett at menneskeofringens motivene i *Iphigenie* og *Don Karlos* faktisk ikke lar seg fullstendig klassifiseres eller beskrives som enten religiøse eller rasjonelle ofre. I *Don Karlos* er for eksempel Philipps henrettelse av Karlos på sett og vis en rasjonell – om enn umenneskelig og kynisk – offerhandling, ettersom dette er en forsakelse for en ’god sak’, nemlig forsvar av statens sikkerhet og egen maktposisjon. Som påpekt vil antakeligvis Philipp betone det rasjonelle aspektet ved henrettelsen av Karlos, men vi har sett at han først og fremst planlegger å fremstille utleveringen som en religiøs plikt. Philipps offer kan altså beskrives både som et rasjonelt og religiøst offer, eller et rasjonelt offer kamuflert som religiøst offer. Dette er også tilfellet for Posas offerhandling, for som vi har sett tyr også Posa til ’religiøs konsolidering’ av sin selvofring, til tross for at selvofring i utgangspunktet er selve innbegrepet av det rasjonelle offer. I *Iphigenie* er grensene mellom det religiøse og rasjonelle offer heller ikke absolutte. I dette dramaets verden er riktignok det religiøse offer det rådende paradigmet. Menneskeofringens legitimitet er forankret i dogmet om at det er en religiøs plikt, men som vi har sett stiller Iphigenie spørsmål ved det rasjonelle i å hevde at gudene faktisk krever menneskeofre. Ved å bestride ofrenes legitimitet – deres status som ofre – gjennom logisk argumentasjon, bekjemper hun så å si religiøse ofre ved å transformere dem til rasjonelle ofre.

I presentasjonen av Girard og Burkert i andre kapittel påpekte jeg at de begge hevder at sosial orden beror på institusjonalisert vold og at ofringens primære funksjon er å håndtere vold og aggresjon innad i et samfunn. I løpet av denne oppgaven har vi sett at dette har gyldighet for menneskeofringens funksjon i både *Iphigenie* og *Don Karlos*, ettersom begge drama kan sies å omhandle forsøk på å stanse omfattende voldskonflikter gjennom menneskeofring. I *Iphigenie* er det overordnede voldsproblemet tantalidenes herjinger, og

som påpekt har tantalidene gjennom generasjoner forsøkt å stoppe volden gjennom botsofre i form av voldshandlinger. Imidlertid har ofringene alltid mislykkes og i stedet ført til forlengelse av voldsspiralen. For eksempel ledet ofringen av Iphigenie i Aulis til Klytaimestras drap på Agamemnon, som igjen ledet til Orests drap på Klytaimestra. Men som demonstrert handler *Iphigenie* om et endegyldig brudd med forestillingen om at tantalidenes vold har sitt opphav i guddommelige fordringer. I *Don Karlos* er den overordnede voldskonflikten å finne i tilløpet til både krig og borgerkrig, og som påpekt er både storinkvisitørens autodafeer og Philipps ofring av Karlos forsøk på stabilisere samfunnet ved å kanalisere samfunnets aggresjon og voldelige impulser over på en sydebukk. Sågar Posas selvofting kan i ytterste konsekvens sies å være et forsøk på å håndtere vold og aggresjon, ettersom Posa gjennom sitt martyrium forsøker å styrke den nederlandske frihetskampen hvis endelige mål er frigjøring fra spanjolenes voldelige styre.

Ut fra dette ser man at menneskeofringens dramatiske funksjon er grunnleggende forskjellig i de respektive dramaene: I *Don Karlos* er det overordnede voldsproblemet en konflikt som blir forsøkt løst gjennom menneskeofring. I *Iphigenie* utgjør derimot selve det å forsøke å stanse vold gjennom ofring den konflikten dramaet søker å løse. Dersom man tillater seg å være noe spekulativ kan man hevde at menneskeofringens dramatiske funksjon gjenspeiles i deres formale posisjon i sine respektive dramaers handlingsforløp. I *Don Karlos* er Philipps ofring av Karlos dramaets mest sentrale offermotiv, og denne offerhandlingens handlingsmessige funksjon som forsøk på å sette et voldelig punktum understrekes av at utleveringen av Karlos er dramaets aller siste handling. I *Iphigenie* er derimot menneskeofring et teologisk og moralsk problem som overvinnes. Dramaets sentrale offerscene, møtet mellom Iphigenie og Orest (III.1), er plassert i dramaets sentrum i forhold til antall vers, noe som kan betraktes som en formel betoning av menneskeofringens handlingsmessige funksjon som problematisk hinder og at dette hinderet overskrides.

5.2. *Iphigenies* og *Don Karlos*' tematikk

Samarbeidet mellom Goethe og Schiller har tradisjonelt sett blitt betraktet som et såpass unikt fenomen i tysk litteraturhistorie at de fleste tyske litteraturhistoriebøker definerer Weimarklassisisme som en egen litterær epoke, selv om epoken hovedsakelig innbefatter disse to forfatterne og kun utgjør en kort og intensiv periode (1794-1805). I nyere tid har Goethe- og Schiller-forskningen tatt et oppgjør med sin egen tendens til å betrakte Weimarklassisismen som et isolert fenomen og i økende grad fokusert på innflytelsen fra samtidens strømninger i Goethe og Schillers verk, særlig Opplysningstidens tenkning.¹⁶⁷ Som påpekt i første kapittel var menneskeofringsmotivet svært populært i 1700-tallets dramatik. Ved første øyekast fremstår Opplysningstidens fascinasjon for et såpass arkaisk motiv som noe underlig. Imidlertid så vi også i gjennomgangen av menneskeofringsmotivets litteraturhistorie at menneskeofringsmotivet er svært ”plastisk” i forhold til tematiske muligheter. Av den grunn er det nærliggende å anta at menneskeofringsmotivets popularitet på 1700-tallet skyldes at motivet har vært egnet til å belyse og problematisere datidens aktuelle tema. I dette avsnittet vil jeg derfor først kort presentere noen av Opplysningstidens tema og deretter vise hvordan disse på forskjellig vis problematiseres gjennom *Iphigenies* og *Don Karlos*' menneskeofringsmotiver.

Opplysningstiden: Fornuft og frihet

Dersom man kort skal karakterisere Opplysningstiden, er de to viktigste stikkordene utvilsomt fornuft og frihet. For Opplysningstidens tenkning er fremfor alt forankret i en urokkelig tro på den menneskelige fornuft som middel til å forbedre den menneskelige tilværelse samt overbevisningen om at menneskets grunnbestemmelse er frihet.¹⁶⁸ Opplysningstidens filosofer beskjeftiget seg med frihet på så å si alle områder – yringsfrihet, religionsfrihet og moralsk frihet – og i den politiske filosofien ble særlig spørsmål knyttet til individets politiske frihet og rettigheter drøftet, blant annet politiske styreformer og forholdet mellom individ og samfunn (Locke, Rousseau og Montesquieu).

Opplysningstidens tenkning preges også av et kraftig oppgjør med religion og religiøse institusjoner, også dette i friheten og fornuftens navn. For religion utgjør for

¹⁶⁷ For eksempel har Peter André Alt påvist at Schiller gjør både Philipp og Posa til anakronistiske talerør for opplysningstidens politiske filosofi: Alt, *Schiller: Leben - Werk - Zeit*,

¹⁶⁸ I første kapittel av Rousseaus *Du Contrat Social* (1762) finner man det berømte sitatet ”Mennesket er født fritt, og overalt er det i lenker”.

Opplysningstidens forkjempere en trussel både mot menneskets fornuft og frihet, ettersom religiøse autoriteter, dogmer og tradisjoner gjør krav på forrang framfor individuell fornuft. Av den grunn blir både religiøse institusjoner, særlig den katolske kirke, og religiøse forestillinger gjenstand for krass kritikk (blant annet fra Voltaire). Kirkens lære blir gjenstand for harde angrep i frihetens navn, særlig forestillingen om arvesynd (blant annet fra Rousseau), ettersom den er et dogme om menneskets grunnleggende ufrihet i forhold til både Gud og sin egen natur. Også det gamle filosofiske spørsmålet om determinisme får fornyet aktualitet i Opplysningstiden, blant annet i Kants moralfilosofi. Det deterministiske moralspørsmål – hvorvidt mennesket handler fritt eller styres av ytre faktorer, og følgelig om mennesket kan holdes ansvarlig for umoralske handlinger – fikk fornyet aktualitet med den newtonske fysikk gjennombrudd. For i lys av denne fortonet universet og tilværelsen seg som en rekke absolutte kausale forhold. Kants moralfilosofiske prosjekt er et forsøk på å vise at mennesket, til tross for sin ufrie materielle tilværelse, likevel har frihet til å velge å handle moralsk.

Frihet er et vanskelig begrep å definere, noe filosofihistoriens mange forsøk vitner om. En tradisjonell distinksjon er imidlertid distinksjonen ytre og indre frihet: Ytre frihet er frihet fra fysisk tvang og hinder, mens indre frihet er frihet til å handle moralsk i samsvar med egen fornuft, dvs. mulighet til å heve seg over egne drifter, impulser og samfunnets normer.¹⁶⁹ Enda et sentralt begrep i forhold til frihet er ”autonomi”: Ordet er av gresk opphav og utledet av ”auto” som betyr ”selv/egen” og ”nomos” som betyr ”lov”. Autonomi skulle dermed etymologisk gå tilbake til ”å følge egne lover”. Autonomibegrepet er sterkt preget av Kant, som gir det en sentral plass i sin moralfilosofi og setter begrepet i et motsetningsforhold til ”heteronomi”. Autonomi og heteronomi kan oversettes med hhv. ”selvbestemmelse” og ”fremmedbestemmelse” og betegner menneskets moralske (indre) frihet hhv. ufrihet. Mennesket er autonomt når det fritt kan handle i samsvar med sin egen moralske overbevisning, men heteronomt når det er underlagt faktorer utenfor seg selv. Selv om Kant bruker begrepsparet autonomi/heteronomi for å beskrive menneskets moralske situasjon, kan begrepsparet også anvendes på politisk frihet.¹⁷⁰ Ettersom Opplysningstidens filosofi hevder at mennesket essensielt sett både er et fornuftsvesen og et fritt vesen, er både fornuft og frihet sentrale aspekter av humanitetsbegrepet. For som omtalt i første kapittel (s. 11), har humanitetsbegrepet har minst to hovedbetydninger. Humanitet er på den ene side en deskriptiv-essensialistisk betegnelse for bestemte kvaliteter som definerer menneskets egenart

¹⁶⁹ Dette er den type frihet Kant behandler i *Kritik der praktischen Vernunft* (1788).

¹⁷⁰ Noe som allerede er tilfelle i engelsk språkbruk, hvor ”autonomy” brukes om politisk selvstyre.

(”menneskelig”). Men på den andre side brukes også humanitet som en betegnelse på humanismens verdisyn.

Frihet og humanitet i Iphigenie og Don Karlos

På hvilken måte problematiseres frihet i *Iphigenie* og *Don Karlos*, og hvilken rolle har menneskeofringsmotivene i forhold til dette? *Iphigenies* hovedfokus er indre frihet, ettersom dramaet fokuserer på Iphigenies moralske frigjøring fra gudene. Dramaet fremviser menneskelig ufrihet som følge av å være underlagt gudenes lover og påbud – gudenes fremmedstyre. Den menneskelige eksistens i *Iphigenie* er således ikke bare heteronom, men teonom,¹⁷¹ og det mest ekstreme og konkrete uttrykket for menneskets teonome tilværelse er menneskeofring. *Iphigenies* menneskeofringsmotiv problematiserer indre frihet ved å reise spørsmål om hvordan mennesket moralsk begrunner sine handlinger. Dramaet fremviser en situasjon hvor det er like problematisk å begrunne moralske handlinger i en forestilling om vennligsinnede guder som å begrunne grusomme handlinger i en forestilling om grusomme guder: I *Iphigenie* problematiseres altså selve det å begrunne en handling i en gudsforestilling. Både gode og onde handlinger i religionens navn er ufrie – teonome – handlinger. I slutten av dramaet forankrer Iphigenie moralen i mennesket selv ettersom hennes begrunnelse for å avstå fra vold er ikke lenger hensyn til gudenes vilje, men hensynet til menneskelig integritet og menneskeverd.

Don Karlos’ hovedfokus er derimot ytre frihet, ettersom dramaet omhandler ufrihet, tvang og maktmisbruk på både politisk og individuelt nivå. *Don Karlos* fremviser menneskelig ufrihet som følge av ytre maktfaktorer: Det nederlandske folks opprør mot et tyrannisk fremmedstyre og Karlos’ opprør mot faderlig og kongelig autoritet. Menneskene er underkuet av stat og kirke, og det mest ekstreme uttrykket for maktinstitusjonenes fremmedstyre er menneskeofring, som legemliggjør maktapparatets kyniske og instrumentelle menneskesyn. Ytre frihet problematiseres gjennom menneskeofringsmotivet, ettersom menneskeofring reiser spørsmål knyttet forhold mellom maktinstitusjoner og individer. Dramaet blottlegger særlig makten i religiøse forestillinger og misbruk av religion som middel til undertrykkelse. I den sammenheng kan det føyes til at både *Iphigenie* og *Don Karlos* er religionskritiske dramaer, om enn på forskjellig vis: *Iphigenie* er kritikk av religiøse dogmer, mens *Don Karlos* er kritikk av religiøse institusjoner.

¹⁷¹ Utleddet fra gr. ”theos” (gud) og ”nomos” (lov).

Som vi har sett fremstiller *Iphigenie* en menneskelig utvikling fra heteronomi til autonomi nettopp gjennom avskaffelsen av menneskeofring. I *Don Karlos* forekommer derimot ingen utvikling fra heteronomi til autonomi, verken politisk eller moralsk. Snarere fremviser dramaet en negativ utvikling, ettersom Posa mislykkes i sitt forsøk på å oppnå politisk autonomi for Nederland og Karlos aldri bryter ut av Philipps makt. Posa kan dessuten sies å fremvise en negativ utvikling hva moralsk autonomi angår. For i begynnelsen av dramaet er han en idealistisk forkjemper for humanisme, frihet og menneskeverd, altså antitesen av det instrumentelle menneskesynet som råder ved hoffet og gjennomsyrrer maktapparatet. Men i det han begynner å utnytte Karlos og Philipp for å oppnå sine politiske mål henfaller Posa til det instrumentelle menneskesynet han opprinnelig kjemper mot. Posas forsøk på å utnytte sin egen død instrumentelt en kulminasjon av hans tragiske utvikling fra et humant til et instrumentelt menneskesyn. Den abstrakte menneskeheten har blitt viktigere enn konkrete mennesker. Iphigenie og Posa kan således sies å være diametralt motsatte karakterer. For Iphigenie forankret først sin moral i gudene, men endte til slutt med å forankre sin humanisme i mennesket selv. Hennes humanisme humaniseres. Posa forankret derimot opprinnelig sin moral, sin humanisme, i mennesket selv, men ender opp med å opphøye mennesket til en abstraksjon, slik at han glemmer å forankre sine handlinger i hensynet til enkeltindivider. Med Posas opphøyelse av menneskeheten til en abstraksjon avhumaniseres hans humanisme.

Som nevnt i oppgavens første kapittel har *Iphigenie* tradisjonelt sett blitt fortolket som humanitetens festskrift, som en hyllest av humanistiske idealer som ikke-vold, medmenneskelighet og respekt for menneskeverd. Men som vi også så har denne tradisjonelle fortolkningen blitt hardt angrepet i nyere tids litteraturvitenskap, bl.a. har det både blitt argumentert for at *Iphigenie* problematiserer opplyst humanisme¹⁷² og humanismens grenser.¹⁷³ Dessuten har gyldigheten av *Iphigenies* humanistiske idealer blitt kritisk gransket og bl.a. blitt omtalt som eskapistisk¹⁷⁴ eller utopisk.¹⁷⁵ Summen av dette er at man vanskelig kan hevde at *Iphigenie* er et endimensjonalt humanistisk lærestykke, men snarere problematiserer humanistiske idealer. Av den grunn har min egen fortolkning snarere forsøkt å vise hvordan *Iphigenies* også kan sies å problematisere humanitetsbegrepet i dets filosofisk-abstrakte betydning. For ettersom frihet er et essensielt trekk ved mennesket og *Iphigenie* handler om menneskets frihet/ufrihet i forhold til gudene, reiser *Iphigenie* grunnleggende spørsmål om menneskets menneskelighet.

¹⁷² Adorno, "Zum Klassisismus von Goethes Iphigenie."

¹⁷³ Rasch, *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*,

¹⁷⁴ Bürger, "Iphigenie - die Entstehung der bürgerlichen Institution Kunst."

¹⁷⁵ Walser, "Imitation oder Realismus."

I første kapittel påpekte jeg at også *Don Karlos* tidligere har vært gjenstand for en ”reduksjonistisk humanismefortolkning”, først og fremst i form av en ukritisk hyllest av Posa som en edel forkjemper for humanitetsidealer. Men som nevnt har også Posas humanisme vært gjenstand for kritiske undersøkelser. Riktignok har man ikke stilt spørsmål ved prisverdigheten av hans idealer om ”Gedankenfreiheit” og selvstyre, men hans totalitære tendenser har vært gjenstand for kritikk fra flere hold. Kommentatorer har hevdet at Posas formildende omstendighet er at han innser sitt feilgrep og gjør bot for sine overtredelser gjennom den uselviske offerhandling. Min fortolkning har imidlertid bidratt til å trekke de formildende omstendighetene ved Posas offerhandling i tvil og i stedet forsterket anklagen om at Posa er en ”opplysningens dialektiker”. I den forstand har min fortolkning vist at *Don Karlos* problematiserer humanitet forstått som humanisme og humanitetsidealer. Men *Don Karlos* fremstiller også karakterer underlagt ytre ufrihet, noe som gjør at de så å si lever i konflikt med den menneskelige grunnbestemmelse. I dette henseende er *Don Karlos* også et drama om humanitet i begrepets abstrakte filosofiske betydning.

Iphigenies sentrale tematikk er altså frihet, men dramaet kjennetegnes formalt sett av ”ufrihet” i form av bundet metrikk og strengt symmetrisk struktur. Som påpekt i tredje kapittel er det to store unntak fra den bundne metrikken, hhv. bønnemonologen i I.4 og ”Lied der Parzen” i IV.5. I begge disse scenene kan metrikken sies å underbygge Iphigenies gudsforhold: I I.4 er metrikken betydelig friere enn ellers og kan sees som en understreking av Iphigenies uanstrengte forhold til Diana i nettopp denne scenen. I IV.5 er derimot Iphigenies forhold til gudene blitt svært anstrengt og tilspisset, noe som understrekes av versmålets (dobbel amfibrak) indre spenningsforhold og trange, nærmest klaustrofobiske grenser. Ut fra disse to passasjene kunne man kanskje forventet at Iphigenies nyervervede autonomi i slutten av dramaet ville gitt utslag i fullstendig fri metrikk som et symbol på sprenge lenker. Dette er imidlertid ikke tilfellet, metrikken forblir stabil. Men nettopp dette kan sies å fremheve at Iphigenies nye frihet er en indre frihet. Iphigenie river ikke over forbindelsen til gudene ved å bli ateist, men frigjør seg fra dem moralsk. Dramaet benekter ikke at gudene muligens styrer menneskene, men fremmer et standpunkt om gudenes vilje er transcendent og at menneskene er overlatt til å bruke sin egen fornuft som moralsk forankring.

Don Karlos’ form er i motsetning til *Iphigenies* forholdsvis fri og kaotisk selv om dramaet dypest sett handler om ufrihet og tvang. Blant annet er *Don Karlos*’ scener konstruert som delvis selvstendige tablåer, noe er tydelig når man sammenligner forskjellige versjoner av *Don Karlos*. I den endelige utgaven har nemlig enkelte scener fra førsteutgaven blitt fjernet og to scener har sågar byttet plass uten at den dramatiske helheten ødelegges (det samme

kunne umulig vært gjort med *Iphigenie*). Metrikken i *Don Karlos* er riktignok bundet, men som demonstrert forekommer det en betydelige mengde metriske brudd i løpet av dramaet. Dette tjener særlig til å forsterke fremstillingen av et samfunn i oppløsning fra scene V.4 og utover. Som påpekt forekommer det også en rekke metriske irregulariteter før denne scenen, og samlet sett kan de mange metriske irregularitetene fortolkes som en underbygging av at dramaets ufrihetstematikk. For når dramaet starter er både Karlos og det nederlandske folk underlagt Philipps harde styre. Men det er opprør i emning hos både Karlos og den nederlandske befolkning allerede fra dramaets start, noe som kan sies å gjenspeiles i enkelte spredte metriske irregulariteter. Men mot slutten av dramaet slår opprøret ut i aggresjon både hos Karlos og i den nederlandske befolkningen, noe som også gjenspeiles i at metrikken virkelig begynner å knake i sammenføyningen. Imidlertid slår både Karlos personlige opprør og det nederlandske opprør under Posas ledelse feil. Karlos og Posa kjemper for frihet, men aldri lykkes i å bryte ut av sin ufrihet, og dette finnes muligens sin parallell i at dramaets metriske struktur også utfordres uten å sprenges.

For å avsluttende oppsummere: *Iphigenie* er et humanitetsdrama, mens *Don Karlos* er et ”inhumanitetsdrama”, og begge dramaer problematiserer humanitet i betydningen ”humanistiske idealer”: *Iphigenie* handler om ikke-vold, medmenneskelighet og toleranse og hvordan disse forankres i mennesket selv. *Don Karlos* handler derimot om de humanistiske idealers negasjon; voldelighet, kynisme og intoleranse og viser hvordan disse kan følge av en humanisme forankret i abstrakte idealer. Videre problematiserer begge drama også humanitet i betydningen ”menneskelighet”, ettersom frihet er menneskets grunnbestemmelse: *Iphigenie* reiser spørsmål om menneskets moralske frihet, *Don Karlos* om ytre ufrihet. I begge drama står også menneskeofring i direkte forbindelse med denne tematikken: I *Iphigenie* representerer menneskeofring gudenes fremmedstyre, i *Don Karlos* representerer menneskeofring maktaveres fremmedstyre.

6. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg argumentert for at *Iphigenies* menneskeofringsmotiver danner utgangspunkt for en problematisering av teonom moral. Gjennom undersøkelse og fortolkning av Iphigenies gudsforestilling har jeg vist at Iphigenie forankrer sin humanistiske moral i et positivt gudsbilde. På grunnlag nærlesninger av scene I.4 og IV.5 har jeg demonstrert hvordan Iphigenies moral kan sies å være forankret i, men også utfordres av menneskeofring. For Iphigenies forestilling om vennligsinnede guder er grunnlagt på redningen fra offerdøden i Aulis, men dette gudsbildet utfordres av tantalideforbannelsens implisitte forestilling om grusomme guder som krever menneskeofre. Som vist avviser Iphigenie innledningsvis tantalideforbannelsen, men når hun trekkes inn i Orests fluktplaner, stilles hun overfor et dilemma som truer med å bekrefte tantalideforbannelsens gudsbilde. Stilt overfor et umulig dilemma utfordrer Iphigenie gudene til å gripe inn for å bevise at hennes positive gudsbilde er berettiget, men gudene uteblir og Iphigenies gudsbilde faller sammen. Til slutt finner Iphigenie frem til et nytt moralsk grunnlag i mennesket selv.

I *Don Karlos* utgjør menneskeofringsmotivene kjernen i en moralsk problematikk som særlig kretser rundt instrumentell tenkning og instrumentelt menneskesyn. Jeg har på grunnlag av nærlesning av scene V.10 fortolket utleveringen av Karlos til inkvisisjonen som storinkvisitoren og Philipps bevisste konstruksjon av en syndebukk i girardsk forstand. For med utgangspunkt i Girards tanke om at destabiliserte distinksjoner utløser vold har jeg argumentert for at Philipp IIs Spania er et land i ”sacrificial crisis”. Dette kommer tydeligst til uttrykk i scene V.4, hvor sviktende familiære og samfunnsmessige strukturer sammenfaller med sviktende metrikk. Jeg har også argumentert for at Posas offerhandling har flere foruroligende likhetstrekk med storinkvisitoren og Philipps offerhandlinger, og på grunnlag av dette har jeg argumentert mot den tradisjonelle fortolkningen av Posas offerhandling som botshandling. Snarere har jeg fortolket Posas offerhandling som fullbyrdelsen av Posas fall fra ideell humanisme til kynisk instrumentalisme.

Den viktigste offertematiske fellesnevner for *Iphigenie* og *Don Karlos* er at begge drama problematiserer forhold mellom ofring og legitimitet, om enn på forskjellig vis. For i *Iphigenie* kjemper Iphigenie for å avskaffe menneskeofring ved å angripe dens legitimitet, mens i *Don Karlos* forsøker storinkvisitoren, Philipp og Posa å innføre menneskeofring ved å konstruere dens legitimitet. Menneskeofringsmotivene i begge drama problematiserer dypest sett fortolkning, retorikk, definisjonsmakt og forhold mellom vold og språk.

Allerede tidlig i arbeidet med denne masteroppgaven ble det klart at menneskeofringstematikken er enormt sammensatt og mangfoldig, noe jeg har forsøkt å fremvise gjennom presentasjonen av menneskeofringens litteraturhistorie og undersøkelsen av ofringsbegrepet i andre kapittel. Derfor har naturligvis flere av dramaenes offeraspekter blitt utelatt i dette prosjektet. Det mest påfallende er antakeligvis offerets, dvs. den forurettedes rolle, for selv om jeg i andre kapittel valgte å definere dette prosjektet som en undersøkelse av de aktive offerbegrepene, er det passive (moderne) offerbegrepet også en høyst aktuell innfallsvinkel til begge drama. I *Iphigenie* har både Orest og Iphigenie replikker og monologer som omhandler deres opplevelse av offerrollen. I *Don Karlos* ville det tilsvarende vært interessant å undersøke både Elisabeth, Eboli og Karlos i lys av offerets rolle, ettersom også disse karakterene kommenterer sin egen offerrolle. Men jeg valgte å fokusere på de aktive offerbegrepene og ofrerens rolle, ettersom jeg mener at dette er en mer original innfallsvinkel til dramaene.

I min undersøkelse av *Don Karlos* har jeg påpekt hvordan dette dramaets politiske offermotiver støtter seg på religiøs diskurs. Et mulig prosjekt i forlengelsen av dette kunne være å undersøke politiske dramaers offerdiskurs i lys av religiøs offerdiskurs. Et eksempel er Bertolt Brechts politiske lærestykke *Die Maßnahme*, hvor et kommunistpartis ofring av et partimedlem spilles opp mot Jesu lidelseshistorie ved å strukturere dramaet som et pasjonsspill. Her spiller forholdet mellom religiøs og politisk offerdiskurs åpenbart en sentral rolle.

Noe jeg heller ikke har hatt anledning til å gå nærmere inn på i denne oppgaven, er forholdet mellom menneskeofringsmotivet og den dramatiske sjanger. For selv om menneskeofringsmotivet også behandles i lyrikk og epikk, har menneskeofringsmotivet historisk sett hatt en enestående popularitet i dramatikken. Dette reiser spørsmål om forhold mellom drama som sjanger og menneskeofringsmotivet, bl.a. hvilke aspekter ved menneskeofringstematikken som fremheves evt. motarbeides av den dramatiske sjanger. I den anledning kunne det også vært høyst relevant å sammenligne hvordan menneskeofringsmotiver behandles i førmoderne og moderne dramatik.

Appendiks

Iphigenie auf Tauris: Akt IV, Scene 5

IPHIGENIE. Ich muss ihm folgen: Denn die Meinigen Seh' ich in dringender Gefahr. Doch ach!	1690
Mein eigen Schicksal macht mir bang und bänger. O soll ich nicht die stille Hoffnung retten, Die in der Einsamkeit ich schön genährt? Soll dieser Fluch denn ewig walten? Soll Nie dies Geschlecht mit einem neuen Segen Sich wieder heben? – Nimmt doch alles ab!	1695
Das beste Glück, des Lebens schönste Kraft Ermattet endlich! Warum nicht der Fluch? So hofft ich denn vergebens, hier verwahrt, Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,	1700
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen. Kaum wird in meinen Armen mir ein Bruder Vom grim'm'gen Übel wundervoll und schnell Geheilt; kaum naht ein lang erlehtes Schiff	1705
Mich in den Port der Vaterwelt zu leiten: So legt die taube Not ein doppelt Laster Mit eh'rner Hand mir auf: das heilige, Mir anvertraute, viel verehrte Bild Zu rauben und den Mann zu hintergehn,	1710
Dem ich mein Leben und mein Schicksal danke. O dass in meinem Busen nicht zuletzt Ein Widerwille keime! Der Titanen, Der alten Götter tiefer Hass auf euch, Olympier, nicht auch die zarte Brust	1715
Mit Geierklauen fasse! Rettet mich, Und rettet euer Bild in meiner Seele!	
 Vor meinen Ohren tönt das alte Lied –	1720
Vergessen hatt ich's und vergaß es gern – Das Lied der Parzen, das sie grausend sangen, Als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel: Sie litten mit dem edlen Freunde; grimmig War ihre Brust und furchtbar ihr Gesang.	1725
In unsrer Jugend sang's die Amme mir Und den Geschwistern vor, ich merkt' es wohl.	
 Es fürchte die Götter Das Menschengeschlecht! Sie halten die Herrschaft In ewigen Händen Und können sie brauchen,	1730
Wie's ihnen gefällt.	
 Der fürchte sie doppelt Den je sie erheben! Auf Klippen und Wolken Sind Stühle bereitet	1735
Um goldene Tische.	

<p>Erhebet ein Zwist sich: So stürzen die Gäste Geschmäht und geschändet In nächtliche Tiefen, Und harren vergebens, Im Finstern gebunden, Gerechten Gerichtes.</p>	1740
<p>Sie aber, sie bleiben In ewigen Festen An goldenen Tischen. Sie schreiten vom Berge Zu Bergen hinüber: Aus Schlünden der Tiefe Dampft ihnen der Atem Erstickter Titanen, Gleich Opfergerüchen, Ein leichtes Gewölke.</p>	1745 1750
<p>Es wenden die Herrscher Ihr segnendes Auge Von ganzen Geschlechtern, Und meiden, im Enkel Die ehemals geliebten, Still redenden Züge Des Ahnherrn zu sehn.</p>	1755 1760
<p>So sangen die Parzen; Es horcht der Verbannte, In nächtlichen Höhlen Der Alte die Lieder, Denkt Kinder und Enkel Und schüttelt das Haupt.</p>	1765

Durch uns zu sterben war er da. Ihn schenkte Der Notdurft dieses Zeitenlaufes Gott, In seines Geistes feierlicher Schändung Die prahlende Vernunft zur Schau zu führen. Das war mein überlegter Plan. Nun liegt Sie hingestreckt, die Arbeit vieler Jahre! Wir sind bestohlen, und Sie haben nichts Als blut'ge Hände.	5180
KÖNIG. Leidenschaft riss mich Dahin. Vergib mir.	
GROSSINQUISITOR. Leidenschaft? – Antwortet Mir Philipp der Infant? Bin ich allein Zum alten Mann geworden? – Leidenschaft! (<i>Mit unwilligem Kopfschütteln.</i>) Gib die Gewissen frei in deinen Reichen, Wenn du in deinen Ketten gehst.	5185
KÖNIG. Ich bin In diesen Dingen noch ein Neuling. Habe Geduld mit mir.	
GROSSINQUISITOR. Nein! Ich bin nicht mit Ihnen Zufrieden. – Ihren ganzen vorigen Regentenlauf zu lästern! Wo war damals Der Philipp, dessen feste Seele wie Der Angelstern am Himmel unverändert Und ewig um sich selber treibt? War eine ganze Vergangenheit versunken hinter Ihnen? War in diesem Augenblick die Welt nicht mehr Die nämliche, da sie die Hand ihm boten? Gift nicht mehr Gift? War zwischen Gut und Übel Und Wahr und Falsch die Scheidewand gefallen? Was ist ein Vorsatz? Was Beständigkeit, Was Männertreue, wenn in einer lauen Minute eine sechzigjäh'ge Regel Wie eines Weibes Laune schmilzt?	5190
KÖNIG. Ich sah in seine Augen – Halte mir Den Rückfall in die Sterblichkeit zugut. Die Welt hat einen Zugang weniger Zu deinem Herzen. Deine Augen sind erloschen.	5195
GROSSINQUISITOR. Was sollte Ihnen dieser Mensch? Was konnte Er neues Ihnen vorzuzeigen haben, Worauf Sie nicht bereit waren? Kennen Sie Schwärmersinn und Neuerung so wenig? Der Weltverbesserer prahlerische Sprache Klang Ihrem Ohr so ungewohnt? Wenn das Gebäude ihrer Überzeugung schon Von Worten fällt – mit welcher Stirne, muss Ich fragen, schrieben Sie das Bluturteil Der hunderttausend schwachen Seelen, die Den Holzstoß für nichts Schlimmeres bestiegen?	5200
KÖNIG. Mich lüstete nach einem Menschen. Diese Domingo –	5205
GROSSINQUISITOR. Wozu Menschen? Menschen sind Für Sie nur Zahlen, weiter nichts. Muss ich Die Elemente der Monarchenkunst Mit meinem grauen Schüler überhören? Der Erde Gott verlerne zu bedürfen, Was ihm verweigert werden kann – Wenn S i e Um Mitgeföhle wimmern, haben Sie Der Welt nicht Ihresgleichen zugestanden?	5210
	5215
	5220
	5225
	5230

Und welche Rechte, möcht ich wissen, haben
Sie aufzuweisen über Ihresgleichen?
KÖNIG (*wirft sich in den Sessel*).
Ich bin ein kleiner Mensch, ich fühl's – Du foderst
Von dem Geschöpf, was nur der Schöpfer leistet. 5235

GROSSINQUISITOR.
Nein, Sire, mich hintergeht man nicht. Sie sind
Durchschaut – Uns wollten Sie entfliehen.
Des Ordens schwere Ketten drücken Sie;
Sie wollten frei und einzig sein. 5240
(*Er hält inne. Der König schweigt.*)
Wir sind gerochen – Danken sie der Kirche,
Die sich begnügt, als Mutter Sie zu strafen.
Die Wahl, die man Sie blindlings treffen lassen,
War Ihre Züchtigung. Sie sind belehrt.
Jetzt kehren Sie zu uns zurück – Stünd ich 5245
Nicht jetzt vor Ihnen – beim lebend'gen Gott!
Sie wären morgen so vor mir gestanden.

KÖNIG. Nicht diese Sprache! Mäßige dich, Priester!
Ich duld es nicht. Ich kann in diesem Ton
Nicht mit mir sprechen hören.

GROSSINQUISITOR. Warum rufen Sie 5250
Den Schatten Samuels herauf? – Ich gab
Zwei Könige dem span'schen Thron, und hoffte
Ein fest gegründet Werk zu hinterlassen.
Verloren seh ich meines Lebens Frucht,
Don Philipp selbst erschüttert mein Gebäude. 5255
Und jetzo Sire – Wozu bin ich gerufen?
Was soll ich hier? – Ich bin nicht willens, diesen
Besuch zu wiederholen.

KÖNIG. Eine Arbeit noch,
Die letzte – dann magst du in Frieden scheiden.
Vorbei sei das Vergangne. Friede sei 5260
Geschlossen zwischen uns – Wir sind versöhnt?

GROSSINQUISITOR. Wenn Philipp sich in Demut beugt.
KÖNIG (*nach einer Pause*). Mein Sohn
Sinnt auf Empörung.

GROSSINQUISITOR. Was beschließen Sie?
KÖNIG. Nichts – oder Alles.
GROSSINQUISITOR. Und was heißt hier Alles?
KÖNIG. Ich lass ihn fliehen, wenn ich ihn 5265
Nicht sterben lassen kann.

GROSSINQUISITOR. Nun, Sire?
KÖNIG. Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
Der eines Kindes blut'gen Mord verteidigt?
GROSSINQUISITOR. Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
Starb an dem Holze Gottes Sohn.

KÖNIG. Du willst 5270
Durch ganz Europa diese Meinung pflanzen?
GROSSINQUISITOR.
So weit, als man das Kreuz verehrt.

KÖNIG. Ich frevle
An der Natur – auch diese mächt'ge Stimme
Willst du zum Schweigen bringen?
GROSSINQUISITOR. Vor dem Glauben
Gilt keine Stimme der Natur.

KÖNIG. Ich lege 5275
Mein Richteramt in deine Hände – Kann
Ich ganz zurücke treten?

GROSSINQUISITOR. Geben Sie
 Ihn mir.
KÖNIG. Es ist mein einz'ger Sohn – Wem hab ich
 Gesammelt?
GROSSINQUISITOR. Der Verwesung lieber, als
 Der Freiheit.
KÖNIG (*steht auf*). Wir sind einig. Kommt.
GROSSINQUISITOR. Wohin?
KÖNIG. Aus meiner Hand das Opfer zu empfangen.
 (*Er führt ihn hinweg.*)

5280

Bibliografi

- Adorno, Theodor W. "Zum Klassisismus von Goethes Iphigenie." I: *Noten zur Literatur*, 495-514. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: sovereign power and bare life*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.
- Alt, Peter-André. *Schiller: Leben - Werk - Zeit*, München: Beck, 2000.
- Apollodorus. *The Library of Greek Mythology*. overs. Robin Hard, Oxford World Classics, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Aristoteles. *Poetik*. overs. Øivind Andersen, Oslo: Vidarforlaget, 2008.
- Bataille, Georges. *Erotismen*. overs. Agnete Øye, Oslo: Pax, 1996.
- . "Sacrifice, the Festival and the Principles of the Sacred World." I: *The Bataille reader*, red. Fred Botting og Scott Wilson, 210-219. Oxford: Blackwell, 1997.
- Becker-Cantarino, Bärbel. "Die schwarze Legende. Ideal und Ideologie in Schillers ›Don Carlos‹." *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1975): 153-173.
- Borchmeyer, Dieter. "Johann Wolfgang von Goethe: "Iphigenie auf Tauris"." I: *Deutsche Dramen: Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, red. Harro Müller-Michaels, 52-86. Königstein: Athenäum, 1981.
- . *Weimarer Klassik: Portrait einer Epoche*, Weinheim: Beltz Athenäum, 1994.
- . "'Marquis Posa ist große Mode". Schillers Tragödie Don Carlos und die Dialektik der Gesinnungsethik." I: *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, red. Walter Müller-Seidel og Walter Riedel. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002.
- . "Iphigenie auf Tauris." I: *Goethes Dramen*, red. Walter Hinderer, 117-157. Stuttgart: Reclam, 2005.
- . "What is Classicism?" I: *Camden House history of German literature*, bd. 7. The Literature of Weimar classicism, red. Simon Richter, 45-61. Rochester, NY: Camden House, 2005.
- Braig, Friedrich. "Schillers "Philosophische Briefe" und "Don Carlos"." *Forschungen und Fortschritte* 34, (1960): 106-111.
- Braungart, Wolfgang. "Vertrauen und Opfer: Zur Begründung und Durchsetzung politischer Herrschaft im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts (Hobbes, Locke, Gryphius, J. E. Schlegel, Lessing, Schiller)." *Zeitschrift für Germanistik* 15, nr. 2 (2005): 277-295.
- Browning, R. M. "The Humanity of Goethe's Iphigenie." *The German Quarterly* 30, nr. 2 (1957): 98-113.
- Burckhardt, Sigurd. "The Voice of Truth and Humanity. Goethes Iphigenie." I: *The drama of language: essays on Goethe and Kleist*, 33-56. Baltimore, 1970.
- Burkert, Walter. *Homo Necans: interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: de Gruyter, 1972.
- Bürger, Christa. "Iphigenie - die Entstehung der bürgerlichen Institution Kunst." I: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar: Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, 177-207. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Böckmann, Paul. "Schillers ›Don Karlos‹. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs." I: *Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung : ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski, 33-47. Tübingen: Niemeyer, 1982.
- . *Strukturprobleme in Schillers "Don Karlos"*, Heidelberg: Winter, 1982.

- Euripides. "Ifigeneia i taurernes land." I: *Seks tragedier*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- . *Seks tragedier*. overs. Peder Østbye og Egil Kraggerud, Oslo: Gyldendal, 1997.
- Euripides, Aiskhylos og Sofokles. *Greske tragedier*. overs. P. Østbye, Oslo: Gyldendal, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika. "Probleme der Rezeption klassischer Werke - am Beispiel von Goethes Iphigenie." I: *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*, bd. 114-140, red. Karl Otto Conrady. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Girard, René. *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1966.
- . *Violence and the sacred*. overs. Patrick Gregory, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- Goethe, Johann Wolfgang. "Iphigenie auf Tauris - Prosafassung." I: *Dramen 1776-1790*, bd. 5, red. Peter Huber og Dieter Borchmeyer, 149-197. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.
- . *Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart: Reclam, 2001.
- Goethe, Johann Wolfgang og Schiller, Friedrich. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. red. Jürgen Kühnle, <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/briefe/schiller/index.htm>. (20. mars 2009)
- Greiner, Bernhard. "Die Stellvertretung im Opfer. Figurationen ihres Entwurfs und ihrer Rücknahme: Iphigenie (Euripides/Goethe) und Elektra (Hofmannsthal)." I: *Opfere deinen Sohn!: das "Isaak-Opfer" in Judentum, Christentum und Islam*, red. Bernhard Greiner, Bernd Janowski og Hermann Lichtenberger, 155-169. Tübingen: Francke-Verlag, 2007.
- Grimm, Jacob og Grimm, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. red. Universität Trier, 2007. <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GA00001>
- Groddeck, Wolfram. *Reden über Rhetorik : zu einer Silistik des Lesens*, Basel: Stroemfeld/Nexus, 1995.
- Gronicka, André von. "Friedrich Schiller's Marquis Posa: A Character Study." *Germanic Review* 26, nr. 3 (1951): 196-214.
- Guthke, Karl S. "Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?" I: *Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis*, 133-164. Tübingen: Francke, 1994.
- Hall, Frederic A. "A Comparison of the "Iphigenias" of Euripides, Goethe, and Racine." *The Classical Journal* 9, nr. 9 (1914): 371-384.
- Hamerton-Kelly, Robert G., Burkert, Walter, Girard, René og Smith, Jonathan Z. *Violent origins: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on ritual killing and cultural formation*, Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Hansen, Birgit. *Frauenopfer. Mörderische Darstellungskrisen in Euripides' Iphigenie in Aulis und Goethes Iphigenie auf Tauris*, Berlin: Logos Verlag Berlin, 2003.
- Harrison, R. B. "'Gott ist über mir": Ruler and Reformer in the Twofold Symmetry of Schiller's "Don Carlos" ." *The Modern Language Review* 76, nr. 3 (1981): 598-611.
- Heftrich, Eckhard. "Schillers "Don Karlos" - ein Weg zur Klassik?" I: *Der Theatralische Neoklassizismus um 1800: ein europäisches Phänomen?*, red. Roger Bauer, 26-39. Bern: P. Lang, 1986.
- Heitner, Robert R. "The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century." *Comparative Literature* 16, nr. 4 (1964): 289-309.
- Heizmann, Bertold. *Lektüreschlüssel. Friedrich Schiller. Don Karlos*, Stuttgart: Reclam, 2004.
- Henkel, Arthur. "Goethe. Iphigenie auf Tauris." I: *Das deutsche Drama*, bd. 1, red. Benno von Wiese, 169-192. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1958.
- Hiller, Marion M. "Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit: Zum Opfergedanken in

- Schillers Don Carlos und den Philosophischen Briefen." *Euphorion* 99, nr. 1-2 (2005): 115-128.
- Hinderer, Walter, (red.). *Schillers Dramen*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- , (red.). *Goethes Dramen*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Hofmann, Michael. *Schiller: Epoche, Werk, Wirkung*, München: C.H. Beck, 2003.
- Homer. *Odysseen*. overs. P. Østbye, Oslo: Gyldendal, 1996.
- Hubert, Henri og Mauss, Marcel. *Sacrifice: its nature and function*, Chicago: University of Chicago Press, 1964.
- Hughes, Derek. *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera* New York: Cambridge University Press, 2007.
- Hyginus, Gaius Julius. *Fabulae*. overs. Mary Grant, 1960.
<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html>
- Jauß, Hans Robert. "Racine und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode." I: *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, red. Rainer Warning, 504 s. München: W. Fink, 1975.
- Jeßing, Benedikt. *Erläuterungen und Dokumenten. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart: Reclam, 2002.
- Johnson, Barbara. "Apostrophe, Animation and Abortion." I: *A world of difference*, 184-200. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1987.
- Karthus, Ulrich. *Sturm und Drang. Epoche - Werke - Wirkung*, München: C.H.Beck, 2000.
- Kittler, Friedrich A. "Carlos als Carlsschüler. Ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause." I: *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, red. Wilfried Barner. Stuttgart: Cotta, 1984.
- Klein, Johannes. ""Nathan", "Iphigenie", "Don Carlos". Bemerkungen zum vor- und frühklassischen Drama." *Wirkendes Wort* 8, (1957): 77-84.
- Klingmann, Ulrich. "Arbeit am Mythos: Goethes Iphigenie auf Tauris." *The German Quarterly* 68, nr. 1 (1995): 19-31.
- Koopman, Helmut. "Don Carlos." I: *Schillers Dramen*, red. Walter Hinderer, 159 - 201. Stuttgart: Reclam, 2006.
- Kufner, Stephanie. "Utopie und Verantwortung in Schillers "Don Carlos" " I: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit ; ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- . "Die Frau in der Politischen Welt. Zu Elisabeth und Eboli in Schillers Don Carlos." I: *Käthchen und seine Schwestern : Frauenfiguren im Drama um 1800*, red. G. Emig, Knittel, A. P., 129-150. Heilbronn: Stadtbücherei, 2000.
- Lampont, Francis. ""Und Götter auf der Erden": Humanity and Divinity in some Enlightenment Versions of the Iphigenia Story." *Forum for Modern Language Studies*, nr. 1 (2004).
- . "Schiller and Euripides: The translations of 1788 and Schillers later plays." *German Life and Letters* 58, nr. 3 (2005): 247-270.
- Leis, Mario. *Lektüreschlüssel. Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- Luik, John C. "Humanism". I: E. Craig (red.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998. <http://www.rep.routledge.com/article/N025> (10. februar 2009)
- Malsch, Wilfried. "Moral und Politik in Schillers "Don Karlos"." I: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit ; ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- . "Robespierre ad Portas? Zur deutungsgeschichte über der Briefe über Don Karlos von Schiller." I: *The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary*

- Reflection*, red. Gertrud Bauer og Sabine Cramer, 69-103. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990.
- Maurer, Karl. „Zwischen uns sei Wahrheit“. Die Emanzipation der dramatischen Handlung von den Regeln der klassizistischen Intrigenführung in Goethes Iphigenie auf Tauris." *Neohelicon* XXIX, nr. 1 (2002): 193-217.
- Müller, Günther. "Das Parzenlied in Goethes Iphigenie." I: *Morphologische Poetik*, 511-533. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968.
- Müller, Joachim. "Die Humanitätsidee in der Geschichte." *Wissenschaftliche Annalen* 4, (1955): 3-11.
- Müller-Seidel, Walter. "Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers Don Carlos." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 43, (1999): 188-221.
- Münkler, Herfried og Fischer, Karsten. "'Nothing to kill or die for...' - Überlegungen zu einer politischen Theorie des Opfers." *Leviathan: Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 3, (2000): 345-362.
- Neubauer, John. "Sprache und Distanz in Goethes ›Iphigenie‹." I: *Verlorene klassik?: ein Symposium*, red. Wolfgang Wittkowski, 27-39. Tybingen: Niemeyer, 1986.
- Neumann, Gerhard. "'Reine Menschlichkeit' : zur Humanisierung des Opfers in Goethes "Iphigenie"." I: *Humanität in einer pluralistischen Welt? : themengeschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur ; Festschrift für Martin Bollacher*, 219-236. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Oellers, Norbert. *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart: Reclam, 2006.
- Ovid. *Metamorphoses*. overs. David Raeburn, Penguin Classics, London: Penguin Books, 2004.
- Pascal, Roy. "Der Versdialog. Ein Gespräch über Goethes ›Iphigenie auf Tauris‹." I: *Festschrift für Friedrich Beissner*, red. Ulrich Gaier og Werner Volke, 333-340. Bebenhausen: Rotsch, 1974.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*, München: Fink, 2001.
- Powell, Larry og Self, William R. *Holy murder: Abraham, Isaac and the Rhetoric of sacrifice*, Lanham, Md.: University Press of America, 2007.
- Pörnbacher, Karl. *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. Don Karlos*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- Rasch, Wolfdietrich. *Goethes "Iphigenie auf Tauris" als Drama der Autonomie*, München: Beck, 1979.
- Reed, Terrence James. "Iphigenie auf Tauris." I: *Goethe-Handbuch*, bd. 2 (Dramen), red. Theo Buck, 195-228. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996.
- Rollheim, Karl-Konrad. "Von der Einheit des Don Karlos." *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1985): 60-100.
- Schenk, Richard, (red.). *Zur Theorie des Opfers. Ein interdisziplinäres Gespräch*, Collegium Philosophicum; 1. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1995.
- Schiller, Friedrich. *Don Karlos. Infant von Spanien*, Bibliothek der Erstaussagen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.
- . "Briefe über Don Karlos." I: *Sämtliche Werke*, bd. 2, red. Peter-André Alt, 225-267. München: Carl Hanser Verlag, 2004.
- . "Philosophische Briefe." I: *Sämtliche Werke*, bd. 5, red. Wolfgang Riedel, 336-358. München: Carl Hanser Verlag, 2004.
- . "Don Karlos. Thalia-Fragment." I: *Sämtliche Werke*, bd. 2, red. Peter-André Alt, 1101-1225. München: Carl Hanser Verlag, 2004.
- . "Über die Iphigenie auf Tauris." I: *Sämtliche Werke*, bd. 5, red. Wolfgang Riedel, 942-970. München: Carl Hanser Verlag, 2004.

- . *Don Karlos*, Stuttgart: Reclam, 2005.
- . *Briefverkehr von Friedrich Schiller*. red. Jürgen Kühnle, <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/briefe/index.htm>. (16. februar 2009)
- Seidlin, Oskar. "Schillers Don Carlos - nach 200 Jahren." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 27, (1983): 477-492.
- Sharpe, Lesley. "Schiller and Goethe's "Egmont"." *The Modern Language Review* 77, nr. 3 (1982): 629-645.
- Simons, John D. "The Nature of Oppression in Don Carlos." *MLN* 84, nr. 3 (1969): 451-457.
- Staiger, Emil. *Goethe*. (bd. 1: 3), Zürich: Atlantis, 1952.
- . *Friedrich Schiller*, Zürich: Atlantis, 1967.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.
- Walser, Martin. "Imitation oder Realismus." I: *Erfahrungen und Leseerfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Warning, Rainer. "Zur Hermeneutik des Klassischen." I: *Über das Klassische*, red. Rudolf Bockholdt, 77-100. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Werner, Hans-Georg. "Goethes „Iphigenie“ und die Antinomien eines idealen Humanitätskonzepts." I: *Text und Dichtung - Analyse und Interpretation*, 128-164. Berlin: Aufbau-Verlag, 1984.
- Wiese, Benno von. "Don Carlos." I: *Friedrich Schiller*, 241-278. Stuttgart: Metzler, 1963.
- Witte, W. "Law and the Social Order in Schiller's Thought." *The Modern Language Review* 50, nr. 3 (1955): 288-297.
- Wittkowski, Wolfgang. ""Bei Ehren bleiben die Orakel und gerettet sind die Götter"? Goethes Iphigenie: Autonome Humanität der Religion im aufgeklärten Absolutismus." *Goethe Jahrbuch* 101, (1984): 250-268.
- , (red.). *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit ; ein Symposium*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988.
- . "Höfische Intrige für die gute Sache. Marquis Posa und Octavio Piccolomini." I: *Schiller und die höfische Welt*, red. Achim Aurnhammer, Klaus Manger og Friedrich Strack, 378-397. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.
- . "Iphigenie auf Tauris. Homo homini deus. Deus homini lupus." I: *Goethe: homo homini lupus, homo homini deus*, 173-220. Frankfurt am Main: P. Lang, 2004.