

**Geschlechterdifferenz und Mutterschaft
im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel.**

Kulturwissenschaftliche Analysen

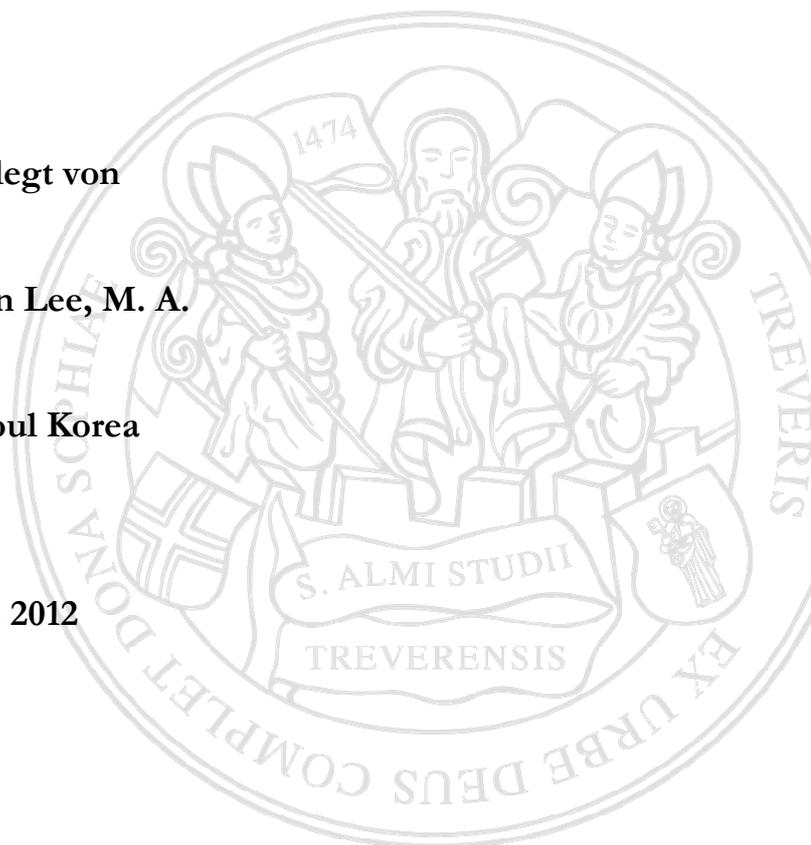
**Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
des Fachbereichs II
der Universität Trier**

vorgelegt von

Jung Kwon Lee, M. A.

aus Seoul Korea

WS 2012



Erstgutachterin: Prof. Dr. Franziska Schößler
Zweitgutachterin: Dr. habil. Iulia-Karin Patrut

Datum der Disputatio im Promotionsfach: 07.12.2012

Danksagung

Ein Wort besonderen Dankes möchte ich als erstes an meine Doktormutter richten. Die Anregung, mich mit dem Thema der Dissertation zu beschäftigen, erhielt ich bei dem Gespräch mit Frau Prof. Dr. Franziska Schößler im Sommer 2008. Sie brachte mir sehr viel Geduld entgegen und sorgte mit wertvollen Ratschlägen für das Gelingen der Arbeit. Danken muss ich dem akademischen Auslandsamt der Uni Trier und dem DAAD. Beide haben den Abschluss meiner Promotion in finanzieller Weise unterstützt.

Ein großer Dank geht auch an meine Kolleginnen Frau Hannah Speicher und Frau Sandra Goffing, die die Korrektur der Dissertation übernommen haben. Danken möchte ich für die über 10-jährige Freundschaft von Frau Anna Manon Schimmel (geb. Burchard) und ihre psychische Unterstützung. An dieser Stelle möchte ich auch ganz herzlich jedem Freund in Deutschland danken, der mir in der Not freiwillig geholfen hat.

Des Weiteren gilt mein großer Dank meiner Frau und meinen zwei Brüdern, ohne deren Unterstützung und Hilfe ein Studium und eine Doktorarbeit in Deutschland niemals möglich geworden wären. Letztlich gilt mein größter Dank meiner Mutter, die vor zwei Jahren diese Welt verlassen hat. Ihr widme ich diese Dissertation.

Seoul, im Februar 2013

Lee, Jung Kwon

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	1
I.1 Einführung ins Thema.....	1
I.2 Forschungsüberblick	7
II. Die Geschlechterbilder im bürgerlichen Trauerspiel	17
II.1 Auftritt des Zwei-Geschlechter-Modells im bürgerlichen Trauerspiel	17
2.1.1 Von einem Geschlecht zu den zwei Geschlechtern in der Kultur.....	17
2.1.2 Dualismus: <i>Ratio</i> und <i>emotio</i>	25
2.1.3 Geschlechterdifferenz in Wirtschaft und Ethik.....	29
II.2 Der Wandel des ganzen Hauses zur Familie	37
2.2.1 Familie: Ort und Funktion der Geschlechterdifferenzierung	38
2.2.2 Innen-Orientierung der Männer/Außen-Orientierung der Frauen.....	43
2.2.3 Dominanz zwischen den Geschlechtern: Ökonomie in der Familie	52
II.3 Geschlechterklausel: Die Konstellation von Kultur und Natur	62
2.3.1 Das Geschlecht im Spiegel der Kultur: Ehre und Tugend	62
2.3.2 Das Geschlecht im Spiegel der Natur: Sexualität und Biologie.....	71
2.3.3 Geschlechterklausel im bürgerlichen Trauerspiel als Geschlechterdrama.....	80
III. Vater-Tochter-Konflikt als Geschlechterkonflikt	85
III.1 Rechte des Vaters und Emanzipation der Tochter:	
Abhängigkeit oder Selbstständigkeit.....	86
3.1.1 <i>Auctoritas</i> und <i>potestas patria</i>	86
3.1.2 Weibliche Aufklärung bei den Tochterfiguren	108
3.1.3 Das Fehltritt-Motiv in den bürgerlichen Dramen.....	122
III.2 Vaterschaft im Vater-Tochter-Konflikt.....	125
3.2.1 Vaterschaft versus Tochterliebe	125
3.2.2 Welt-immanente Religiosität des Vaters: Rationale Gottheit	151
III. 3 Utopische Weiblichkeit und Selbstmord der Tochter	163
3.3.1 Empfindsamkeit und Pietismus.....	163

II

3.3.2 Tod und Wiedergeburt	178
IV. Mutterschaft im bürgerlichen Trauerspiel.....	199
IV.1 Familie aus Vater und Tochter ohne (aufgeklärte) Mutter.....	199
4.1.1 Gute Mutterschaft in der Geschichte: Abwesenheit der guten Mutter.....	200
4.1.2 Die Mütter in der Gesellschaft	218
IV.2 <i>Potestas matris</i> (Matriarchat) – Grausame Mutterschaft.....	226
4.2.1 Kindesmord: Die sozial- oder rechtsgeschichtliche Lage im 18. Jahrhundert.....	227
4.2.2 Kindesmord in der europäischen Kultur und Literatur bis zur bürgerlichen Zeit.	230
4.2.3 Matriarchat – Grausame Mutterschaft in den bürgerlichen Dramen.....	236
IV.3 Ersatzmutter(schaft) und Adoptionen	249
4.3.1 Männliche Ersatzmutter und väterliche Adoption in Lessings <i>Miß Sara Sampson</i>	249
4.3.2 Göttliche Adoption und erzieherische Ersatzmutter in Lenz' <i>Der Hofmeister</i>	252
4.3.3 Die soziale Mutterschaftsidee und Adoption in Wagners <i>Die Kindermörderin</i> ...	264
V. Zusammenfassung der Ergebnisse.....	268
VI. Literaturverzeichnis	277
VI.1 Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	277
VI.2 Primärliteratur	278
VI.3 Sekundärliteratur	279

I. Einleitung

I.1 Einführung ins Thema

Die bürgerliche Literatur spiegelt die Vielfalt der bürgerlichen Umwelten und zeigt den Wandel und den Umbruch des 18. und 19. Jahrhunderts. Vor allem an den Dramen dieses Zeitraums lässt sich zeigen, dass die bürgerliche Gesellschaft – entgegen der durch die Philosophie der Aufklärung propagierten Gleichheitsidee – Ungleichheit produzierte, die sich besonders in der männlichen Dominanz gegenüber Frauen niederschlug. Der Volkskundler Wilhelm Heinrich Riehl erklärte um die Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner kulturgeschichtlichen Betrachtung über die ‚Familie und das ganze Haus‘ diese Ungleichheit zum (Natur-)Gesetz, aus dem die ungleichartige Gliederung der bürgerlichen und politischen Gesellschaft quasi naturnotwendig hervorgehe.¹ Den Frauen wurde damit im öffentlichen Leben eine bloß indirekte, nur über die Familie vermittelte Geltung zuteil.²

Dieses „Naturgesetz“, das alle bürgerlichen Umwelten (also z. B. Kultur, Familienbeziehung, Wissenschaft oder auch Wirtschaft) durchdringt, wird in den bürgerlichen Dramen durch die Differenzierung zwischen Mann und Frau und durch die patriarchale Vormundschaft des Vaters über seine Tochter hervorgehoben; gleichzeitig werden in den bürgerlichen Dramen der Mutter(schaft) nur unwichtige, einfache Rollen zuteil oder die Mutterrolle taucht erst gar nicht auf. Die „naturgesetzliche“ Differenz zwischen Mann und Weib fungierte so als Legitimierung männlicher Dominanz, sowie die Marginalisierung der „unwichtigen“ Mutter(schaft) zusätzlich die männliche Autonomie in der bürgerlichen Gesellschaft und Familie unterstreicht. Dies führt zum Thema dieser Untersuchung: »*Geschlechterdifferenz und Mutterschaft im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel*«.

In der vorliegenden Arbeit werden daher Stücke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus Perspektive der Genderforschung und Kulturwissenschaft untersucht und analysiert: Zuerst die beiden der Aufklärungszeit zuordenbar Trauerspiele *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) von Gotthold Ephraim Lessing, sowie die zwei Komödien von Jakob Michael Lenz *Der Hofmeister* (1774)

¹ Vgl. Frevert, Ute: „*Mann und Weib, und Weib und Mann*“ Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München 1995 (Beck'sche Reihe; 1100). S. 61.

² Vgl. ebd.

und *Die Soldaten* (1776), dann die beiden in der Sturm-und-Drang-Zeit entstandenen Stücke *Die Kindermörderin* (1776) von Heinrich Leopold Wagner und Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784) sowie letztlich *Maria Magdalene* (1844) von Friedrich Hebbel.

Die bürgerliche Literatur entwickelte sich in engem Bezug zur Genese der bürgerlichen Gesellschaft. Hierbei gilt, dass das Genre des bürgerlichen Trauerspiels vor allem in seinen hochkulturellen Formen bereits recht intensiv erforscht ist.³ In der bisherigen Forschung waren und sind die Hauptthemen die Sicherung der sozialen Identität des Bürgertums sowie die Kritik an der gesellschaftlichen Hierarchie⁴ und dem familiären Patriarchalismus. In diesem Zusammenhang wurden besonders die Stadt-Land-Dichotomie, Tugend-Laster-Schemata, Standesunterschiede, Mesalliancen, Intrigen, Gewalt, Herrschaft und Unterordnung dargestellt und betrachtet. Dabei wird nicht selten übersehen, dass die Herrschaftsverhältnisse auf die Differenz zwischen Mann und Frau zurückzuführen sind – häufig werden die Figuren in der literaturwissenschaftlichen Forschung sogar aus patriarchalischer Perspektive betrachtet.

Das bürgerliche Trauerspiel bzw. die Komödie von Autoren wie z. B. Lessing, Lenz, Wagner, Schiller, Hebbel etc. wurden in einer Zeit geschrieben, in welcher die Ideen der Aufklärer wie Rousseau (*Julie ou La Nouvelle Héloïse* 1761, *Émile* 1762), Kant (Vorlesung: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* 1798) oder auch Theodor Gottlieb von Hippel (*Über die bürgerlichen Verbesserung der Weiber* 1828) verbreitet wurden. Trotzdem geraten die meisten Dramenhandlungen zwischen den männlichen und den weiblichen Personen in Widerspruch zu den Gedanken der Aufklärung.

Aufgrund dieser Überlegungen setzt sich die vorliegende literaturwissenschaftliche Arbeit zum Ziel, die untersuchten Stücke an einem emanzipatorischen Gleichheitsideal zu messen, in dem Sinne dass „die Weiber mit den Männern von der Natur zur gleichen Rechten berufen sind“⁵, sowie dem idealen Mutterbild des 18. und 19. Jahrhunderts nachzugehen. Zusätzlich soll in dieser Untersuchung gefragt werden, warum die aufklärerischen Autoren Dramen geschrieben haben, die den Gedanken der Aufklärung widersprechen, und wie sie dennoch ein neues Menschenbild und die Idee der Aufklärung vermitteln konnten.

Die oben erwähnten Fragestellungen und Themen sind aus der Sicht der Sozialgeschichte, der Kulturwissenschaft und der Geschlechterforschung (Gender Studies) zu untersuchen. In

³ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt 2003. S. 7.

⁴ Vgl. ebd. S. 11.

⁵ Zitiert nach: Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 31.

Anlehnung an diese Ansätze will diese Untersuchung die ‚Wirklichkeiten‘ nachzeichnen, die in den Dramen vorgeführt werden. Hierzu sollen der Sozialstruktur-Umbruch, der Wandel vom ‚ganzen Haus‘ zur bürgerlichen Familie⁶, die politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse und die soziale Mentalität und Kultur im 18. Jahrhundert als Perspektiven dienen, denn „[d]ie im 18. Jahrhundert durchgreifende Trennung einer öffentlichen und einer privaten Sphäre sowie die [...] Differenzierung in ‚expressiv-weibliche‘ und ‚instrumentell-männliche‘ Rollen setzen das Vorhandensein polarisierter Geschlechtscharaktere voraus.“⁷

„Sozialgeschichtliche Untersuchungen machen es möglich, die unterschiedliche [...] soziale Lage von Männern und Frauen zu untersuchen. Methoden, die im weitesten Sinne der Wissenssoziologie und der Ideologiekritik zuzurechnen sind, insbesondere der Dekonstruktivismus, erlauben es, verborgene Bedeutungsgehalte und Herrschaftsbeziehungen in Verhältnis der Geschlechter aufzudecken.“⁸ Die Untersuchungen, die einem solchen dekonstruktivistischen Paradigma folgen (zu nennen wäre beispielsweise diejenige von Ina Schabert), teilen in der Regel den Befund, dass die Geschlechterdifferenz von Menschen gemacht und perpetuiert wird,⁹ denn die Geschlechterdifferenz „ist ein kulturelles Konstrukt, das sich mit der Kultur verändert, das [...] in mentalitätsgeschichtliche und sozialgeschichtliche Wandlungsprozesse involviert ist und an dessen jeweiliger Ausprägung die Literatur einer Epoche wesentlich mitbeteiligt sein kann.“¹⁰ Weiblichkeit und Männlichkeit sind daher immer als Produktion, Fiktion, Imagination und Erfindung zu verstehen.¹¹

Gerade durch die Opposition zwischen der öffentlichen Sphäre des Gesellschaftlichen und den privaten Familieninteressen werden polare Definitionsprinzipien erkennbar, so z. B. Herrschaft und Unterordnung, männliche Kultur und weibliche Natur oder Ehre und Schande. In den bürgerlichen Trauerspielen kommen diese polaren Definitionsprinzipien als neue Dramenregel vor (nämlich im Sinne einer Geschlechter-Klausel, die die Ständeklausel ersetzt),

⁶ Vgl. Brunner, Otto: Vom »ganzen Haus« zur »Familie«. In: *Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen*. Hrsg. von Heidi Rosenbaum. Frankfurt a. M. 1978. S. 83-91.

⁷ Erhart, Walter: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München 2001. S. 43

⁸ Schissler, Hanna: Einleitung. Soziale Ungleichheit und historisches Wissen. Der Beitrag der Geschlechtergeschichte. In: *Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel*. Hrsg. von Hanna Schissler. Frankfurt/New York 1993. S. 9-36. Hier S. 9.

⁹ Vgl. Schabert, Ina: Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Hadumod Bußmann/Renate Hof. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier S. 168.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Schöbler, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2006 (UTB 2765). S. 113.

was sich in der Tatsache spiegelt, dass „[u]m 1800 [...] das Ein-Geschlecht-Modell, das seit der Antike Gültigkeit besitzt, durch ein Zwei-Geschlechter-Modell abgelöst [wird].“¹² Das Zwei-Geschlechter-Modell wird in den Dramen fortgeschrieben durch die Darstellung der Geschlechtscharaktere entlang der Dichotomien ‚Rationalität und Emotionalität‘, ‚Aktivität und Passivität‘, ‚Vormund und Unmündigkeit‘.¹³ Diese Ordnung prägt sowohl das Verhältnis zwischen Vater(schaft) und Mutter(schaft), als auch die Beziehungen zwischen Vätern und Töchtern in den Dramen.

In diesem Zusammenhang fallen zunächst die Vater-Tochter-Konflikte ohne Mutter auf. Zwar lernten die bürgerlichen Töchter von ihren Müttern, die ihnen von ‚Natur‘ aus zugeschriebene, (imaginierte) Weiblichkeit anzunehmen¹⁴, doch die Tochterfiguren in den bürgerlichen Trauerspielen versuchen die ihnen ‚beigebrachte‘ Weiblichkeit zu überwinden, indem sie aufklärerisch und selbstbewusst handeln. Daher wird in dieser Untersuchung der Vater-Tochter-Konflikt aus der Perspektive von weiblicher Emanzipation und Aufklärung betrachtet. Im Zentrum dieses Konflikts stehen die Themen weibliche Freiheit und das Selbstbewusstsein der Tochterfiguren; paradoxerweise werden beide Aspekte vor allem im Tod der Töchter erkennbar. Der familiäre (Geschlechter-)Konflikt entsteht dabei vielfach aus der Differenz zwischen fiktiv-imaginärer Weiblichkeit und dem aufklärerischen Selbstbewusstsein von Frauen, mit anderen Worten aus der Differenz zwischen bürgerlicher Ästhetik und den ‚realen‘ Bedürfnissen von Frauen.

Die vorliegende Arbeit betrachtet aus kulturwissenschaftlicher Perspektive und vor dem Hintergrund der Gender Studies nicht nur Emanzipation und Aufklärung der Frauen, sondern auch das Bild des Vaters. Die untersuchten Stücke eint die Bestärkung der väterlichen Autorität durch die Darstellung von Familienproblemen, die sich aus den ‚Gefahren [ergeben], die der bürgerlichen Familie sowohl von innen wie von außen drohen [...]: aus Ehezwistigkeiten, Vater-Sohn-Konflikten, unglücklichen Liebesbeziehungen von Söhnen und Töchtern, Standesunterschieden und Mesalliancen, aber auch aus Verarmung, Verleumdung, Intrigen“¹⁵. Daraus folgt auch, dass die die Vaterfigur vielfach zwei Dinge gleichzeitig verkörpert, nämlich einerseits patriarchalische Gewalt (*potestas patria*) und andererseits Vaterliebe (*auctoritas patria*).

¹² Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt 2003. S. 25.

¹³ Vgl. Honegger, Claudia. *Die Ordnung der Geschlechter*. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 - 1850. Frankfurt a. M. 1991.

¹⁴ Vgl. Kraft, Helga: Vorwort. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 1-6. Hier S. 1.

¹⁵ Nusser, Peter. *Trivalliteratur*. Stuttgart 1991 (SM 262). S. 89.

Während der Vater-Sohn-Konflikt ein Generationen-Konflikt ist, der schon in der Bibel überliefert ist, kommt in den bürgerlichen Trauerspielen zudem vermehrt der Vater-Tochter-Konflikt vor, den ich insofern als Geschlechter-Konflikt auffasse, als „[d]ie moderne Familie [...] zunächst (seit dem 18. Jahrhundert) eine neue und ganz entscheidende Schlüsselrolle am Ursprung der männlichen Subjektivität [spielt], und [...] darüber hinaus auch die Art und Weise [prägt], wie sich Männer in modernen Gesellschaften selbst verstehen, behaupten und konstruieren.“¹⁶

Die damalige Geschichtsschreibung, die Gesetzgebung und die Kirchenregeln bestätigen derartige Männerprivilegien oder männliche Subjektivität in der Öffentlichkeit und betonen die väterliche Autorität im Privaten und widersprechen der Emanzipation und Aufklärung der Töchter. In diesem widersprüchlichen Prozess finden die bürgerlichen Töchter jedoch nicht bloß zu einem weiblichen, sondern gerade zu einem allgemein-menschlichen Bewusstsein. Dieser Widerspruch führt den Tod der Töchter herbei, der sowohl als Verweis auf eine pietistische Wiedergeburt der Tochterfiguren (verstanden als Wiederbelebung des Glaubens) als auch als Beleg für eine aufklärerische Neuschöpfung des Menschen gelesen werden kann. Aufgelöst wird der Geschlechterkonflikt in den bürgerlichen Trauerspielen häufig durch die ‚versöhnende‘ Adoption des unehelichen Nachwuchses der Tochterfiguren. Gleichzeitig wird in der vorliegenden Untersuchung die Selbsttötung der Tochter hinsichtlich des Motivs der ‚schönen Leiche‘¹⁷ betrachtet, insofern als der weibliche Tod als Resultat aus dem Konflikt zwischen weiblicher Ästhetik und männlicher Lebenswelt gedeutet werden kann. Die Selbsttötung der schönen Tochter als Versuch die weltliche Ehre zu bewahren ist also ohne Zweifel das spezifisch weibliche Thema des bürgerlichen Trauerspiels im Zusammenhang mit der Kern-Idee der Aufklärung, der Wiedergeburt als einem neuen Menschen.

Fast in jedem bürgerlichen Trauerspiel kommt eine Mutter(schaft) vor, „die meist im Sinne der *vetula*-Tradition, [eine] ältere Frau als degoutanten Vettel darstellt [und] als unmoralische, unzuverlässige Kupplerin [...] zeichnet, die ihre Pflichten als Hausmutter versäumt und das intime Spiel zwischen Vater und Tochter stört.“¹⁸ Die vorliegende Untersuchung vergleicht daher die Weiblichkeit bzw. die Mutter(schaft) des bürgerlichen Trauerspiels mit ‚Frauen, Müttern und Töchtern‘¹⁹ aus der Geschichte, der Sage und der älteren Literatur (Maria, die

¹⁶ Schöblier, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2006 (UTB 2765). S. 113.

¹⁷ Vgl. dazu; Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivatische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hrsg. von Renate Berger u. Inge Stephan. Köln/Wien 1987. S. 87-116.

¹⁸ Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt 2003. S. 25.

¹⁹ Vgl. *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993.

Amazonen, Kriemhild, Frauen in den Minnegesängen, Hexen etc.), wobei diese insbesondere aus kulturgeschichtlicher Perspektive zu betrachten sind.

Im Zentrum der Untersuchung stehen zudem die Fragen, wie und warum die (positive) Kulturalisierung der Männlichkeit und die (negative) Naturalisierung (Biologisierung) der Weiblichkeit entstanden sind: „Mütter reproduzierten das ihnen zugesprochene Bild, d. h. sie erzogen ihre Tochter zu harmonisch passiver, fürsorglich selbstloser Weiblichkeit, die im Dienste patriarchalischer Bedürfnisse stand. Weichen sie hiervon ab, wurden sie als destruktive Mütter verunglimpft und marginalisiert.“²⁰ So erscheinen in den bürgerlichen Trauerspielen meistens negative Darstellungen von Weiblichkeit und grausame Mütter wie ‚Medea‘²¹, die ihre eigenen Kinder tötet oder töten will. Seit der griechischen Literatur verlieren die bedrohlichen, männermordenden weiblichen Dämonen nichts von ihrer prominenten Stellung. „Sie [die Mütter; J.K.L.] sind [...] durch alte Mythen und nach orthodox christlicher Auffassung je nach ihrer Nützlichkeit in dieser Polarität von Gut und Böse, von Engel und Hexe gespalten. [...] Der Mythos, die normale Frau sei ‚von Natur aus‘ mütterlich selbstlos, bewirkt heute noch Schuldgefühle und Rollenzwang.“²²

Ähnlich verfährt Lessing in *Emilia Galotti* mit der Figur der Orsina.²³ Das Porträt der Orsina löst beim Prinzen eine Phantasie von Medusa aus. Medusa ist das Stichwort, um eine negative Vorstellung von Weiblichkeit zu beschwören. So verkörpern Lessings Marwood und Orsina die negativ aufgefasste Mutterschaft bzw. die negative Vorstellung von Weiblichkeit. Diese negativen Prozesse wiederholen sich auch in den weiteren untersuchten Dramen. Eine große Rolle spielt hierbei vor allem der Kindsmord²⁴ durch die Mutter, der an den Mythos Medea erinnert. In der Antipathie gegen die Mutterschaft (wie z. B. Marwood in *Miß Sara Sampson*) und in den negativen Darstellungen der Weiblichkeit verweisen die bürgerlichen Trauerspiele sozusagen unsichtbar auf das grausame Mutterrecht *potestas matria*, das mit dem Vaterrecht *auctoritas et potestas patria* und vor allem *ius vitae et necis* aus sozial-geschichtlicher und kulturwissenschaftlicher Perspektive verglichen werden soll.

Letztlich sollen eine positive Mutterschaftsidee und die verschiedenen Idealmütter des Bürgertums untersucht werden. Die Idee der sozialen Mutterschaft und der Adoption werden als eine neue Form der Mutterschaft aufgefasst. Durch das Thema der Adoption des Kindes –

²⁰ Kraft, Helga: Vorwort. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 1-6. Hier S. 1.

²¹ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 2005. S. 591-596; vgl. Luserke-Jaqui, Mathias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002.

²² Kraft, Helga: Vorwort. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 1-6. Hier S. 1.

²³ Vgl. Koopmann, Helmuth: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 123- 124.

²⁴ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982.

von der verstorbenen Tochter – versucht die vorliegende Arbeit, das neue Menschenbild der Anthropologie und Aufklärung im 18. Jahrhundert zu verdeutlichen, das in den untersuchten Werken durch die Überwindung des Geschlechturvorteils und die Konstruktion einer literarischen (Ersatz-)Mutterschaft aufscheint.

I.2 Forschungsüberblick

Christian Heinrich Schmid unternimmt in einer *Theorie der Poesie* (1756)²⁵ den Versuch, die Dichter seiner Zeit zu beschreiben und ihre Werke zu katalogisieren. Auf Lessing zu sprechen kommend, heißt es bei Schmid euphorisch über dessen Leistung, Betroffenheit als Menschlichkeit erfahrbar zu machen:

»Eben lege ich die Sara weg. Aber ich hätte sie jetzt nicht noch einmal lesen sollen, um sie desto feuriger loben zu können. Stumme Thränen sind der edelste Beifall, den sich der Poet vom Parterre wünschen kann. Aber wie soll einer Feder Empfindung ausdrücken, die kaum die trockne Wahrheit zeichnen kann. [...] Wer ist ein Mensch und zerschmelzt nicht bey der leidenden Unschuld; bey der Unmenschlichkeit der Marwood, bey dem Unglück der zärtlichen Vaters, bei der Redlichkeit der Waitwells, bey der Naivität der Arabella?«²⁶

Auf Christian Heinrich Schmid geht auch eine 1789 unter dem Titel *Literatur des bürgerlichen Trauerspiels* (1798) veröffentlichte Liste zurück, in der dieser 225 Dramentiteln²⁷ zusammenfasste, an deren Spitze, als Nummer 1, natürlich Lessings *Miß Sara Sampson* rangiert.

So wie Christian Heinrich Schmid in seinen Schriften vor allem den Bürgerlichkeitssinn hervorgehoben hat, so hat sich auch eine Vielzahl der bisherigen Forschungen zum bürgerlichen Trauerspiel (besonders in der ersten Hälfte der 1960er Jahre) auf die Propagierung von Bürgerlichkeit als Allgemeinmenschlichkeit im 18. Jahrhundert konzentriert. In der Schrift *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland* von Richard Daunicht ist die Betonung der emotionalen Mitmenschlichkeit auffällig, denn im Vordergrund seiner Studie steht das rührende oder weinerliche Element. Dies belegt er mit

²⁵ Vgl. Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden*. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993 (Studia Augustana; Bd. 5). S. 1.

²⁶ Zitiert nach: ebd.

²⁷ Vgl. ebd. S. 351ff.

Karl Wilhelm Ramler, der über die Wirkung des Stücks *Miß Sara Sampson* am 25. Juli 1755 an Johan Ludwig Gleim geschrieben hat:

»Herr Leßing hat seine Tragödie in Frankfurt spielen sehen und Zuschauer haben drey und ein halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen, und geweint. Künftig wird er in reimfreyen Jamben dichten.«²⁸

Daunicht zufolge entsteht die Wirkung des Trauerspiels aus der Demonstration des tugendhaften, großmütigen und selbstbewussten Verhaltens der unheroischen Figuren und aus dem unheroischen Kult von Moral, Liebe, Rechtschaffenheit und Zärtlichkeit, also aus einer Bürgerlichkeit, die in allen Belangen den Eigenschaften der adeligen Gesellschaft gegenübersteht. Im Anschluss daran hat Alois Wierlacher das bürgerliche Drama des 18. Jahrhunderts theoretisch begründet und den Komplex ‚der Bürger und die Bürgerlichkeit‘ im Drama untersucht.²⁹ Seine Betonung der empfindsamen Moral als Menschlichkeit und Gesellschaftsmoral³⁰ ist so prägnant wie die Betonung der Empfindung bei Christian Heinrich Schmid.

Einschlägig ist zudem die Studie von Lothar Pikulik, „der den Klassenbezug des bürgerlichen Trauerspiels in Abrede stellt und die Empfindsamkeit für eine im Kern unbürgerliche Erscheinung hält, die klassenungebundene, allgemeinemenschliche Werte propagiert.“³¹ Er stellt fest, dass das Wesen des bürgerlichen Trauerspiels „wie es der Name der neuen Gattung dem Leser des 19. und 20. Jahrhundert irreführender Weise nahe legt, eine Erstarkung des bürgerlichen Selbstbewusstseins“³² darstellt. Gerhard Sauder verbindet das aufsteigende Bürgertum und die Empfindsamkeit zur Menschlichkeit.³³ In diese Richtung gehend wird die Untersuchung der Empfindsamkeit des bürgerlichen Menschen auch bei Karin A. Wurst fortgesetzt.³⁴

Sicher ist das empfindsame Element in der Lessing-Zeit im bürgerlichen Trauerspiel stark ausgeprägt. Wenn an der empfindsamen Signatur des bürgerlichen Trauerspiels (z. B. bei

²⁸ Zitiert nach: Daunicht, Richard: *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*. 2., verb. u. verm. Aufl. Berlin 1965. S. 88.

²⁹ Vgl. Wierlacher, Alois: *Das bürgerliche Drama*. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert. München 1968.

³⁰ Vgl. ebd. S. 117-127.

³¹ Schößler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 12.

³² Pikulik, Lothar: *"Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit*. Köln 1966. S. 170.

³³ Vgl. *Die Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. Hrsg. von Sauder Gerhard. Stuttgart 2003 (RUB 17643)

³⁴ Vgl. Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die "wahre Gewalt"*. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988.

Elena Vogg und Cornelia Mönch³⁵) gezweifelt wird, so geschieht dies meist auf Grund eines Korpus von bürgerlichen Trauerspielen, wie ihn 1798 Christian Heinrich Schmid vorlegte, gleichgültig, ob sich die Stücke selbst als bürgerliches Trauerspiel bezeichneten oder nicht.³⁶

Unter den Charakteristika der bürgerlichen Menschlichkeit spielt Mitleid, im Sinne von Mitmenschlichkeit, eine große Rolle. Dieses Mitleiden ist die Voraussetzung für die Wirkung einer Tragödie durch ‚Jammer (ἔλεος)‘ und ‚Schauer (φόβος)‘;³⁷ diese beiden für die aristotelischen Tragödiendefinition zentralen Begriffe wurden in unterschiedlichen Übersetzungen jeweils anders, bei Johan Christoph Gottsched als ‚Schrecken und Mitleiden‘ und bei Lessing als die Affekte ‚Furcht und Mitleid‘ ausgelegt.³⁸ Hans-Jürgen Schings legt ‚Mitleid‘ als die Ergriffenheit der Bürgerlichkeit aus und zeigt dies an den Dramen von Lessing bis Büchner.³⁹ Cornelia Mönch hingegen untersucht in ihrer Schrift die Mitleidsdramaturgie Lessings als den Nexus von Unglück und Verdienst/Tugend.⁴⁰ Franziska Schöblier zufolge betont Cornelia Mönch die Diversität der Rezeptionsästhetischen Modelle, die die bürgerlichen Trauerspiele umsetzen; J. G. B. Pfeils *Lucie Woodvil*, ein Drama, das Lessings Erstling *Miß Sara Sampson* in vielem gleicht, ist beispielsweise nach dem moraldidaktischen Muster der poetischen Gerechtigkeit konstruiert, nach dem das Laster bestraft und die Tugend belohnt wird.⁴¹

Die bürgerliche Familie als zentrale Bühne des Trauerspiels und die Familienkonstellation als dessen Kernmotiv maximieren die Wirkungen der bürgerlichen Ästhetik (wie Mitleid, Tugend und Moral). Zu verweisen wäre hier besonders auf Peter Neumanns Untersuchung der Vaterrechte in der Familie und der dramatischen Familienkonstellationen in Lessings bürgerlichen Trauerspielen.⁴² Auch Jürgen Jacobs konzentriert sich auf die Figur des Vaters als moralisches, emotionales und rechtliches Zentrum und beschreibt seine paradoxe

³⁵ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des »bürgerlichen Trauerspiels« von 1755 bis 1800. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92; vgl. Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleid*. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert; Versuch eine Typologie. Tübingen 1993.

³⁶ Vgl. Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. 5., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 1994. S. 4.

³⁷ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar 2012. S. 24.

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.

⁴⁰ Vgl. Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden*. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993 (Studia Augustana; Bd. 5). S. 44.

⁴¹ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 14.

⁴² Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977.

Stellung zwischen Emotionalität und Autorität.⁴³ In diesem Kontext wurde die Tradition des Patriarchats im bürgerlichen Trauerspiel von Bengt Algot Sørensen untersucht,⁴⁴ was Franziska Schöbler wie folgt zusammenfasst: „Sørensen liest die Trauerspielproduktion als Reflexionen auf eine problematische patriarchale Familiengeschichte: Wenn das organische Gebilde der patriarchalen Familie an einer Stelle gestört wird, wird man nach Chr. Wolff sehen, ‚wie das eine unordentliche immer mehr unordentliches nach sich zieht, nicht allein bey der Person, die es thut, sondern auch bei den übrigen‘ (§ 202).“⁴⁵ Sørensen zufolge muten die bürgerlichen Trauerspiele und die Familiendramen des 18. Jahrhunderts wie Exemplifizierungen dieser Worte an, denn fast immer hat hier der Konflikt seinen Ausgangspunkt in einer Störung der familialen Ordnung.⁴⁶

Die Studien, welche die in den Dramen entwickelten und problematisierten Familienkonzeptionen in den Blick nehmen, verbinden meistens Dramen und gesellschaftliche Wirklichkeit. Als Vorbild hierfür gelten die Untersuchungen von Günter Saße, der Themen wie Familienkonstellation der Aufklärungszeit und Vetorecht des Vaters gegen Liebesheirat der Töchter in den bürgerlichen Dramen von Gottsched bis Schiller behandelt.⁴⁷

In ihrer Analyse der 225 Titel umfassenden Dramenliste, die Christian Heinrich Schmid 1798 zusammengestellt hat, weist Mönch darauf hin, dass die nicht kanonisierten Texte des bürgerlichen Trauerspiels aus weiterer Perspektive untersucht werden könnten. In diesem Sinne bietet die Untersuchung von Brenner zu Lessing, die die bislang vernachlässigten literaturkritischen und religionsproblematischen Schriften des Autors fokussiert,⁴⁸ die Möglichkeit einer neuen Interpretationsmethode, welche die bürgerlichen Dramen aus der Perspektive der christlichen Religion näher beleuchten könnte.

In den zahlreichen sozialgeschichtlichen, literatursoziologischen wie marxistisch ausgerichteten Studien⁴⁹ von Arnold Hauser, Gerog Lukás, Wolfgang Schaer oder Peter

⁴³ Vgl. Jacobs, Jürgen: Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. In: *Wirkendes Wort* 34 (1984), 343-357; vgl. Schöbler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 12.

⁴⁴ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984.

⁴⁵ Schöbler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 13.

⁴⁶ Vgl. ebd.; Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 17.

⁴⁷ Vgl. Saße, Günther: *Die aufgeklärte Familie*. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung. 1988; vgl. ders.: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt. 1996.

⁴⁸ Vgl. Brenner, Peter: *Gotthold Ephraim Lessing*. Stuttgart 2000 (RUB 17622). S. 222.

⁴⁹ Vgl. Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Bd. 2. München 1953; vgl. Lukás, Georg: *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgew. u. eingel. von Perter Ludz. 2. Aufl. Neuwied a. R. 1963; vgl. Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur. Bonn 1963.

Weber wird der enge Bezug zur gesellschaftlichen Entwicklung betont. In dieser Untersuchungslinie steht auch die Studie von Franz Mehring, der eine sozialistische Lessing-Forschung begründete und die gesellschaftspolitische Orientierung des bürgerlichen Trauerspiels betonte.⁵⁰

Peter Szondi knüpfte an diese Ansätze an, indem er die Analyse der ökonomischen Elemente im bürgerlichen Trauerspiel mit der Theorie von Max Weber verknüpfte.⁵¹ Das ökonomische Ideal und die berufliche Ethik der protestantischen Zeit charakterisieren die meisten Männerfiguren. Diese ökonomischen Momente sind jedoch nicht begreifbar „ohne die Berücksichtigung des religiösen Moments, das in dem Wort ‚Beruf‘, und mehr noch im dem englischen ‚calling‘, enthalten ist und sich auf Luthers Bibelübersetzung zurückführen lässt“⁵². In ihrem prominenten Einführungsband berücksichtigt Monika Fick daher besonders die gesellschaftspolitischen Kontexte sowie die philosophischen Strömungen der Aufklärung in ihren Analysen von Lessings Werken.⁵³

In der Forschung zu den Dramen des Sturm und Drangs wird vielfach die bürgerliche Vergesellschaftung bzw. Gesellschaft aus der Perspektive der bürgerlichen Aufklärungsidee kritisiert. Diese Untersuchungen konzentrieren sich darauf zu zeigen, wie die bürgerliche Ordnung Individualität verhindert und zur Entfremdung der Menschen führt.

Paul Michael Lützel interpretiert entsprechend Lenz’ Komödie *Die Soldaten* – übrigens eine Anspielung auf Lessings Komödie *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück* – aus der Perspektive des Familienkonfliktes und im Vergleich zu den bürgerlichen Dramen von Lessing, Goethe und Schiller.⁵⁴ Auch Barbara Becker-Cantarino kritisiert in ihrer Interpretation von Lenz’ Komödie *Der Hofmeister* die asymmetrische Geschlechterbeziehung und die Rolle der christlichen Religion: „Gustchens Schicksal verdeutlicht keineswegs eine allgemeine Problematik der Geschlechterbeziehung, sondern vielmehr das stereotype Frauenbild der schwachen, verführerischen und verführbaren Eva. Weder der Autor Lenz noch der Bearbeiter Brecht, noch die Kritik haben sich für *ihre* Problematik als Frau interessieren können, die zentral für die Geschlechterbeziehung ist, nämlich deren Folgen:

⁵⁰ Vgl. Schöbner, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 12.

⁵¹ Vgl. Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006; vgl. Mehring, Franz: *Die Lessing-Legende*. Berlin 1963.

⁵² Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006. S. 64.

⁵³ Vgl. Fick, Monika: *Lessing-Handbuch*. Leben, Werk, Wirkung. -3., neu bearb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010.

⁵⁴ Vgl. Lützel, Paul Michael: *Geschichte in der Literatur*. München 1987. S. 40-66.

Schwangerschaft und das Kind.⁵⁵ In ihrer Diskussion des Stückes kritisiert sie zudem die Bespiegelung des Vaters als Sinnbild potenter Männlichkeit.

Wagners *Die Kindermörderin* wird meist aus der Perspektive eines verwirklichten Aufklärungsanspruchs untersucht, denn im Zentrum dieses Trauerspiels steht die Kritik am Kindesmord als weibliches, insbesondere mütterliches Kapitalverbrechen. Hier ist besonders Heinz-Dieter Webers Beitrag zu nennen, der einen strafgeschichtlichen Überblick über den Terminus ‚Kindsmord (*Infanticidium*)‘ gibt, durch den seit dem 16. Jahrhundert der Mord an eigenen Kindern bezeichnet wird.⁵⁶ Zudem hat Weber sich mit dem inhumanen Strafrecht ‚Die peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. (*Carolina*)‘ auseinandergesetzt, das Wagner als Tragödienmotiv in die literarische Diskussion einführte. Auch Georg Pilz hat die Kindesmord-Situation im 18. Jahrhundert und die Kindesmord-Literatur von Wagner, Goethe, Hebbel und Hauptmann analysiert.⁵⁷ Matthias Luserke-Jaqui hingegen fokussierte die Kindesmordtheamtik vermittelt über eine kulturgeschichtliche Analyse des Mythos Medea in der Literatur von der antiken bis zur bürgerlichen Zeit.⁵⁸ Vor allem in seiner Lektüre von Wagners *Die Kindermörderin* kritisiert er die religiöse, gesellschaftliche bzw. gesetzliche Konvention aus der Perspektive der damaligen Aufklärer. Vor kurzem erschien zudem Susanne Kords Beitrag über die Hinrichtungen der Kindermörderinnen in der Literatur des 18. Jahrhundert, in dem die Autorin bewusst „der Theatralität [dieser] gesellschaftlichen Praxis [...] nach[geht], die überaus gewaltvoll auf eine (konstruierte) böse Weiblichkeit reagiert“⁵⁹.

Dagegen hat eine andere Gruppe von Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen besonders die literaturimmanente Entwicklung des Trauerspielgenres hervorgehoben. Diese Autoren teilen den Standpunkt, dass die sozial-gesellschaftlichen Prozesse, welche die bürgerlichen Dramen darstellen, keine große Rolle für die „literarische Revolution“ gespielt haben. In diesem Kontext dementiert zum Beispiel Richard Daunicht in der ersten Hälfte der 1960er den zentralen Einfluss gesellschaftlicher Verhältnisse in den Dramen. Aus der Perspektive der Literaturgeschichte betont auch Horst Steinmetz den engen Zusammenhang von bürgerlichem Trauerspiel und heroischer Tragödie und führt das partielle, ästhetische Misslingen der neuen Gattung auf diesen Bezug zur

⁵⁵ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997 (RUB 8410). S. 33-56. Hier S. 54.

⁵⁶ Vgl. Heinz-Dieter, Weber: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97.

⁵⁷ Pilz, Georg: Deutsche Kindesmordtragödien. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982.

⁵⁸ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002.

⁵⁹ Kord, Susanne: Etikette oder Theater? Kindermörderinnen auf dem Schafott. In: *GeschlechterSpielRäume*. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Hrsg. von Gaby Pailer u. Franziska Schößler. Amsterdam/New York 2011. S. 297-312.

heroischen Tragödie zurück.⁶⁰ Rosmarie Zeller rekonstruiert vor dem Hintergrund eines semiotischen Ansatzes die innerliterarischen Veränderungen gattungsästhetischer Normen sowie Gisbert Ter-Nedden die Übernahme klassischer Tragödienmuster in Lessings psychologisierenden Dramen analysiert⁶¹ und Peter-André Alt „ein umfassendes Panorama an Autoren und Debatten, das den Übergang von der heroischen Tragödie zum bürgerlichen Trauerspiel rekonstruiert [und entwirft].“⁶²

Karl S. Guthke typologisiert diejenigen Motive und Personen, die in den trivialen Versionen der Gattung zu finden sind. An derer Gedanke schildert er die Familienkreise der bürgerlichen Dramen und interessiert sich besonders für die Tochterfiguren: Im Zentrum der von ihm untersuchten Trivialdramen steht nicht selten ein junges Mädchen, dessen Liebhaber in der Regel empfindsam und tugendhaft ist, breit ausgemalte Sterbeszenen sind beliebt, ebenso tableauartige Schlussszenen.⁶³

Daher sollen in dieser Arbeit besonders die Schlussszenen der Dramen aus der Perspektive der Gender Studies, die sich aus den Women's Studies der 1970er bis 1980er Jahre entwickelte, als Soziolog(inn)en und Kulturwissenschaftler(inn)en wie Judith Butler, Claudia Honegger und Thomas Laqueur ihre Untersuchungen durchführten, betrachtet werden.⁶⁴ Die Women's Studies richteten sich meistens auf die Untersuchung von Frauen oder Weiblichkeit (aus feministischer Sicht) in einer von Männern dominierten Gesellschaft, während die Gender Studies weibliche Lebenserfahrung in sozialen sowie kulturellen Realitäten als Grundlage der Untersuchung nutzt. Judith Butler wies in ihrer Schrift *Das Unbehagen der Geschlechter* auf das Problem der Trennung von biologischem (*sex*) und sozial konstruiertem Geschlecht (*gender*) hin und führte aus, dass die feministische Forschung vielfach fälschlicherweise Frauen als Gruppe mit gemeinsamen Merkmalen und Interessen betrachtet.⁶⁵ Und so wie Thomas Laqueur in seiner Untersuchung *Auf den Leib geschrieben*.

⁶⁰ Vgl. Schößler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 13.

⁶¹ Vgl. ebd.; vgl. Zeller, Rosmarie; *Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750-1810*. Bern/Stuttgart 1988; vgl. Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*. Stuttgart 1986.

⁶² Schößler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 139.

⁶³ Vgl. Guthke, Karl S.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. 5., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994. (SM 116). S. 62f.

⁶⁴ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2009; vgl. Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2009; vgl. Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 – 1850*. Frankfurt a. M. 1991; vgl. Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München 1996.

⁶⁵ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2009. S. 22-24.

Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud (1992) festgestellt hat, dass um 1800 das Ein-Geschlecht-Modell durch das Zwei-Geschlechter-Modell abgelöst wird, ist es das Verdienst der Gender Studies auf die Konstruktion der Anthropologie, die um 1800 die Naturalisierung der Geschlechtercharaktere vorantrieb, hingewiesen zu haben.⁶⁶

Doch nicht nur die Soziologie, sondern auch die Literaturwissenschaft in den 1990er Jahren interessierte sich für die Ansätze der Gender Studies. Aus Perspektive der Gender Studies analysierte Helga W. Kraft Weiblichkeitsbilder, also die Rollen, Positionen und Funktionen der Mütter, der Töchter bzw. der Frauen in den bürgerlichen Dramen.⁶⁷ In der Forschung wurden vor allem die Familienkonstellationen im bürgerlichen Trauerspiel in Bezug auf Gender-Aspekte behandelt. In diesem Kontext ist auch Susanne Komfort-Heins Untersuchung zu erwähnen, die ihren Fokus auf die Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern legt, die sich in den Dramen abzeichnen und die Ständegrenzen zu substituierten beginnen.⁶⁸

Aus den Forschungen der Gender Studies bzw. der Sozio-Kulturwissenschaft ergibt sich zudem der Gedanke, dass auch „Mannsein und Männlichkeit nicht mehr als naturgegeben gelten, sondern soziokulturelle Faktoren im Spiel sind, die nichts mit Genetik zu tun haben.“⁶⁹

Dieser Forschungsfrage folgt deutlich die Vielzahl der Aufsätze und Bücher, die im Rahmen der Männerforschung seit den 1990er Jahren publiziert wurden.⁷⁰ Für diese Forschungsrichtung erscheinen nicht mehr die Frauenfiguren, sondern die Männerfiguren als fragwürdig und müssen in ihrer Konstruiertheit erklärt werden.⁷¹ Die Männlichkeitsforschung treiben vor allem die Forschungsgruppe BauSteine Männer, aber auch Walter Erhart und Britta Herrmann voran.⁷² Auch von der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde dieser Ansatz rezipiert; so untersucht Barbara Hindinger die männlichen Charaktere in Hebbels Dramen und hält fest: „Während in der Frühen Neuzeit männliche Rollenzuschreibungen noch nicht oder nur in Ansätzen fixiert werden, erscheinen seit der Wende vom 18. und 19.

⁶⁶ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Draamenanalyse*. Stuttgart 2012. S. 100.

⁶⁷ Vgl. *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993.

⁶⁸ Vgl. Komfort-Hein, Susanne: „*Sie sei, wer sie sei*“. Das bürgerliche Trauerspiel um Individualität. Pfaffenweiler. 1995; vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011. S. 13.

⁶⁹ Hindinger, Barbara: *Tragischen Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 13.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. *Kritische Männerforschung*. Neue Ansätze der Geschlechtertheorie. Hrsg. von BauSteine Männer. Berlin/Hamburg 1996; vgl. Walter Erhart und Britta Herrmann: Der erforschte Mann? In: *Wann ist der Mann ein Mann?* Zur Geschichte Männlichkeit. Hrsg. von Walter Erhart und Britta Herrmann. Stuttgart 1997. S. 3-31.

Jahrhundert etliche Publikationen zum Thema Männlichkeit, in denen ideelle Normen geprägt beziehungsweise männliche Geschlechtscharaktere festgelegt werden.⁷³

Literaturwissenschaftlerinnen wie Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay knüpfen in jüngster Zeit an Hindingers Befund an und untersuchen die Dramen Hebbels aus Geschlechterdifferenz-Perspektive.⁷⁴ Und Ursula Hassel versucht aus dieser Perspektive die Familienstellung nicht in den klassischen Stücken des bürgerlichen Trauerspiels, sondern im Wiener Volkstheater und im kritischen Volksstück zu interpretieren.⁷⁵ Diese Studien über die Geschichte der Männlichkeit sind auch für die vorliegende Untersuchung relevant, insofern als die Vaterfiguren relevant für die Analyse der Geschlechterdifferenz in den Dramen werden.

Bei Betrachtung der Forschung fällt auf, dass die Mutterfiguren in den bürgerlichen Trauerspielen bisher sehr selten aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht wurden, und wenn dann nur aus negativer Perspektive.⁷⁶ Wissenschaftlerinnen wie Elisabeth Badinter oder Barbara Vinken beleuchteten zwar die Konstruktion von ‚deutscher Mutterschaft‘ aus soziologischer und kultureller Sicht,⁷⁷ aber in der literaturwissenschaftlich informierten Genderforschung werden die Mutterfiguren in den bürgerlichen Dramen häufig vernachlässigt. Aus diesem Grund macht es sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe, diese Forschungslücke zuzuschließen.

Die Genderforschung von Kulturwissenschaftlerinnen⁷⁸ wie Christina von Braun oder Inge Stephan haben starken Einfluss auf die literaturwissenschaftliche Forschung gehabt, was sich darin zeigt, dass in heutigen Untersuchungen und Analysen der bürgerlichen Dramen Gender Studies und Kulturwissenschaft eine große und wichtige Rolle spielen.⁷⁹ So wie Inge Stephan

⁷³ Hindinger, Barbara: *Tragischen Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*. München 2004. S. 15; vgl. Frevert, Ute: *„Mann und Weib, und Weib und Mann“*. Geschlechter-Differenz in der Moderne. München 1995. S. 26.

⁷⁴ Vgl. *„Das Weib im Manne zieht ihn zum Weib; der Mann im Weibe trotz dem Mann“*. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta u. Christa Agnes Tuczay. Berlin 2008. S. 77-94. Hier S. 77.

⁷⁵ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002.

⁷⁶ Vgl. *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993.

⁷⁷ Vgl. Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe*. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute. Aus dem Franz. von Friedrich Griese. München/Zürich 1981; vgl. Badinter, Elisabeth: *Der Konflikt*. die Frau und die Mutter. München 2010; vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Erw. u. aktual. Ausg. Frankfurt a. M. 2007.

⁷⁸ Vgl. Braun, Christina von u. Stephan, Inge (Hg.): *Gender@Wissen*. Ein Handbuch der Gender-Theorien. 2., überarb. und erg. Aufl. Köln/Weimar [u.a.] 2009 (UTB ; 2584); vgl. Braun, Christina von u. Stephan, Inge (Hg.): *Gender-Studien*. Eine Einführung. 2., aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 2006.

⁷⁹ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008; vgl. Schöblier, Franziska: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Eine Einführung. Tübingen/Basel 2006 (UTB 2765)

die Frauenfiguren in der Literatur untersuchte⁸⁰ und zeigte, wie die Frauenfiguren in den Dramen geschlechtsspezifisch codiert und inszeniert werden,⁸¹ betont sie in ihrem Sammelband die generelle Bedeutung der Literatur für die Perpetuierung der Geschlechterdifferenz: „Der enge Zusammenhang von Eros, Tod und Gewalt, der sich durch die Texte von der Aufklärung über den Sturm und Drang und die Klassik bis hin zur Romantik beobachten läßt, zeigt, dass Literatur wie ein Seismograph auf die rasanten Veränderungen reagiert, die sich im 18. Jahrhundert im öffentlichen und privaten Raum vollzogen und die Beziehungen zwischen den Geschlechtern neu strukturiert haben.“⁸²

Eine interdisziplinäre Literaturanalyse, die Genderforschung und Kulturwissenschaft verknüpft, hat Franziska Schöbler in ihren Untersuchungen zu den bürgerlichen Dramen eingeführt und hat durch eine entsprechende Analyse von Dramen von der Aufklärungszeit bis in die 1990er Jahre den Übergang (und die Kontinuitäten) vom bürgerlichen Trauerspiel hin zum sozialen Drama und neuen Volksstück rekonstruiert. In einem gemeinsamen mit Gaby Pailer herausgegebenen Sammelband hat Franziska Schöbler zudem gezeigt, dass die aktuellen Theorien zur Performativität von Geschlecht und das Theater als Kulturphänomen offensichtliche Affinitäten aufweisen.⁸³ Hieraus entwickelte sie in jüngster Zeit verstärkt den Ansatz, die verschiedenen Perspektiven der Gender-Studies und der Kulturwissenschaft mit der Theaterwissenschaft zu verknüpfen und für die Dramenanalyse fruchtbar zu machen.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*. 6 Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. 3. Aufl. Hamburg. 1988.

⁸¹ Vgl. Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit*. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln 2004.

⁸² Stephan, Inge: *Inszenierte Weiblichkeit*. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln 2004. S. 8.

⁸³ Vgl. *GeschlechterSpielräume*. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Hrsg. von Gaby Pailer u. Franziska Schöbler. Amsterdam/New York 2011.

⁸⁴ Vgl. Schöbler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart 2012.

II. Die Geschlechterbilder im bürgerlichen Trauerspiel

II.1 Auftritt des Zwei-Geschlechter-Modells

im bürgerlichen Trauerspiel

„Die in der ersten Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Frühaufklärung, die die Gleichheit aller Menschen vertrat, war der Emanzipation von Frauen grundsätzlich nicht schlecht gesinnt“⁸⁵, denn die Gleichheit aller Menschen war eine logische Konsequenz aus den Prinzipien der Frühaufklärung und sollte insgesamt für die Menschheit, also sowohl für jeden einzelnen Mann als auch für jede einzelne Frau gelten.⁸⁶ Trotz der Fortsetzung der aufklärerischen Ideen begannen sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein anderes Frauenbild und eine andere Geschlechteridee zu etablieren, wie sie auch in den bürgerlichen Trauerspielen von Lessing *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) zu greifen ist. Diese Geschlechteridee findet man zudem in nahezu allen Dramen des bürgerlichen Jahrhunderts, von denen im Rahmen dieser Arbeit *Der Hofmeister* (1771/72), *Die Soldaten* (1774/75), *Die Kindermörderin* (1776), *Kabale und Liebe* (1782/83) und *Maria Magdalene* (1844) analysiert werden. Um diese bürgerlichen Dramen untersuchen zu können, soll zunächst ein Blick auf die gesellschaftliche Situation in Europa vor dem bürgerlichen Zeitalter geworfen werden.

2.1.1 Von einem Geschlecht zu den zwei Geschlechtern in der Kultur

Bis ins 17. Jahrhundert hinein herrschte das androzentrische Geschlechter-Denkmuster, das auf die anthropologische Grundannahme von Aristoteles zurückzuführen ist: Das Maß des Menschen ist der Mann.⁸⁷ Nicht nur im antiken Denkmuster, sondern auch im Schöpfungsbericht in der Bibel bzw. in der Theologie sind die Frauen für die Männer geschaffen:

⁸⁵ Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 23.

⁸⁶ Vgl. ebd.; vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*. 1., Aufl. Frankfurt a. M. 1979. S. 83.

⁸⁷ Vgl. Schabert Ina: *Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von. Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier S. 169.

»Ich will dir viel Schmerzen schaffen, wenn du schwanger wirst; du sollst mit Schmerzen Kinder gebären; und dein Verlangen soll nach deinem Mann sein, und er soll dein Herr sein.« (AT. 1. Mos. 3,16.)

»Das Oberhaupt jeden Mannes ist Christus, das Haupt der Frau aber ist der Mann.«
(AT. 1. Kor. 11,3)

Die *Summa Theologica* (1267-1289) des Thomas von Aquin, des bedeutendsten Theologen und Philosophen des Mittelalters, enthält zahlreiche Hinweise auf ein Fortbestehen der androzentrischen Geschlechter-Denkstruktur der Bibel.⁸⁸ Während der Mann für höhere Aufgaben, Geistigkeit und Wissen bestimmt ist, wurde die Frau nach Thomas von Aquin um ihres Geschlechts willen geschaffen und zu einem defekten menschlichen Wesen bestimmt⁸⁹: »*Mulier est vir imperfectus sive occasionatus*«.⁹⁰

Der anthropologische Gedanke, der im *homo-mensura* (ἄνθρωπος-μέτρον)-Satz anklingt, wird in der christlichen Kirche und Theologie als *vir-mensura* (ἀνὴρ-μέτρον)-Idee konzipiert: „der Mann ist Zentrum; Herr und Maß aller Dinge, alles wird aus männlicher Perspektive gesehen.“⁹¹ Diese religiöse Anthropologie begründet die verschiedenen Wissenschaften, „die mit dem angeblich empirisch Nachweisbaren abgesichert wurde[n].“⁹² Die Folge der Verwissenschaftlichung dieser Begründung beschreibt Ina Schabert: „Vorstellungen und Vorschriften in Bezug auf die Geschlechterdifferenz erscheinen zumeist in Form einer Erläuterung der besonderen Eigenschaften und Pflichten, Vorzüge und Begrenzungen, die dem weiblichen Geschlecht eigen sind. Das Wesen, die Natur, die Bestimmung des Mannes hingegen werden nur selten geschlechtsspezifisch eingeschränkt.“⁹³

Durch das asymmetrische Denkmuster⁹⁴ der Antike einerseits und durch „die Superiorität des Mannes“⁹⁵ in der religiösen Lehre andererseits werden Frauen und Weiblichkeit als bloße Variante des Männlichen oder sogar als ein Mangelwesen in Bezug auf den Mann gedacht. Diese Vorstellung nennt Thomas Laqueur ‚das Ein-Geschlecht-Modell‘, das seit der Antike

⁸⁸ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit*. Frauen und Literatur (1500-1800) München 1989. S. 22.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 22-23.

⁹⁰ Thomas von Aquin: *Scriptum super Sententiis*. lib. 2 d. 18 q. 1 a. 1 s. c. 1. „Die Frau ist ein verfehelter Mann und eine Zufallserscheinung.“

⁹¹ Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit*. Frauen und Literatur (1500-1800) München 1989. S. 20-21.

⁹² Komfort-Hein, Susanne: »*Sie sei wer sie sei*« Das bürgerliche Trauerspiel um Individualität. Pfaffenweiler 1995. S. 23.

⁹³ Schabert, Ina: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier S. 169.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 194.

Gültigkeit besitzt.⁹⁶ Obwohl dieses Denkmuster durch das ‚Zwei-Geschlechter-Modell‘ abgelöst wurde, wirkt es als kulturelles Bild noch um 1800 fort, und wird als „Zeichen der [weiblichen] Inferiorität“⁹⁷ ausgelegt. Dieser Androzentrismus des europäischen kulturellen Habitus beeinflusste die Geschichte sowohl der antiken als auch der bürgerlichen Literatur, woraus sich traditionsreiche geschlechtsspezifische Dichotomien entwickelt haben. Diesen kulturellen Habitus in Europa hat Ina Schabert in ihrer Schrift *Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichte* wie folgt zusammengefasst:

„Die Frau ist [...] ein durch Mangel an Männlichkeit definiertes Wesen. Es gibt keine spezifisch weiblichen biologischen, physiologischen oder psychologischen Attribute, vielmehr sind alle Besonderheiten des ‚schwächeren‘ Geschlechts defizitäre Erscheinungsformen dessen, was dem ‚starken‘ Geschlecht eigen ist. Die weiblichen Geschlechtsorgane werden als weniger entwickelte und introvertierte Varianten der männlichen Organe erklärt und dargestellt; der weibliche Geschlechtercharakter wird von einer defizitären Beschaffenheit der Körpersäfte abgeleitet. Dem ‚Temperament‘ der Frau fehlt es an Wärme, die volle Vitalität bedeutet. Weiblicher Sanftmut ist Mangel an männlichem Mut, weibliche Anpassungsfähigkeit und Friedfertigkeit sind Mangel an männlichen Durchsetzungskräften usw.“⁹⁸

Aufgrund der ausschließlichen Orientierung auf den Mann als vollgültigen Menschen nennt Stephen Greenblatt diese Geschlechterkonstruktion auch „das Konzept der teleologischen Männlichkeit“.⁹⁹ Da also in der europäischen Kultur der vorbürgerlichen Zeit Frauen als schwächeres Geschlecht oder Mangelwesen konzipiert worden, assoziiert die bürgerliche Literatur Weiblichkeit mit menschlicher und moralischer ‚Fehlerhaftigkeit‘ – gerade hierin mag die ‚Beliebtheit‘ und der ‚Reiz‘ der Frauenfiguren für die männlichen Dramatiker begründet sein. In der Regel wird das Verhalten der Frauenfiguren zu Beginn bzw. im Verlauf der Stücke als mangelhaft hinsichtlich der durch die Männer definierten Konzepte Ethik, Ordnung, Tugend oder Familienidee des Bürgertums fokussiert.

Verallgemeinernd ließe sich sagen, dass die Heldinnen der bürgerlichen Trauerspiele ausnahmslos Trägerinnen einer „Hamartia (ἁμαρτία)“¹⁰⁰, einer Verfehlung im aristotelischen

⁹⁶ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt 2003. S. 25.

⁹⁷ Rudolph, Andrea: Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur „Geschlechterklausel“ in Friedrich Hebbels Dramen. In: „*Das Weib im Manne zieht ihn zum Weib; der Mann im Weibe trotz dem Mann*“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay. Berlin 2008. S. 77-94. Hier S. 77.

⁹⁸ Schabert Ina: *Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichte*. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier S. 169-170.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 170.

¹⁰⁰ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Ergänzte Ausgabe. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 (RUB 7828). S. 38; vgl. ebd. S. 11. Anm. 6; „Der Ausdruck ἁμαρτία (»Fehler«) bezeichnet die

Sinne, sind, insofern als das fehlerhafte Verhalten der Frauenfiguren immer in Bezug auf das Ideal des Bürgertums konstruiert wird. Entsprechend taucht diese Form einer weiblichen Hamartia (ἁμαρτία) in der Herabsetzung der Tochterfiguren als »Fehler« (MSS: I/1) oder »Fehltritt« (EG: II/2) bei Lessing, als »Schwachheit deines [weiblichen] Geschlechts« (HM: V/Letzte Szene) oder »d[ie] lüderlichen Bälge« (SD: V/4) bei Lenz, als »Krebsgang« (KM: II) bei Wagner, als »verrufen« (KUL: I/1) oder »Sünderin« (KUL: I/3) bei Schiller und als »Schande« (MM: I/7) bei Hebbel auf. Waren im antiken Drama ausschließlich die Männerfiguren die Träger der Hamartia (ἁμαρτία) gewesen, während die Frauenfiguren inhaltlich oder thematisch kaum Beachtung fanden, verweiblichen die Autoren des bürgerlichen Trauerspiels den Begriff. Doch gilt, dass die Frauen in den bürgerlichen Trauerspielen nicht nur durch die Kultur und Geschichte der männlichen Ordnung, sondern auch durch die Existenz-, Erfahrungs-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen der Männer unterdrückt werden.¹⁰¹ In diesem Zusammenhang ist die Hamartia (ἁμαρτία) der Frauenfiguren nicht nur ein Exempel, an dem Mechanismen der Reue, der Entschuldigung, der Vergebung oder der Gewissensbisse vorgeführt werden sollen, sondern auch Gegenstand des Tadels oder der Strafe. Dabei herrschen nicht die Ideen der aufklärerischen Zeit, sondern der von der Antike an männlich codierte Habitus und das Androzentrische der christlichen Religion vor. Gerade aus dieser Sicht beurteilen selbst die Frauenfiguren ihr Verhalten ohne jedwede Kritik an dieser androzentrischen Sichtweise, wodurch die Frauenfiguren zum Objekt der androzentrischen Weltordnung und -anschauung werden, was wiederum seine Entsprechung findet in der (durch die Männerfiguren) an den Frauen vorgeführten Vergebung, Beschimpfung, Verurteilung, Erziehung oder Liebe.

Die androzentrische Kultur und Religion in Europa lassen also die Männerfiguren auch in den bürgerlichen Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts als die vollgültigen, idealen Menschen erscheinen, während im Kontrast dazu die Frauenfiguren als »vorsätzliche[s] Laster« (MSS: I/1) oder Töchter »von der Schande« (EG: V/7) gezeichnet und ihre stereotyp-abwertende Darstellung wiederholt beschworen wird.¹⁰²

Daraus folgt auch, dass die weibliche Kultur kaum zur literarischen Geltung gekommen ist und „in der herrschenden Kultur [bloß; J.K.L.] als Mangel, als Abweichung definiert und als

falsche Einschätzung einer Situation, die durch ein Versagen der δῶνία [...] bedingt ist, die also auf mangelnder Einsicht beruht. Die ἁμαρτία geht offensichtlich nicht unmittelbar aus einer Charakterschwäche hervor (der »zwischen« den Extremen stehende Held gerät ja nicht wegen seiner Schlechtigkeit ins Unglück); andererseits scheinen eine mehr oder minder durchschnittliche Beschaffenheit des Charakters und die Möglichkeit eines Fehlgriffs einander zu bedingen.“

¹⁰¹ Vgl. Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*: 6 Beitr. zu einer feminist. Literaturwiss. Berlin 1983. (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 96). (Literatur um historischen Prozess; N.F., 6). S. 5.

¹⁰² Vgl. Erhart, Walter: *Familienmänner*. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001. S. 8.

Verdrängtes lebendig“¹⁰³ wird. Die literarische Bearbeitung weiblicher Handlungsmöglichkeiten erweist sich daher nicht selten als Sichtblende, die das Weibliche „unreflektiert mit der Privatsphäre gleichgesetzt, die Frau als Hausfrau und Mutter entsprechend zur Gefangenen ihrer eigenen vier Wände erklärt“¹⁰⁴ und verdeckt, dass Frauen im 18. Jahrhundert auch als Dramenautorinnen in Erscheinung getreten sind – wie es Susanne Kord und Anne Fleig gezeigt haben. Darüber hinaus haben auch die Forschungen von Gaby Pailer und Franziska Schöbler viele vergessene Dramatikerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts in Erinnerung gerufen, diese Wiederentdeckungen mit Fragen des literarischen Kanons und einer geschlechtersensiblen Literaturgeschichte korreliert und die Texte vieler vergessener Autorinnen neu zugänglich gemacht.¹⁰⁵ Zudem hat Schöbler in ihrem Einführungsband darauf hingewiesen, dass sich in den vergessenen Stücken von Autorinnen aus dem 18. und 19. Jahrhundert durchaus Gegenentwürfe zu den geschlechterstereotypen Konstellationen auffinden lassen.¹⁰⁶ In diesem Zusammenhang stellt Martin Kagel in seiner Untersuchung von Marianne Ermanns 1786 erschienenem Schauspiel *Leichtsinn und gutes Herz*, neben einer Einführung in Leben und Werk der Autorin, die Frage, in welchem Verhältnis die Autorin und ihr Stück zum zeitgenössischen Sturm und Drang stehen.¹⁰⁷ Und Elin Nesje Vestli stellt Johanna Franul von Weißenthurn (1772-1847) als Schauspielerin und Schriftstellerin und ihre um 1800 entstandenen Lustspiele vor. Von Weißenthurn war in ihrer Zeit sehr erfolgreich, trotzdem ist sie mit ihren Werken nach 1848 nicht nur von der Bühne verschwunden, sondern auch literatur- und theatergeschichtlich in Vergessenheit geraten.¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang hat Inge Stephan prägnant die Rolle der weiblichen Autorschaft bzw. das Verschwinden der weiblichen Kultur in der Literatur beschrieben:

»In der Überlieferung von Quellen und in geschichtsschreibender Erinnerung sind Frauen namenlos in Vergessenheit geraten. Die Vernichtung weiblicher Kultur und die Tradierung falscher, durch keinerlei Textkenntnis getrübt

¹⁰³ Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*: 6 Beitr. zu einer feminist. Literaturwiss. Berlin 1983 (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 96). S. 5.

¹⁰⁴ Fleig, Anne: *Handlungs-Spiel-Räume*. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Würzburg 1999. S. 45.

¹⁰⁵ Vgl. Pailer, Gaby u. Schöbler, Franziska: GeschlechterSpielRäume. Einleitung. In: *GeschlechterspielRäume*. Dramatik, Theater, Performativität und Gender. Hrsg. von Gaby Pailer u. Franziska Schöbler. Amsterdam/New York 2011. S. 7-11. Hier S. 11 und Anmerkungen 17, 18, 19.

¹⁰⁶ Vgl. Schöbler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar 2012. S. 100.

¹⁰⁷ Vgl. Kagel, Martin: »Unglückliche Weiber haben wir heutiges Tages ohnehin genug«. Erziehung der Geschlechter im Marianne Ermanns *Leichtsinn und gutes Herz*. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800*. Literaturhistorische Konfigurationen- Signaturen der Moderne. Hrsg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Hannover 2007. S. 144-165.

¹⁰⁸ Vgl. Vestli, Elin Nesje: »Nun schrieb ich und schrieb glücklich – das heißt meine Stücke gefielen«. Johanna Franul von Weißenthurn und das Lustspiel um 1800. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800*. Literaturhistorische Konfigurationen- Signaturen der Moderne. Hrsg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Hannover 2007. S. 166-185.

Werturteile in Literaturgeschichten beispielsweise macht den Eindruck, dass die Frau als *persona non grata* der Kulturgeschichte gilt. Ihre Spuren sind gründlich verwischt. Die dennoch vorhandenen Spuren weiblicher Kultur sind oft verborgen im Raster einer männlichen Ordnung der Dinge; Dokumente von Frauen finden sich z. B. unter den Titel der mit ihnen befreundeten Männer archiviert.«¹⁰⁹

Auch Christa Reinig verweist in ihrer Rezension über Verena Stefans Buch *Häutungen* (1975) darauf, wie die weibliche Autorschaft und die weibliche Kultur in der Literatur verschwunden sind:

»Literatur ist ein hartes Männergeschäft von dreitausend Jahren her. Das muß jede Autorin erfahren, wenn sie das Wort ‚Ich‘ gebraucht [...] Die Formen und Formeln der Dichtersprache sind nicht geschaffen, dass ein weibliches Ich sich daran artikulieren kann.«¹¹⁰

Festzuhalten ist, dass Weiblichkeit im bürgerlichen Trauerspiel meistens ohne kritische Reflexion von den männlichen Autoren pauschalisiert und verallgemeinert wird, was wiederum die „Qualifikation des schreibenden Subjekts als ‚männlich‘“ bewirkt, „während die Position des beschriebenen Objekts weiblich konnotiert ist.“¹¹¹ Das Problem dieser literarischen Tradition wird bei Simone de Beauvoir erörtert. Sie kommt in ihrer Untersuchung *Das andere Geschlecht* zu dem Ergebnis:

»Da Frauen sich nicht als Subjekt gesetzt haben, haben sie auch keinen männlichen Mythos geschaffen, in dem sich ihre Entwürfe spiegeln; sie haben keine Religion und keine Poesie, die ihnen eigen ist.«¹¹²

Für die männlichen Autoren der hier untersuchten Stücke gilt also, dass sie die traditionsreichen androzentrischen Vorstellungen und Weltanschauungen der europäischen Kultur in ihren Dramen fortschreiben und Weiblichkeitsbilder herstellen, woraus für diese Untersuchung folgen muss, dass „[d]ie Realität von Frauen [...] in den imaginierten

¹⁰⁹ Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*: 6 Beitr. zu einer feminist. Literaturwiss. Berlin 1983 (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 96). S. 6.

¹¹⁰ Zitiert nach: Brinker-Gabler, Gisela: Das weibliche Ich. Überlegungen zu Analyse von Werken weiblicher Autoren mit einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert: Sidonia Hedwig Zäuenmann. In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Neu kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. München 1979. S. 55-65. Hier S. 55; vgl. Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit*. Frauen und Literatur (1500-1800) München 1989. S. 1.

¹¹¹ Schabert, Ina: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier 164.

¹¹² Brinker-Gabler, Gisela: Das weibliche Ich. Überlegungen zu Analyse von Werken weiblicher Autoren mit einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert: Sidonia Hedwig Zäuenmann. In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Neu kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. München 1979. S. 55-65. Hier S. 55.

Frauengestalten und im Diskurs über ‚Weiblichkeit‘ nur durch die männliche Verzerrung hindurch ideologiekritisch, sozialgeschichtlich und psychologisch zu rekonstruieren [ist]“.¹¹³ Indem also die Frauenfiguren in den Trauerspielen in erster Linie die von den Androzentrismus-Phantasien entworfenen Frauenbilder darstellen, sind die Handlungen der untersuchten Dramen als männlich codierte auszuweisen. Die androzentrische Dichotomie, also die von Männern bestimmte Geschlechterdifferenz, die im „kulturellen Gedächtnis“¹¹⁴ tradiert wurde, wird von den männlichen Autoren in ihre Literatur übertragen und in ihren Werken repräsentiert. Auf diese Weise werden die Elemente der Androzentrismus-orientierten europäischen Kultur durch literarische Texte (von der Antike an) und im religiösen bzw. theologischen Schrifttum überliefert, fortentwickelt und als Kulturerbe weitergegeben, was letztlich als Produkt einer Zusammenarbeit der von Männern bestimmten geschichtlichen, kulturellen und religiösen Erinnerungen und Traditionsbildungen¹¹⁵ zu verstehen ist. Auf diese Logik kann auch das (bis in die jüngere Vergangenheit andauernde Versäumnis) der Forschung zurückgeführt werden, die Frauenfiguren in den bürgerlichen Trauerspielen zu fokussieren, bzw. diese nicht nur aus männlicher Perspektive und männlichem Erkenntnisinteresse (verzerrt) darzustellen.¹¹⁶

Gleichzeitig gilt, dass die bürgerlichen Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts die epochemachenden Ideen der Aufklärung darstellen, die den zeitgenössischen sozialen Wandel und ein humanes gesellschaftliches Selbstbewusstsein induziert haben. Im Mittelpunkt der literarischen Darstellungen steht somit implizit immer der Begriffskomplex der ‚Bürgerlichkeit‘¹¹⁷, der um Mitleid, Moral, Privatheit, Befreiung und Familiäres kreist. Obwohl die bürgerliche Literatur bisher eingehend untersucht wurde, ist nicht selten übersehen worden, dass hinter den aufklärerischen Idealen des Bürgertums etwas Unaufklärerisches bzw. Unbürgerliches existiert, nämlich die Hierarchie zwischen den ‚gleichen‘ Geschlechtern. Die Geschlechter-Dichotomie zeigt sich in fast allen bürgerlichen

¹¹³ Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*: 6 Beitr. zu einer feminist. Literaturwiss. Berlin 1983. (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 96). S. 6.

¹¹⁴ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 174; vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

¹¹⁵ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 175; Orig. Penkwitt, Meike: Einleitung. In: *Freiburger Frauenstudien*. 19 (2006). *Erinnern und Geschlecht*. Bd. 1. Hrsg. von Meike Penkwitt. Freiburg 2006, 2007. S. 1-16. Hier S. 1.

¹¹⁶ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit*. Frauen und Literatur (1500-1800) München 1989. S. 5.

¹¹⁷ Vgl. Wierlacher, Alois: Zum Gebrauch der Begriffe „Bürger“ und „bürgerlich“ bei Lessing. In: *Neophilologus* 51 (1967). S. 147-156. Hier S. 154-155; vgl. Göbel, Klaus: *Gotthold Ephraim Lessing Emilia Galotti*. München 1988 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 21). S. 70; Das Wort »bürgerlich« umfasst eine Reihe menschlicher Vorzüge: Mitleid, Moral, Privatheit, Befreiung, Familiäres.

Dramen von Lessing bis Hebbel. Diese Dichotomie lässt sich als hierarchisches Verhältnis der Männer- und Frauenfiguren verstehen, wie sie in Hebbels Bemerkung gegen Emanzipation im Vorwort zu seinem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalene* rekonstruiert wird:

»[...] Dies ist, nach meiner Überzeugung, der welthistorische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht, die Philosophie, von Kant, und eigentlich von Spinoza an, hat ihn, zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst, vorausgesetzt, dass sie überhaupt noch irgend etwas soll, denn der bisherige Kreis ist durchlaufen und Duplikate sind vom Überfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur, soll ihn beendigen helfen, sie soll, wie es in einer ähnlichen Krisis Aeschylus, Sophokles, Euripides und Aristophanes, die nicht von ungefähr und etwa bloß, weil das Schicksal es mit dem Theater der Athener besonders wohl meinte, so kurz hintereinander hervortraten, getan haben, in großen gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Teil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichts-Bewegung entfesselten Elemente, durcheinander flutend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib und dem Manne wieder gegenüber stehen wird, wie dieser Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee erzeugen. [...]« (MM: Vorwort)

Auch bei Hebbel erscheinen die Männer also als das normative Universale, vom dem sich der Mangel, also das Weibliche abhebt, und die Männlichkeit selbst wird als das unspezifisch Allgemeine und als unpartikulär Ganzes wahrgenommen.¹¹⁸

Die Geschlechter in der bürgerlichen Literatur aus dem 18. und 19. Jahrhundert, insbesondere im bürgerlichen Trauerspiel, sind nur in Kontextualisierungen mit der vorbürgerlichen Zeit zu betrachten. Entsprechend ist der Darstellung der Frauenfiguren in den bürgerlichen Dramen geprägt von der Geschlechteranschauung, die an das androzentrische Denkmuster der Antike erinnert und „die Superiorität des Mannes“¹¹⁹ gegenüber der Frau anerkennt. Das gesamte System der bürgerlichen Dramen ist ausnahmslos auf die polarisierten Geschlechter bezogen.¹²⁰ Diese Polarisierung zwischen den Geschlechtern beerbt einerseits die herkömmliche Kultur der vorbürgerlichen Zeit und ihre Weltanschauung, andererseits stellen die bürgerlichen Dramen dadurch die Idealbilder beider Geschlechter aus Sicht der Kultur, Gesellschaft und Familie des Bürgertum und seiner Weltanschauung um 1800 dar.

Der Dualismus von Weiblichkeit und Männlichkeit und die Polarisierung der Geschlechter sind daher im Folgenden auch in philosophischer Hinsicht zu untersuchen.

¹¹⁸ Vgl. Hindinger, Barbara. *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männlichkeit in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 194.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. Schöbler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 161.

2.1.2 Dualismus: *Ratio* und *emotio*

Die androzentrische Weltanschauung dominiert auch die europäische Philosophiegeschichte. Die Erkenntnistheorie von Descartes kann Ina Schabert zufolge als anti-feministisch gelten.¹²¹ Seine dualistische Annahme einer radikalen Trennung zwischen den Bereichen von *res extensa* (Ausdehnung, Körper, Außenwelt) und *res cogitans* (Geist, Innenwelt), also der Dualismus von Materie und Geist, verknüpft sich mit der androzentrischen Kultur und ermöglicht es, die Kategorie ‚Geschlecht‘ aus dem Bereich des reinen Denkens auszuklammern und der körperlichen Existenz und der sozialen Geschlechterrolle (der Frau) vorzubehalten.¹²² Der metaphysische Dualismus von Descartes wurde im neuzeitlichen Denken zur Grundlage der idealistischen Unterscheidung von männlicher Subjektivität und deren weiblichem Objekt. Diese dualistische Annahme dominiert auch die deutsche Kultur im 18. Jahrhundert. Im seinem Lustspiel *Der Junge Gelehrte* verwandelt der Aufklärer Lessing die dualistische Annahme in eine rhetorische Frage, die die Unterscheidung zwischen Mann und Frau anhand des Kriteriums des rationalen Verstands ad absurdum führt:

»DAMIS. »Mulier non Homo!« Bald werde ich auch dieses Paradoxon für wahr halten. Wodurch zeigt man, daß man ein Mensch ist? Durch den Verstand. Wodurch zeigt man, daß man Verstand hat? Wann man die Gelehrten und die Gelehrsamkeit gehörig zu schätzen weiß. Dieses kann kein Weibsbild, und also hat es keinen Verstand, und also ist es kein Mensch. Ja, wahrhaftig ja; in diesem Paradoxo liegt mehr Wahrheit, als in zwanzig Lehrbüchern.« (JG: II/12)

Gleichwohl schreibt er in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Miß Sara Sampson* die androzentrische Konnotation einer rationalisierten *res cogitans* fort; die Männerfiguren im Stück werden in erster Linie durch ihren Verstand charakterisiert:

»ORSINA. Daß Sie mich also ja nicht verachten! – Denn auch Sie haben Verstand, guter Alter; auch Sie. – Ich seh' es an dieser entschlossenen, ehrwürdigen Miene. Auch Sie haben Verstand; [...]
ODOARDO. Tot? tot? - Ha, Frau, das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen: [...] « (EG: IV/7)

¹²¹ Vgl. Schabert, Ina: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205. Hier 171.; vgl. ebd. Anmerkung 4.

¹²² Vgl. ebd. S. 171.

Gleichzeitig wird den Männern jedoch vermittelt über das Konzept der ‚Melancholie‘ der Zugang zum Bereich der *emotio* ermöglicht, was sie sowohl zu Denkenden und Überlegenden als auch zu Nachdenkenden und Besinnenden macht.¹²³ Doch lässt sich bei diesen melancholischen Männer-Typen nicht nur ein tugendhafter Sinn wie ‚Besonnenheit‘, sondern auch wie bei Shakespeares Hamlet eine leidende *ratio* erkennen.¹²⁴ Diese Männerfiguren vertreten die ‚Weisheit‘ in einem besonders tugendhaften Sinn, doch abgesehen von einigen Intriganten geht es bei der Darstellung der Männerfiguren letztlich um eine Form des rationalen Nachdenkens.

Dem entspricht, dass auf der anderen Seite die Empfindsamkeit als *res extensa* meistens bei den Heldinnen zu finden ist und offenkundige Rationalität bei den Frauenfiguren offensiv verachtet wird:

»MARINELLI. Lauter Bewunderung! – Und wem ist es nicht bekannt, gnädige Gräfin, daß Sie eine Philosophin sind?

ORSINA. Nicht wahr? – Ja, ja; ich bin eine. – Aber habe ich mir es itzt merken lassen, daß ich eine bin? – O pfui, wenn ich mir es habe merken lassen; und wenn ich mir es öftre habe merken lassen! Ist es wohl noch Wunder, daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denket, ist eben so ekel als ein Mann, der sich schminket. [...] « (EG: IV/3)

Während das Männlichkeitsbild deutlich dem Begriff der *res cogitans* im cartesianischen Sinne folgt, wird das Weiblichkeitsbild als *res extensa* in den Dramen in eine andere Richtung gedeutet: Die weibliche *res extensa* wird in den bürgerlichen Trauerspielen disqualifiziert und Frauen werden als ‚an Verstand arme Geschöpfe‘ oder als ‚dumme Wesen‘ verachtet und weibliches Verhalten wird als ‚Unklugheit‘ und ‚Eitelkeit‘ entweder direkt von den Männerfiguren oder indirekt durch den Nebentext und die Regieanweisungen abgewertet; so tadelt Odoardo seine Frau als »eitle törichte Mutter!« (EG: II/4) und in ähnlicher Weise werden die Mutter- und Tochterfiguren bei Lenz beschrieben: »ein[e] barbarisch[e] Mutter« (HM: II/5), »Was verstehst du doch von der Welt, dummes Keuchel« (SD: I/4). Zudem wird Weiblichkeit gar nicht zum Gegenstand einer umfassenden Rationalisierung, so heißt im *Hofmeister*: »Ich werd dich beunmündig Zu seiner Frau« (HM: III/1). In ähnlicher Weise

¹²³ Zu solchen Typen zählen die melancholisch charakterisierten Männerfiguren wie Melefont in *Miß Sara Sampson*: »Bleibe ich mit meinem Gedanken länger allein« (MSS: I/7), Apianni in *Emilia Gallotti*: »(tritt tiefsinnig, mit vor sich hingeschlagenen Augen herein [...] nachdenkend und schwermütig)« (EG: II/7), »(nach einer Überlegung)« (EG: II/10), Ferdinand in *Kabale und Liebe*: »(wird nachdenkend und heftet wärmere Blicke auf die Lady.)« (KUL: II/3), »(Nach einigem Nachdenken)« (KUL: V/2) und Meister Anton: »er bleibt sinnend stehen« (MM: III/11).

¹²⁴ Unter den Trägern der leidenden *ratio* sind auch Männerfiguren wie der Geheime Rat: »mein hochweiser Bruder« (HM: IV/3) bzw. Wenzeslaus in *Der Hofmeister*, Graf von Spannheim als Obrist bzw. Stolzius in *Die Soldaten*, der Magister in *Die Kindermörderin* und der Sekretär in *Maria Magdalene*.

wird auch Weiblichkeit in Schillers *Kabale und Liebe* konzipiert, wenn der Nebentext vorsieht, dass die Mutter »dumm-vornehm« (KUL: I/2) lächeln soll und sich »[b]äurisch-stolz« verhält (KUL: I/2). Ihren Höhepunkt erreichen die Zuschreibungen der Irrationalität in Schillers Stück, wenn Miller in der Familie äußert: »Das Weib ist eine alberne Gans. Wo soll eine gnädige Madam herkomme? Was für ein Esel streckt sein Langohr aus diesem Geschwatze?« (KUL: I/2), und Wurm verlautbart: »Die Mutter – Dummheit selbst – hat mir in der Einfalt zu viel geplaudert« (KUL: I/5), während Ferdinand die geläufigen Meinungen über die ‚Weiber‘ und die Weiblichkeit des 18. Jahrhunderts zusammenfasst: »Man könnte antworten, es ist weibliche Eitelkeit – Leidenschaft – Temperament – Hang zum Vergnügen« (KUL: I/2).

Die Bedeutung des cartesianischen Dualismus von *res extensa* und *res cogitans* sollte nicht unterschätzt werden, denn auch die kantischen Erkennungstheorie aktualisiert Descartes’ Denken: „Kant spricht grundsätzlich von zwei Stämmen der menschlichen Erkenntnis, der ‚Sinnlichkeit‘ und dem ‚Verstand‘. Durch Sinnlichkeit werden die Gegenstände gegeben, durch den Verstand gedacht.“¹²⁵ Auch in dieser kantischen Differenzierung von ‚Sinnlichkeit‘ und ‚Verstand‘ lässt sich die Annahme der idealisierten Unterscheidung von der männlichen *res cogitans* und der weiblichen *res extensa* ablesen. Ein prägnantes Beispiel der Aktualisierung von Descartes Dualismus durch Kant stellt dessen Meinung zum Frauenwahlrecht dar, denn Kant, der immerhin das Leitwort der Aufklärung, *Sapere aude!* (Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!), zu verantworten hat,¹²⁶ „schließt in seiner einflussreichen Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) Frauen und Besitzlose dezidiert vom Wahlrecht aus, das allein den über Eigentum verfügenden Bürgern zukomme.“¹²⁷ Vom Gleichheitspostulat der Aufklärung und der scheinbar universalen Kategorie des Verstandes ist nach Kant das Frauengeschlecht ausgeschlossen.¹²⁸

Wenn also für das Männlichkeitsbild in den Dramen gelten kann, dass es dem Begriff des Verstandes nach Kant entspricht, ist das Verhältnis zwischen den Weiblichkeitsbildern in den Dramen und einer ‚Sinnlichkeit‘ im kantischen Sinne weniger eindeutig: Die Sinnlichkeit der Frauenfiguren bezieht sich nicht auf einen bestimmten (der Ratio gleichwertigen) Modus der Erkenntnis, sondern schlägt sich in der Emotionalisierung und Erotisierung der

¹²⁵ Hefnerich, Christoph: *Geschichte der Philosophie*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. 6. Aufl. München 2005. S. 252.

¹²⁶ Vgl. Schöbeler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 25.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Vgl. ebd.

Tochterfiguren nieder. So wird in *Miß Sara Sampson* Sinnlichkeit zum kontradiktorischen Gegenbegriff des Verstandes:

»SARA. [...] ich war sinnreich genug, meinen Verstand zu betäuben; aber mein Herz und ein inneres Gefühl warfen auf einmal das mühsame Gebäude von Schlüssen übereinander auf. [...] « (MSS: I/7)

Und generell werden die Frauenfiguren so gezeichnet, dass sie einer Vielfalt an Emotionalisierungen ausgesetzt zu sein scheinen, die in heftigen Leidenschaften kulminieren können:

»EMILIA. [...] Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. [...] es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, [...] « (EG: V/7)

Die Frauenfiguren, deren Verstrickung in „amourös[e] und erotisch[e] Beziehungen“¹²⁹ häufig zum Handlungsauslöser gereicht, scheinen ausschließlich auf ihr Gefühl bzw. die Natur festgelegt zu sein und sind allenfalls als emotionale Ergänzung der Männerfigur angelegt. Präziser als der kantische Begriff der Sinnlichkeit ist hier daher derjenige der Empfindsamkeit, der das Ergriffensein der Frauenfiguren abbildet, wie es exemplarisch bei Schiller zu finden ist:

»LADY [...] - Mein Herz hungert bei all dem Vollauf der Sinne, und was helfen mich tausend bessere Empfindungen, wo ich nur Wallungen löschen darf? « (KUL: II/1)

Für die untersuchten Stücke gilt daher, dass sie sinnliche und empfindsame Emotionalität zu einem weiblichen Habitus stilisieren, dass die Frauenfiguren einzig durch ihre Sinnlichkeit oder Empfindsamkeit definiert sind und dass sie allenfalls als hoch emotionale Figuren lebendig werden. Hierin könnte man zwar ein größer werdendes Verständnis für Frauen als sinnliches und empfindsames Wesen in einer von männlichen Konventionen beherrschten Welt sehen¹³⁰, doch gerade durch die scheinbare Aufwertung und Anerkennung solcher ‚spezifisch weiblichen‘ Eigenschaften (also die sinnliche, empfindsame und emotionale Frauen) wird den Frauenfiguren sowohl jeglicher Bezug zur Rationalität abgesprochen,¹³¹ als

¹²⁹ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 145.

¹³⁰ Vgl. Hoffmeister, Gerhart: Engel, Teufel oder Opfer: Zur Auffassung der Frau in der sentimentalischen Erzählungen zwischen Renaissance und Aufklärung. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 150-158. Hier S. 150.

¹³¹ Vgl. Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie G. E. Lessings dramatisches Werk. Amsterdam 1988. S. 106.

auch der Zugang zur Sphäre der Öffentlichkeit und der Ökonomie versagt.¹³² Während also die Frauenfiguren aufgrund ihrer vermeintlichen Geschlechtereigenschaften von wirtschaftlichen Tätigkeiten ausgeschlossen werden, scheinen androzentrische Ökonomie, kapitalistische Logik und protestantische Ethik auf beinahe ‚natürliche‘ Weise miteinander assoziiert.

2.1.3 Geschlechterdifferenz in Wirtschaft und Ethik

So wie es schon im englischen Musterstück des bürgerlichen Trauerspiels *The London Merchant* von George Lillo (1731) um das Thema ‚Wirtschaft‘ geht,¹³³ ist diese Thematik auch im deutschen bürgerlichen Trauerspiel (omni-)präsent. Wird in den untersuchten Stücken der Bereich der Ökonomie thematisiert, so wird die binäre Organisation der Geschlechterdifferenz der bürgerlichen Gesellschaft besonders offenbar.

Für Lessing gilt, dass er mit *Miß Sara Samson* die wirtschaftliche Idee der Moderne veranschaulicht. Er kritisiert die adelige Tradition der »Erbschaft« (MSS: I/7), weil er diese – im weberschen Sinne – für unproduktiv hält. Entsprechen beklagt sich der vom Verfall gezeichnete Landadelige Mellefont über seine Erbschaft, weil er glaubt, dass sie ihn und Sara zum »Unglück« (MSS:I/7) und zur »Sünde« (MSS:I/7) gebracht hat:

»MELLEFONT. Verwünschtes Vermächtnis! [...] Und wenn ich ihrer nur entübrigt sein könnte, dieser schimpflichen Erbschaft! [...]« (MSS: I/7)

Doch nicht nur durch den Ruin des Landadeligen Mellefont, sondern auch anhand der Mätresse Marwood, die auf die Erbschaft von Mellefont bis zum Ende des Stücks begierig ist, propagiert Lessing in wirkungsvoller Weise eine Art protestantische Wirtschafts-idee. Lessing kritisiert die Mätressenschaft Marwoods als Nicht-Produktivität und führt ihre ökonomische Abhängigkeit von der Erbschaft des Landadeligen Mellefont vor, wodurch Lessing die, für die europäische Sozialgeschichte typische, ökonomische Dependenz der Frauen sichtbar machen kann. So äußert Marwood selbst:

»MARWOOD. [...] Ward ich nicht von dir beredt, daß du dich in keine öffentliche Verbindung einlassen könntest, ohne einer Erbschaft verlustig zu werden, deren Genuß du mit niemand, als mit mir teilen wolltest? Ist

¹³² Vgl. Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie G. E. Lessings dramatischen Werk. Amsterdam 1988. S. 1.

¹³³ Vgl. Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006.

es nun Zeit ihrer zu entsagen? Und ihrer für eine andre, als für mich zu entsagen? « (MSS: II/7)

Auch in *Emilia Galotti* fokussiert Lessing ein bestimmtes Wirtschaftsprogramm, und zwar durch den Grafen Appiani. Dessen Wunsch vom ‚Rückzug aufs Land‘¹³⁴, aus der Hofgesellschaft heraus, ist sowohl als politische Befreiung als auch als Sehnsucht nach ökonomischer Autarkie zu begreifen. Appiani besitzt als Graf auf dem Lande Grundstücke, die als Basis landwirtschaftlicher Produktion angedeutet werden. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass sich die Lebensvorstellung der Figur Appiani deutlich von derjenigen unterscheidet, die abhängig vom Hof, von der höfischen Gesellschaft sind. Zu diesem Typus zählen Camillo Rota, Conti und die Gräfin Orsina: Camillo Rota, einer von des Prinzen Räten, macht die politische Abhängigkeit als Untertanen vom Hof und dem Prinzen bei seiner Unterhaltung über ein Todesurteil anschaulich: »Nicht, wie ich will, gnädiger Herr« (EG: I/8), der Maler Conti ist ebenfalls vom Hof und Prinzen abhängig: »Die Kunst geht nach Brot« (EG: I/2) und die Gräfin Orsina als Mätresse ist vor allem politisch abhängig von der Hofgesellschaft und der Gunst des Prinzen. Durch diese Darstellung der Hofgesellschaft kritisiert Lessing nicht nur die politischen bzw. ökonomischen Abhängigkeitsverhältnisse, sondern wiederum die Unproduktivität der Hofgesellschaft, von der Appiani sich abzugrenzen trachtet. In den bisherigen Interpretationen wurde der Wunsch ‚Rückzug aufs Land‘ gemeinhin als „eine Reaktion des Bürgers auf seine politische und soziale Ohnmacht“¹³⁵ verstanden, aber Appianis Wunsch setzt implizit Landwirtschaft gegen Hofwirtschaft. In diesem Zusammenhang wundert sich Odoardo:

»ODOARDO. [...] Ich muß auch bei dem Grafen noch einsprechen. Kaum kann ich's erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen. Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben.« (EG: II/4)

Am Willen von Appiani, auf dem Land zu leben, und der diesbezüglichen Bewunderung Odoardos lässt sich die Sehnsucht nach landwirtschaftlicher Subsistenz ablesen, denn was die beiden im Rückzug aufs Land suchen, ist die freie Existenz¹³⁶, ist das Bestreben, nicht nur von dem Status des politischen Untertanen befreit zu sein, sondern auch von der eigenen wirtschaftlichen Tätigkeit leben zu können. Dieses ökonomische Prinzip spiegelt sich in

¹³⁴ Vgl. Kiesel, Helmuth: ›Bei Hof, bei Höll‹. Unstersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60). S. 221.

¹³⁵ Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006. S. 146.

¹³⁶ Vgl. Kiesel, Helmuth: ›Bei Hof, bei Höll‹. Unstersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60). S. 221.

Lessings Lebensauffassung wieder, „als freier Schriftsteller, [...] jenes humanistisch-stoizistische Ideal [...] verwirklichen“¹³⁷ zu können. Dieser Aspekt des freien Schriftstellers zeigt sich auch in Lessings Brief vom 29. Nov. 1756 an Friedrich Nicolai: »Gesegnet sei Ihr Entschluss, sich selbst zu leben!«¹³⁸.

Helmuth Kiesel hat auf die Verknüpfung von Raumstruktur und Lebensweise bei Lessing hingewiesen, insofern als „das Landgut mit Selbstbestimmung [...] identifiziert [wird], die Residenz dagegen mit Fremdbestimmung [...].“¹³⁹ Appiani, den es, so seine Gegenfigur Marinelli, »mit seiner Gebieterin nach seinen Tälern von Piemont« (EG: I/6) zieht, wird somit zum Vertreter einer positiv konnotierten bürgerlichen Souveränität, deren Anspruch ein Leben in (ökonomischer) Freiheit ist und deren Maßstäbe der hof- und adelsgesellschaftlichen Lebensauffassung entgegengesetzt sind. Festzuhalten ist, dass Lessing die Idee ökonomischer Souveränität sowohl topografisch mit dem Land assoziiert, als auch männlich konnotiert.

Die Vorstellung einer männlich geprägten Ökonomie findet sich auch in weiteren bürgerlichen Dramen. So spiegeln und perpetuieren die wirtschaftlichen Tätigkeiten der Männerfiguren in Lenz' Komödien die Geschlechterdifferenz der Sturm-und-Drang-Zeit. In diesem Zusammenhang tauchen zunächst die beruflichen Zusatzbestimmungen im Personenverzeichnis von *Der Hofmeister* auf: Herr von Berg ist als Geheimer Rat tätig, Läufer als Hauslehrer und Wenzeslaus als Schulmeister; Major von Berg als Offizier verhält sich stolz und herablassend gegenüber seinem Angestellten, dem Hauslehrer Läufer, und negiert den Gehaltsvorschlag seiner Frau:

»MAJOR: Ist's gewiß? Macht das soviel? Nun damit wir gerade Zahl haben, vierhundert Taler preußisch Courant hab ich zu Ihrem *Salarii* bestimmt. Sehen Sie, das ist mehr als das ganze Land gibt. [...] Ei was wissen die Weiber! – Vierhundert Taler, Monsieur; mehr kann Er mit gutem Gewissen nicht fordern. [...]« (HM: I/4)

„Weibliche Arbeit“ wird in *Der Hofmeister* nur dann thematisch, wenn die Vaterfigur, der Major, seiner Frau und Tochter mit Begrifflichkeiten der Prostitution begegnet. Während Lessing eine Disqualifizierung des weiblichen Geschlechtes durch die Mätressenwirtschaft vornimmt, radikalisiert Lenz diese Abwertungsstrategie in Form des Prostitutionsvorwurfs und verbindet die ökonomische Abwertung der Frauenfiguren mit einer restriktiven Sexualmoral. In *Der Hofmeister* wird die Verletzung dieser Sexualmoral als „öffentliche

¹³⁷ Kiesel, Helmuth: ›Bei Hof, bei Höllk. Unstersuchung zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60). S. 221.

¹³⁸ Vgl. Lessings Werke. Bd. 7. S. 935.

¹³⁹ Kiesel, Helmuth: ›Bei Hof, bei Höllk. Unstersuchung zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60). S. 230.

Ächtung, Disqualifikation [...], oder vielleicht die Verstoßung durch die Familie¹⁴⁰ bewertet. In diesem Sinne bezichtigt der Vater seine Frau und seine Tochter der Prostitution:

»MAJOR. Hat er sie zur Hure gemacht? *Schüttelt sie.* Was fällt du da hin, Jetzt ist's nicht Zeit zum Hinfallen. Heraus mit, oder das Wetter soll dich zerschlagen. Zur Hure gemacht? Ist's das? – Nun so wird denn diese ganze Welt zur Hure und du Berg nimm die Mistgabel in die Hand – *Will gehen.* [...] *Zur seiner Frau.* Komm, komm, Hure, du auch! sieh zu. *Reißt die Tür auf.* Ich will ein Exempel statuieren – Gott hat mich bis hierher erhalten, damit ich an Weib und Kindern Exempel statuieren kann – Verbrannt, verbrannt, verbrannt! *Schleppt seine Frau ohnmächtig vom Theater.* « (HM: III/1)

Diese Haltung vertritt auch der Geheime Rat. Bei ihm ist bemerkbar, dass die Moralauffassung der Sturm-und-Drang-Zeit einerseits die adelige Mätressenschaft abwertet, andererseits auf die Religion und die damalige Ehrkonzeption bezogen ist:

»GEH. RAT: Auf das, was ich ihr gesagt? – Wer will's ihr übel nehmen, wenn sie zu ihm sagte: Herr von Seiffenblase, Sie haben sich auf einem Kaffeehause verlauten lassen, Sie wollten meine Nichte zu Ihrer Mätresse machen, suchen Sie sich andre Bekanntschaften in der Stadt; bei mir kommen Sie unrecht: meine Nichte ist eine Ausländerin, die meiner Aufsicht anvertraut ist; die sonst keine Stütze hat; wenn sie verführt würde, fiel' alle Rechenschaft auf mich. Gott und Menschen müßten mich verdammen.« (HM: V/5)

In Lenz' Komödie *Die Soldaten* ist eine Konkretisierung und Modernisierung der wirtschaftlichen Bestimmung der bürgerlichen Männerfiguren zu bemerken: Die Vaterfigur Wesener wird als Galanteriehändler beschrieben, Stolzius hat die Zusatzbestimmung ‚Tuchhändler‘ – und ist so das Gegenbild zum adeligen Offizier Desportes. Bei dem bürgerlichen Menschen Stolzius spielt die Sexualmoral eine große Rolle, anders als bei den Adeligen, was sich in seiner Kritik an der Verletzung der Sexualmoral durch Mariane niederschlägt: »Ich bin Stolzius, dessen Braut du zur Hure machtest« (SD: V/3). Die Prostitution bewertet Wesener aus der Perspektive der weberschen Wirtschaftsethik und Produktivitätsidee: »*stößt sie von seinem Schoß:* Fort von mir, du Luder, - willst die Mätresse vom Baron werden?« (SD: I/5).

Eine derart motivierte Disqualifizierung lässt sich auch in der ‚Bettlerei‘ der Weibsperson in *Die Soldaten* erkennen, die die Abhängigkeit der Frauen *expressis verbis* darstellt. Die Soldatenfiguren fungieren dabei als ökonomische Helfer der abgewerteten Frauen:

¹⁴⁰ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten.* München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 67.

»WESENER: Ihr lüderliche Seele! Schämt Ihr Euch nicht, einem honetten Mann das zuzumuten? Geht, lauft Euren Soldaten nach. [...]« (SD: V/4)

Auch bei Wagner zeigt sich diese männlich eingefärbte Wirtschaftsethik. In *Die Kindermörderin* wiederholt sich die sowohl ökonomische als auch moralische Abwertung der Frauenfiguren. Diese doppelte Disqualifizierung verstärkt sich durch die Gleichnisse in dem Tadel des Metzgers Humbrecht:

»H u m b r e c h t. (zu seiner Frau, die mit ihm hereinkommt.) Das Lumpenzeug! Der verdammte Nickel! – Den Augenblick soll sie mir aus dem Haus: hast gehört, Frau? den Augenblick! sag ich. Keinen Bissen kann ich in Ruhe fressen, so lang die Gurr noch unter einem Dach mit mir ist: – Wirsts ihr bald ankündigen oder nicht? wenn ichs ihr selbst sagen muß, so steh ich nicht dafür, daß ich nicht mit dem Kopf zuerst die Treppen hinunterscheiß.

E v c h e n. Gott! das gilt mir!

H u m b r e c h t. Ursache! Die soll ich dir sagen? – Schäm dich ins Herz hinein so eine schlechte Hausmutter zu seyn, nicht bessere Ordnung zu halten! – weil sie ein Nickel ist, eine Hure! Das ist die Ursache! –«.(KM: II)

Humbrecht bewertet die Prostitution nicht als Arbeit, sondern ausschließlich als Verstoß gegen die Sexual-Moral. In diesem Zusammenhang zeigt sich bei Humbrecht vor allem eine handwerkliche Berufsethik, die sich mit der bürgerlichen Ordnung verbindet:

»H u m b r e c h t. Obrigkeit! Obrigkeit! – ich hab allen möglichen Respekt für meine Obrigkeit – aber *den* Viehkerls wenigstens sollte sie nicht so viel Gewalt geben; – haben nicht ihrer zween noch erst vor kurzen einen armen Handwerksburschen, der im nemlichen Fall war, aufs erbärmlichste mishandelt, ihm mit Füßen das Gemäch entzwey getreten, dass er drey Stund drauf den Geist aufgab? – und das soll Ordnung seyn? he! – « (KM. V)

Was Metzger Humbrecht in *Die Kindermörderin* kennzeichnet, ist sowohl eine bürgerliche Identität (bzw. Autonomie) als auch Berufspflicht,¹⁴¹ „einer Verpflichtung, die der einzelne empfinden soll und empfindet gegenüber dem Inhalt seiner »beruflichen« Tätigkeit, gleichviel worin sie besteht, gleichviel insbesondere, ob sie dem unbefangenen Empfinden als reine Verwertung seiner Arbeitskraft oder gar nur seines Sachgüterbesitzes (als »Kapital«) erscheinen muß.“¹⁴² Hierin ist die moderne Wirtschaftsdeutung des Bürgertums erkennbar. Der Wirtschaftsbegriff, der den Sachgüterbesitz des Landadels und die »Erbchaft« (MSS: I/5)

¹⁴¹ Vgl. Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006. S. 64.

¹⁴² Zitiert nach: ebd.; Orig. Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist der Kapitalismus* [1904]. In: Weber, Max: *Die protestantische Ethik*. Eine Aufsatzsammlung. Hrsg. von Johannes Winckelmann. München/Hamburg 1965. S. 187.

Mellefont's ablehnt, wird im beruflichen Konzept des Handwerkers aktualisiert. Darüber hinaus wird das bürgerliche Selbstbewusstsein durch die beruflichen Tätigkeiten als männliches fokussiert. Die Männerfiguren nach Lenz' *Der Hofmeister* treten daher auch meist als Vertreter bestimmter Wirtschaftsideen bzw. Berufsstände auf. Humbrecht zum Beispiel stellt sich wie folgt (im Sinne von Steuer) vor:

»H u m b r e c h t. Ich heiß Martin Humbrecht, Metzger und Burger allhier und für mein Geld, das sich der Stadt abgeben muß, heißt mich Ihre Gnaden, der Herr Ammeister selbst *Er.*« (KM: V)

In seinem Selbstbewusstsein als beruflichem Bürgertum spielt eine Art ökonomische Idee, die sich auf die moderne Stadtkasse bezieht, eine große Rolle. An Humbrecht zeigt sich, wie sich das Handwerksgewerbe zur modernisierten Kapitalwirtschaft wandelt. Humbrechts Kapitalismus ist stärker modernisiert als in den anderen untersuchten bürgerlichen Dramen. Sein Kapitalbegriff ist Synonym seines Klassenbewusstseins: Er trennt seinen Kapitalbegriff der bürgerlichen Gesellschaft von der adeligen Gesellschaft ab, was dazu führt, dass sein berufliches Handeln als Metzger sein Klassenbewusstsein im marxistischen Sinne herstellt.¹⁴³ Humbrecht nennt stolz seinen Namen, den er mit seinem Beruf und seinem bürgerlichen Status verbindet: »Metzer und Burger« (KM:V), was es ihm ermöglicht, sich selbstbewusst gegenüber den Fausthämmern und dem Fiskal, die das staatliche Gewaltmonopol repräsentieren, zu positionieren.

In Schillers *Kabale und Liebe* spielt die wirtschaftliche Ethik des Bürgers ebenfalls eine zentrale Rolle. Die Korruption des Präsidenten von Walter, insbesondere der Soldatenhandel, wird aus der Perspektive der bürgerlichen Wirtschaftsethik als verwerflich kritisiert¹⁴⁴:

»KAMMERDIENER. Gestern sind siebentausend Landskinder nach Amerika fort – Die zahlen alles. [...] (*lacht fürchterlich.*) O Gott – Nein – lauter Freiwillige. Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? – aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschließen. Wir hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster sprützen, und die ganze Armee schrie: *Juchhe nach Amerika!* « (KUL: II/2)

Die Verwerfung der korrupten Werte des Hofes in Schillers *Kabale und Liebe* entwickelt sich zu einer Art protestantischer Wirtschaftsethik, die sich meist (doch nicht ausschließlich) in

¹⁴³ Vgl. Werner, Johannes: *Gesellschaft in literarischer Form*: H. L. Wagners 'Kindermörderin' als Epochen – und Methodenparadigma. Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft; 28). S. 77.

¹⁴⁴ Vgl. *Schiller Handbuch*. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2005. S. 77.

den männlichen Figuren manifestiert. So verteidigt Millers Frau die Arbeit ihres Manns als Stadtmusikant und Musiklehrer mit den Worten:

»FRAU. [...] Du gehst deiner Profession nach, und raffst Scholaren zusammen, wo sie zu kriegen sind. [...]« (KUL: I/1)

Auch bei Miller kommt es zu einer Überblendung von Sexualmoral und Wirtschaftsethik, die sich vor allem in seiner Haltung gegenüber seiner Tochter zeigt, die Ferdinand, den Sohn des Präsidenten von Walther, liebt. Auch von Miller wird die Verletzung der Sexualmoral als „öffentliche Ächtung [und ökonomische, Anm. J.K.L.] Disqualifikation [...]“¹⁴⁵ erfahren; er beklagt sich: »Mein Haus ist verrufen!« (KUL: I/1) und bezichtigt, wie der Major in *Der Hofmeister*, seine Tochter der Prostitution.

Das Thema ‚Prostitution‘ kann auch aus sozialer Sicht analysiert werden. Die Prostitution fungiert in den Dramen als Abwertungsstrategie gegenüber den Frauenfiguren – sowohl in der privaten wie öffentlichen Sphäre. Darin reflektiert sich insofern eine soziale Realität des 18. Jahrhunderts, als vielen Frauen nicht selten nur die Prostitution als Einkommensquelle übrig blieb, besonders wenn sie nicht zur Dienstbotenarbeit taugten.¹⁴⁶ Diese soziale Realität zeigt Millers Tadel seiner Frau und seiner Tochter Luise an:

»MILLER. (*kommt zurück und bleibt vor ihr stehen*). Das Blutgeld meiner Tochter? – Schier dich zum Satan, infame Kupplerin! [...] Stell den vermaledeiten Kaffe ein, und das Tobakschnupfen, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben. [...] Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! – Ich heiße *Miller*.« (KUL: I/1)

Alle Frauenfiguren im Öffentlichen – Marwood in *Miß Sara Sampson*, Orsina in *Emilia Galotti* und Lady Milford in *Kabale und Liebe* – werden der Mätressenwirtschaft zugeordnet, die allerdings nicht als Beruf anerkannt wird. Gleichzeitig fungiert in den bürgerlichen Trauerspielen die Mätressenrolle als einziger Zugang zur öffentlichen Welt für die weiblichen Personen. Obwohl die Mätressen der öffentlichen Lebenssphäre und der adeligen Gesellschaft angehören, werden sie als die Inkarnation der ökonomischen Unproduktivität und der Unmoralität der Frauen aus Sicht des Bürgertums des 18. Jahrhunderts bewertet.

¹⁴⁵ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 67.

¹⁴⁶ Vgl. Kraft, Helga: Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 35-52. Hier S. 36.

Der Aspekt der Mätressenwirtschaft verwandelt sich bei den Tochterfiguren im Privatraum meist zur Prostitution, die ebenfalls nicht als Wirtschaftstätigkeit anerkannt wird. Allgemein bekannt und bisher beschrieben ist, dass die ‚Prostitution‘ in den vorherigen bürgerlichen Dramen aus sittlicher Sicht verachtet wird. In Schillers *Kabale und Liebe* aber wird die ‚Prostitution‘ aus gesetzlicher Sicht als eine Art Kapitalverbrechen bestimmt:

»PRÄSIDENT. (zu den Gerichtsdinner, seinen Orden entblößend). Legt Hand an im Namen des Herzogs – Weg von der Metze, Junge – Ohnmächtig oder nicht! – Wenn sie nur erst das eiserne Halsband um hat, wird man sie schon mit Steinwürfen aufwecken. « (KUL: II/7)

Männer- und Frauenfiguren in den bürgerlichen Dramen werden sowohl durch die Wirtschaftsseite als auch die Moralauffassung des 18. Jahrhunderts deutlich getrennt: Bei den Männerfiguren wird die berufliche Tätigkeit als wichtiges Element des bürgerlichen Wirtschaftslebens gezeigt, während die Moralität bei den Frauenfiguren zentral ist. Diese Figurenstruktur zeigt sich auch in Hebbels *Maria Magdalene*. Die Männerfiguren werden fast alle durch ihre Berufstätigkeit beschrieben: Tischler, Sekretär, Kaufmann, Gerichtsdienstler oder auch Kassierer. Bei Tischlermeister Anton erreicht die Vernetzung von Berufshabitus und Lebensführung ihren Höhepunkt, indem sich sein Anspruch an seine Handwerkersunft mit einer (puritanischen, asketischen) Lebensführung überblendet:

»MEISTER ANTON. Gegen das Spiel? Gar nichts! Vornehme Herren müssen einen Zeitvertreib haben. [...] Aber ein Handwerksmann kann nicht ärger freveln, als wenn er seinen sauer verdienten Lohn aufs Spiel setzt. Der Mensch muß, was er mit schwere Mühe im Schweiß seines Angesichts erwirbt, ehren, es hoch und wert halten, wenn er nicht an sich selbst irre werden, wenn er nicht sein ganzes Tun und Treiben verächtlich finden soll. Wie können sich all meine Nerven spannen für den Taler, den ich wegwerfen will. [...] « (MM: I/6)

»Sauer verdiente[r] Lohn« (MM: I/6) ist der Inbegriff der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, welcher sich von der »schimpflichen Erbschaft« (MSS: I/7) und der Idylle der »väterlichen Täle[r]« bei Lessing über »*Salarii*« (HM: I/4) oder das »Arbeitshaus« (SD: V/4) bei Lenz, »mein Geld« (KM: V) bei Wagner, »Profession« (KUL: I/1) bis zum »Lohn« (MM: I/6) bei Hebbel gewandelt hat.¹⁴⁷ Die verengte Perspektive des Meisters und seine rigiden Religionsvorstellungen sind Bestandteil eines Berufsethos, über das der Handwerker seine Identität zu sichern versucht.

¹⁴⁷ Vgl. Pilling, Claudia: *Hebbels Dramen*. Frankfurt a. M. 1998. S. 99.

Die von Max Weber für die innerweltliche Askese als zentral erkannten Momente lassen sich in der Berufsidee des Meisters Anton erkennen. Diese Momente sind jedoch nicht einsichtig „ohne die Berücksichtigung des religiösen Moments, das in dem Wort ‚Beruf‘, und mehr noch im dem englischen ‚calling‘, enthalten ist und sich auf Luthers Bibelübersetzung zurückführen lässt.“¹⁴⁸ Die bürgerlichen Männer der Dramen zeichnen sich also durch ihre berufliche Ethik aus, und im Vergleich zu den Männerfiguren wird die wirtschaftsethische Disqualifizierung der Frauen mit der rigorosen Sexualmoral des Bürgertums verbunden und aus der Perspektive der protestantischen Ethik kritisiert. In den bürgerlichen Dramen spielt die ökonomische und moralische Überlegenheit der Männerfiguren eine ganz entscheidende Rolle und prägt darüber hinaus die Art und Weise, wie sich die Frauen in der öffentlichen Welt als Objekt verstehen und von außen als solche konstruiert werden.¹⁴⁹ Die dualistischen Lehren der geistesgeschichtlichen Tradition Europas rechtfertigen die männliche Überlegenheit und die weibliche Unterlegenheit besonders auch im Kontext des Wandels vom ‚ganzen Haus‘ zur ‚Familie‘. Der Ort der bürgerlichen (Kern-)Familie wird damit zur hauptsächlichen Austragungsstätte für geschlechtliche Konflikte, was sich auch in den untersuchten Stücken spiegelt, die allesamt die Familie zur ihrer ‚Bühne‘ machen.

II.2 Der Wandel des ganzen Hauses zur Familie

In den bürgerlichen Trauerspielen spiegelt sich die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, an der nach allgemeiner Auffassung ein bedeutsamer Epochenwandel, der Beginn der Moderne, stattfindet.¹⁵⁰ Am Anfang des 19. Jahrhunderts, eine Zeit, die Reinhart Koselleck als ‚Sattelzeit‘ bezeichnet, vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel der familiären Ordnung, nämlich der des ‚ganzen Hauses‘ zur Familie.¹⁵¹ Diese Entwicklung gilt es im Folgenden nachzuzeichnen.

¹⁴⁸ Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006. S. 64.

¹⁴⁹ Vgl. Erhart, Walter: *Familienmänner*. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001. S. 8.

¹⁵⁰ Vgl. Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation*. Geschlechterordnungen in Europa um 1800. Hrsg. von Katharina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 17.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

2.2.1 Familie: Ort und Funktion der Geschlechterdifferenzierung

In den heroischen Dramen aus der Zeit vor Lessing spielen Mythos und Geschichte eine große Rolle als literarischer Stoff. Im Gegensatz dazu wird in den meisten bürgerlichen Dramen vorwiegend das bürgerliche Leben gezeigt. Anders als in den heroischen Dramen beginnen die Handlungen des bürgerlichen Trauerspiels meist im bürgerlichen Haus.¹⁵² Dabei wird der Fokus auf die bürgerliche Familie verlagert, denn die Autoren des bürgerlichen Trauerspiels wollen in ihren Werken das privat-familiäre Leben spiegeln und die bürgerliche Familiengemeinschaft in ihrer existenziellen Gefährdung darstellen. Die Autoren wollen dabei nicht die äußerlich-formalen Funktionen der bürgerlichen Hausgemeinschaft, sondern die innerliche Funktion der bürgerlichen Familiengemeinschaft betonen: „Nicht von Ungefähr beginnt im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts das Wort ‚Familie‘ den Begriff des ‚Hauses‘ zu ersetzen.“¹⁵³ Die meisten bürgerlichen Dramen um 1800 stehen unter dem Einfluss dieses gesellschaftlichen Wandels, der zudem gekennzeichnet ist durch den Übergang von Land- zur Stadtwirtschaft, d. h. von der agrarisch-hausgemeinschaftlichen zur industriellen Produktionswirtschaft, die vorwiegend die männliche Arbeitskraft benötigt. Dabei wird die weibliche Arbeit als Reproduktion der männlichen Produktion auf den Familienraum beschränkt. Heidi Rosenbaum weist auf den Grund dieser Differenzierung hin:

»Dem aus dem Haus herausgetretenen Mann wurden jene Wesensmerkmale zugeschrieben, die exakt den von ihm im Beruf verlangten Fähigkeiten entsprachen: Aktivität und Rationalität. Zum Wesen der Frau wurde hingegen die für ihre Arbeit als Erziehen notwendige und wünschenswerte Emotionalität stilisiert, zusätzlich noch Passivität. Dieses Wissensmerkmal, das zu dem Bild der rührigen Hausfrau nicht so recht passen will, erklärt sich vermutlich aus dem Bedarf an einem Gegenbild. Es bot zugleich eine Begründung für den Ausschluss der Frau von Betätigung in der Öffentlichkeit, wozu Aktivität vonnöten war.«¹⁵⁴

In diesem Zusammenhang stellt außerdem Walter Erhart fest: „Die komplementäre Differenzierung der Geschlechter- und Familienrollen trägt der Dynamik funktionalisierter

¹⁵² Vgl. Schaer, Wolfgang: Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert. Bonn 1963. S. 77-78.

¹⁵³ Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 57; vgl. Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die deutsche Familie*. Frankfurt a. M. 1979. S. 78.

¹⁵⁴ Rosenbaum, Heidi: *Formen der Familie*. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993. S. 293.

Gesellschaften Rechnung, indem sie die familiäre Arbeitsteilung gewährleistet.“¹⁵⁵ In der bürgerlichen Familie wird die Geschlechterdifferenz, d. h. die geschlechtsspezifische Trennung deutlicher betont als das Individuelle. In diesem Sinne hat bereits Walter Erhart bemerkt:

»Die moderne Auflösung der Produktionseinheit des ‚Ganzen Hauses‘ setzte die Individuen demnach nur frei, um sie als ‚Geschlechter‘ sogleich auf die neu geschaffenen ökonomischen Einheit von privater Familie und des öffentlichen Berufslebens festzulegen.«¹⁵⁶

Der soziale Wandel des ‚ganzen Hauses‘ zur Familie beeinflusst die Vorstellungen über das Wesen der Geschlechter und bringt „die allmählich eintretende Trennung zwischen Ökonomie und Familie“¹⁵⁷ mit sich. Gerade diese vom ökonomischen Wandel induzierte Trennung schreibt die geschlechtsspezifischen Rollen bzw. das Verhalten zwischen Mann und Frau fest: Die Familie fordert von den Männern die ökonomische Leistung in der öffentlichen Sphäre, aber von den Frauen fordert sie, ihre Leistungen ausschließlich in familiären, d. h. privaten Sphären zu erbringen. Die Männerfiguren, vor allem die Vaterfiguren werden gemeinhin durch die öffentlichen und beruflichen Tätigkeiten – z. B. Odoardo als Offizier in *Emilia Galotti*, Major in *Der Hofmeister*, Galanteriehändler und Offizier in *Die Soldaten*, Metzger in *Die Kindermörderin*, Musiker in *Kabale und Liebe*, oder Tischler in *Maria Magdalene* – charakterisiert. Die ökonomische Leistung und der damit verbundene Weltbezug, von dem die Frauenfiguren ausgeschlossen bleiben, untermauern wiederum die gesellschaftliche Dominanz der Männerfiguren:¹⁵⁸ „Frauen [...] machten, wie der aufgeklärte Jurist Adolf Freiherr v. Knigge 1788 entschied, eigentlich gar keine Person in der bürgerlichen Gesellschaft aus: Sie sollten aus der Sphäre arbeitender Geselligkeit ebenso ausgeschlossen bleiben wie aus der Welt des außerhäuslichen Erwerbs und politischen Einfluss. Ihr exklusiver Wirkungsbereich war das Haus, oder, wie es seit dem späten 18. Jahrhundert hieß, die Familie.“¹⁵⁹ Dagegen soll der Mann aus dem Haus hinaustreten und im außerhäuslichen Bereich, d. h. in der Gesellschaft seine Erwerbstätigkeit ausüben, womit er den

¹⁵⁵ Erhart, Walter: *Familienmänner*. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001. S. 27.

¹⁵⁶ Ebd. 2001. S. 43.

¹⁵⁷ Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak und Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 17.

¹⁵⁸ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritisches Volksstück. Bielefeld 2002. S. 27.

¹⁵⁹ Frevert; Ute: *Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M. 1986. S. 16-17.

Lebensunterhalt seiner Familie sichert.¹⁶⁰ Auf diese Weise werden die Frauenfiguren im bürgerlichen Trauerspiel von den öffentlichen Tätigkeiten isoliert und den Kategorien ‚Haushalt‘, ‚Familie‘ oder ‚Kinderbetreuung bzw. -Erziehung‘ zugeordnet, die die bürgerliche Weiblichkeit definieren und Frauen marginalisieren.¹⁶¹ Zudem herrscht in der Erziehungsidee der bürgerlichen Familie die Geschlechterdifferenzidee des 18. Jahrhunderts.

In diesen Zusammenhang sind auch Lessings Frauenfiguren einzuordnen. Sowohl der mütterliche Tod im Wochenbett in der Vorgeschichte von *Miß Sara Sampson* ist aus dieser Sicht zu betrachten, als auch Saras Exil im Wirtshaus, der als ein Ausgangsversuch aus ihrem Zugeordnetsein zur väterlichen Familie zu fassen ist. Der Tadel von Odoardo in *Emilia Galotti* fungiert als eine unsichtbare Grenze zwischen der väterlichen Erziehungsidee und der gesellschaftsorientierten Haltung von Claudia, die aus ihrer Familie herausgehen will:

»ODOARDO. [...] Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern; – daß es mehr das Geräusch und die Zerstreung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war, als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben; – fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebet.« (EG: II/4)

Die Familie in Lenz' *Der Hofmeister* ist Ort des Herrschens und Dienens für den Major oder seine Frau: »Meine Frau macht mir bittere Tage genug: sie will alleweil herrschen« (HM: I/4). Dieser Widerspruch und die Geschlechterdifferenz sind auch in der Erziehung ihrer Kinder bemerkbar. Für Gustchen ist die Familie ein Erziehungsraum des Weiblichen: »das Mädchen hat ein ganz ander Gemüt als der Junge. Weiß Gott! es ist als ob sie nicht Bruder [...] wären« (HM: I/4), in diesem Raum soll ihr Bruder auf andere Weise erzogen werden:

»MAJOR: Was er ... Soldat soll er werden; ein Kerl, wie ich gewesen bin« (HM: I/2), »Und der Sohn, das ist ihr Liebling; den will sie nach andere Methode erziehen; fast säuberlich mit dem Knaben Absalom, [...]« (HM: I/4)

Auch in Lenz' anderer Komödie *Die Soldaten* sind die weiblichen Frauen (Frau Wesener, Scharlotte, Mutter von Stolzius und die Gräfin de La Roche) dem Bereich der Familie zugeordnet. Dieser Gruppe von Frauen gegenüber finden sich die, auch der Familie zugeordneten, aber nach Freiheit strebenden Frauenfiguren in Lenz' Komödien, nämlich

¹⁶⁰ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel*, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 27.

¹⁶¹ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: *Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter*. In: *Mütter-Töchter-Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 53.

Gustchen und Mariane. Beide geraten mit ihren Vätern, der Außenwelt bzw. Umwelt in Konflikt, in welcher die männlichen Figuren herrschen.

Auch in *Die Kindermörderin* wiederholt sich die männliche Herrschaft in der Familie, insofern Humbrechts familiäre Herrschaft klar in einer patriarchalischen Tradition steht. Seine Herrschaft erreicht ihren Höhepunkt mit dem Verbot des Ballbesuchs für Frauenfiguren, obwohl er sich damit der Verspottung seiner Frau aussetzt, die das Verbot »nährisch[...]« (KM: I) findet. Seine berufliche Tätigkeit als Metzger und die damit erreichte wirtschaftliche Macht spiegelt sich in seinem Haus und seiner Familie wider, indem seine Herrschaft (das Geld) Gustchen aus ihrer Not rettet, in welche seine patriarchalische Herrschaft sie gebracht hatte:

»H u m b r e c h t. [...] Ha bist du da, Hure, bist da, Hier alte! dein Geld! (*wirft einen Sack ihn. Fr. Marthan hebt ihn auf und thut ihn beyseite.*) – Hängst den Kopf wieder? hasts nicht Ursach, Evchen, 's ist dir alles verziehn alles! [...]« (KM: VI)

In der Szene der Wiederherstellung der Familie verkörpert tritt die Ambivalenz der bürgerlichen Vaterrolle zu Tage, und zwar einerseits als das strafend-vergebende Vaterbild aus der patriarchalischen Tradition, und andererseits das der arbeitende Vater im Sinne der modernen Wirtschaft; den Frauenfiguren kommen nur die Rollen als bedienende oder zu beschützendes Wesen zu.

Diese Geschlechtsdifferenz-Darstellung ist auch in Schillers *Kabale und Liebe* wiederzufinden. Frau Miller ist Gegenstand des Tadels in der Familie, weil sie sich »in der Einfalt« (KUL: I/5) verhält und nach außen als die »Dummheit selbst« (KUL: I/5) wirkt. Auch Miller erhebt sich über die anderen Familienmitglieder aufgrund seiner wirtschaftlichen Tätigkeit: So befiehlt er einmal im befehlshaberischen Ton seiner Frau, dass sie in ihrem Raum bleiben und zum Haushalt zurückgehen soll: »Marsch du in deine Küche« (KUL: I/2). Während er seine Frau auf ‚ihren Platz‘ verweist, ist seine Tochter Luise Gegenstand seines Schutzes; ein Konstellation, die sich auch in den anderen bürgerlichen Dramen findet. Im Vergleich zu Ferdinand, der wie ein Prometheus gegen seinen Vater aufbegehrt, bleibt Luise abhängig von ihrem Vater.

Auch Hebbels *Maria Magdalene* stellt die traditionelle Geschlechterdifferenz her, die das Genre des bürgerlichen Trauerspiels hervorgebracht hat. Vor allem Klaras Familie zeigt dies an: „Es ist fast, als ob sich nichts veränderte; noch immer wacht der *pater familias* über die Sittsamkeit der Tochter, noch immer bestimmt die bürgerliche Ethik das Handeln.“¹⁶² Die

¹⁶² Pilling, Claudia: *Hebbels Dramen*. Frankfurt a. M. 1998. S. 93.

Mutter fungiert innerhalb der Familienkonstellation als ‚gutes Vorbild‘ für weiblichen Gehorsams – besonders auch gegenüber dem Vater, was sie von den Mutterfiguren in den bisherigen Stücken unterscheidet. Entsprechend beschreibt die Mutter zu Beginn des Stücks ihr weibliches Leben im Familienraum:

»MUTTER. [...] ich habe im Hause geschafft, was ich konnte, ich habe dich und deinen Bruder in der Furcht des Herrn aufgezogen und den sauren Schweiß eures Vaters zusammengehalten, [...] « (MM: I/1)

Klaras Mutter ist eindeutig der Organisation des Haushalts zugeordnet; und auch Klara bedient wie ihre Mutter den Vater und ihren Bruder. Dagegen werden die männlichen Figuren, Meister Anton und sein Sohn, von ihrer Arbeit, der Tischlerei, bestimmt. Die Geschlechterdifferenz, welche in der Antithetik von ‚innen und außen‘ bzw. in der topografischen Metaphorik von ‚Haushalt und Seefahrt‘ bei Hebbel vielfältigen Ausdruck gefunden hat, vollzieht sich zwischen Klara und ihrem Bruder Karl in zwei gegensätzlichen Formen der Lebensverwirklichung: Während Klara das Bedienen in der Familie als ihre Pflicht anerkennt, richtet sich Karls Leben nach außen hin aus.

In den untersuchten Stücken zeigt sich, dass der Wandel vom ‚ganzen Haus‘ zur Familie, also „die allmählich eintretende Trennung zwischen Ökonomie und Familie“¹⁶³, erst durch die Industrialisierung hervorgebracht wurde: „Während in der Agrargesellschaft Frauen und Männer noch zusammenarbeiten, trennt die industrielle Revolution zum ersten Mal in der Geschichte ganz entschieden Produktion und Reproduktion, Öffentlichkeit und Privatheit, gesellschaftlicher und häuslicher Lebenshorizont werden sowohl topographisch als auch geschlechterspezifisch rigide auseinandergelassen.“¹⁶⁴ Auf diese Weise geht die Differenzierung zwischen den Geschlechtern mitten durch die bürgerliche Familie¹⁶⁵, trennt private und öffentliche Sphäre voneinander ab, lässt feste Geschlechtscharaktere entstehen (Passivität vs. Aktivität; Rationalität vs. Emotionalität) und begründet eine ökonomische Differenzierung zwischen Produktion und Reproduktion. Aufgrund der familienbezogenen Rollenvorstellung¹⁶⁶ werden schließlich die Geschlechter in erster Linie als Familienmitglieder – der Mann und seine Frau, Vater und Mutter oder Sohn und Tochter –

¹⁶³ Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak und Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 18.

¹⁶⁴ Zitiert nach: Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*. München 2004. S. 170; Orig: Hollstein, Walter: *Männerforschung. Von Tätern, Opfern, Shurken und Helden*. Göttingen 1999. S. 59.

¹⁶⁵ Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 12. Aufl. Darmstadt 1981. S. 63.

¹⁶⁶ Vgl. Erhart, Walter: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München 2001. S. 43.

bestimmt und definiert. In diesem Sinne erscheint die bürgerliche Familie als Ort der Geschlechterdifferenz und übt diesbezügliche literarische Funktionen aus: Vermittelt über die Rollen der Figuren innerhalb der Binnenlogik der Familien werden die Figuren sich gegenüberstehend (auch antagonistisch) positioniert und übernehmen als Familienglieder ihre kulturell, sozial bzw. psychisch-physisch geschlechtsspezifizierten Funktionen.

Durch den sozialen Wandel des ‚ganzen Hauses‘ zur Familie gewinnen die Männer mehr Interesse nicht nur an der Öffentlichkeit, sondern auch an der Familie. Dagegen verlieren die Frauenfiguren ihre Gelegenheit öffentlichen Tätigkeiten beizuwohnen und können sich nur über ihre Rollen als Familienmitglieder definieren.

2.2.2 Innen-Orientierung der Männer/Außen-Orientierung der Frauen

Bei den heroischen Dramen spielt sich die Eröffnungsszene vorwiegend außerhalb des Hauses oder der Familie, also im außerfamiliären Bereich, ab, während die Eröffnung des bürgerlichen Trauerspiels häufig im innerfamiliären Bereich stattfindet, da wie gezeigt die Zentralbühne des bürgerlichen Trauerspiels die Familie ist. In der Regel zeigen die Ausgangsszenen der bürgerlichen Dramen die Rückkehr der Vaterfiguren aus dem Öffentlichen in das Private, oder die Stücke setzen unvermittelt in der privaten Sphäre ein und zeigen die Figuren von ihren privaten Rollen geprägt.

Entsprechend beginnt *Miß Sara Sampson* mit einer Reise des Vaters Sir William zu dem Wirtshaus, in welches seine Tochter Sara, mit ihrem Geliebten Mellefont geflohen ist, als der Vater die Hochzeit der beiden verhindert hatte. Auf diese Weise gibt die Anfangsszene den Spannungsbogen des Dramas vor, das um Sir Williams Versuch kreist, seine Familie wiederherzustellen. Auch Odoardos Auftritt in *Emilia Galotti* ist bestimmt von dem Versuch aus dem öffentlichen in den privaten Bereich zurückzukehren: »Ich komme, und sehe, und kehre so gleich wieder zurück« (EG: II/2). Für die beiden Vaterfiguren, Sir William und Odoardo, gilt also, dass sie versuchen ihre ‚bürgerlichen‘ Idealvorstellungen in der Bewahrung bzw. in der Wieder- (oder Neu-)Herstellung ihrer Familien zu verwirklichen. Bei Lessings *Appiani* lässt sich feststellen, dass seine Liebe zu Emilia als Bruch mit der öffentlichen Welt – auch mit dem Laster und der Korruption des Hofes – fungiert und im Namen sowohl der bürgerlichen Werte als auch einer neuen Ästhetik und Anthropologie des Herzens, der Rührung, des Mitleids und des Selbstbewusstseins des frei-natürlichen

Menschens steht.¹⁶⁷ Die Familie fungiert bei den Männerfiguren als Grenze, die Privatheit und Öffentlichkeit trennt. Lessing wie auch die weiteren Autoren des 18. Jahrhundert gründen diese Grenzziehung auf die Wiederentdeckung Rousseaus.¹⁶⁸ Unter Einfluss des Moralphilosophen Rousseau lässt Lessing in seinem Stück *Miß Sara Sampson* Sir William – anhand der Adoption Arabellas – dessen Familie auf dem ländlichen Gasthof in der Natur neu herstellen. Auch Appianis selbstständige Lebensform auf dem Land und Odoardos Wiederherstellungsversuch der Familie an einem ländlichen Ort können als Aneignung von Rousseaus Philosophie gelesen werden,¹⁶⁹ insofern als „Rousseau [...] Front gegen eine Gesellschaft [macht], die intellektuelle und kulturelle Errungenschaften und Fortschritte mit moralischer, politischer und physischer Korruption zu bezahlen hat.“¹⁷⁰ Und „zugleich [macht er] Front gegen die Rechtfertigung eines solchen Zustandes, gegen die Apologeten der Macht, des Luxus, der private vices, [...] die ihm nichts als Menschenverächter sind.“¹⁷¹ Diese Gesellschaft mit ihren Apologeten bildet im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing einen Kontrast zu den frei-natürlichen Menschen, die auf dem Land ihr eigenes Leben und mit einer neuen Ästhetik und philanthropischer Sympathie leben wollen.

Dementsprechend ruft Lessing zu einer Rückbesinnung auf die ursprünglich-natürliche Lebensform des Menschen auf, die im Laufe der Vergesellschaftung verloren gegangen sei. Das Schlagwort Rousseaus ‚Zurück zur Natur!‘, mit dem die Rückkehr zu einer ursprünglich-natürlichen Lebensform des Menschen gefordert wird, wird in Lessings bürgerlichen Trauerspielen zum neuen ‚Zurück in die private Sphäre, in die Familie!‘. Die bürgerlichen Autoren des 18. Jahrhunderts konzipieren eine neue private Lebensform des Menschen, die sich gegen die korrupte Welt abgrenzt, indem sie die freie Existenz und Autonomie des Einzelnen zur Maxime erhebt. Dieser Maxime folgend vollziehen Lessings Figuren einen abstrakt-topografischen Rückzug, der sich in der Familiensphäre manifestiert, und die bürgerlichen Protagonisten zu Gegenfiguren der unmenschlich-korrupten Werte (Laster, Mesalliance, Mätresse etc.) der höfischen Kultur macht. Auf diese Weise werden die oben dargestellten Werte des Bürgertums meistens von den Vater- bzw. Männerfiguren in ihren Familien und in ihren Familienbildungen repräsentiert und aufrechterhalten.

¹⁶⁷ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980. S. 36.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Lessings Werke. Bd. 7. S. 934.

¹⁷⁰ Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980. S. 26.

¹⁷¹ Ebd.

Der Rousseausche Einfluss ist auch in weiteren bürgerlichen Dramen bemerkbar. Sein Einfluss ist bei Lenz in der Erziehungsidee zu finden. Der Major in *Der Hofmeister* beschäftigt sich mehr mit seinen Kindern als die Majorin. Seine Erziehungsmethode identifiziert sich mit der Rousseauschen Erziehungsidee in *Emile*. Auch sein Bruder, der Geheime Rat, beschäftigt sich mit seiner Familie und der Familie von seinem Bruder. Nicht die Majorin, sondern der Major strebt, seine Familie wiederherzustellen und seine Tochter wiederzufinden, welche das Elternhaus verlassen hat. Das Stück endet in ganz auffälliger Weise mit der Wiederherstellung der Familie von Pätus und der Gründung einer modernen ‚Patchwork-Familie‘ durch die Adoption von Gustchens Kind, wobei in beiden Fällen die Herstellung des Familiären männlich konnotiert wird: In dieser bedeutenden Szene sind nämlich die betreffenden Frauenfiguren – Gustchen bzw. Frau Marthe – verschwunden, so dass nur die Männerfiguren – der Major, der Geheime Rat, Fritz, der alte Pätus und Pätus – verbleiben.

Solche Szenen wiederholen sich in Lenz' *Die Soldaten*. Bei Weseners Eintritt ins Haus wird seine vorherige Abwesenheit hervorgehoben: »Wesener tritt herein. [...] Ich bin nicht zu Hause gewesen« (SD: I/3). Seine Beschäftigung mit der Familie ist auffälliger im Lauf des Stücks als die seiner Frau. Nicht seine Frau, sondern nur Wesener vermisst seine Tochter. Auch hier wird am Ende des Stücks die Wiederherstellung der Familie in der Rettungsszene der Tochter vermännlicht.

In Wagners *Die Kindermörderin* exponiert Humbrecht seine an seiner Familie orientierte Haltung durch seinem Verbot des Ballbesuchs für seine Frau und seine Tochter. Die Bezeichnung der sorgenlosen Mutter als ‚Rabenmutter‘ verstärkt die väterliche Sorge um Evchen, die ihr Elternhaus verlassen hat. Im Verlauf des Stücks ist diese Sorge nicht bei der Mutter, sondern nur bei dem Vater zu bemerken: »Wo? wo ist sie, mein Evchen? – meine Tochter, meine einige Tochter?« (KM: VI).

Auch die erste Szene in Schillers *Kabale und Liebe* beginnt im »Zimmer beim Musikus« (KUL: I/1). An Miller führt Schiller die rousseausche Zivilisationskritik insofern vor, als die Familie ein positives Gegenbild zur korrupten Gesellschaft, charakterisiert durch Wesenszüge wie den ‚Soldatenhandel‘, darstellt; aus dieser Sicht kritisiert Ferdinand auch die ihm drohende Mesalliance mit Lady Milford.

Durch die Neubewertung des Gefühlslebens und der Leidenschaft des Individuums strebt Schiller ein natürliches, ganzheitliches Menschenbild an. Das Weltbild erscheint in den arkadischen Erinnerungen der Liebenden an ihr erstes Zusammentreffen oder in den utopischen Fluchtversionen Ferdinands, in denen dieser seine Geliebte in die Wildnis führen

will. In dieser Vorstellung von Ferdinand findet man Anklänge an die rousseausche Zivilisationskritik, in der Rousseau das einfache, natürliche Leben als positives Gegenbild zur korrupten Gesellschaft darstellt.

Bei diesen Vaterfiguren werden meistens nicht ihre äußerlich-formalen Rollen, sondern ihre Funktionen in der Familie hervorgehoben, obwohl sie durch ihre öffentliche oder berufliche Rolle bestimmt werden. Dementsprechend werden die öffentlichen und beruflichen Tätigkeiten dieser Männerfiguren häufig nicht oder nur wenig dargestellt. Auch Meister Anton als Tischler in *Maria Magdalene*, wie auch Sir William als Adel in *Miß Sara Sampson*, Odoardo als Oberst in *Emilia Galotti*, der Major als Offizier in *Der Hofmeister*, Wesener als Galanteriehändler in *Die Soldaten*, Humbrecht als Metzger in *Die Kindermörderin* oder Miller als Musiker in *Kabale und Liebe* werden letztlich nur im Familienbereich gezeigt und vorwiegend hinsichtlich ihrer (räumlich) auf die Familie beschränkten Vater-Funktionen dargestellt. Daher sind die Bewahrung und die Wiederherstellung der zerstörten Familie(n) als väterliche Aufgabe und Pflicht zu verstehen. Zugleich interessieren sich die weiteren (nicht in den Kontext der bürgerlichen Familie eingebundenen) Männerfiguren für die bürgerlichen Ideale und ihre privaten Eheschließungen oder Liebesbeziehungen, so zum Beispiel der Graf Appinani und der adelige Mellefont bei Lessing, Stolzius bei Lenz, Ferdinand bei Schiller und der Sekretär in *Maria Magdalene*.

Auf diese Weise richten sich die bürgerlichen Männerfiguren nach dem Familienbereich und nach dem Innen-Raum, während die Frauenfiguren sich (vermittelt über ihr Wünsche und Sehnsüchte) an der Außenwelt orientieren und außerhalb des Familienraums gezeigt werden: So bleibt Sara tatsächlich nicht im Elternhaus, sondern im Wirtshaus, und auch Marwood richtet sich nach der öffentlichen Seite aus. In *Emilia Galotti* ist Emilias erster Auftritt ein Rückweg aus der »Messe« (EG: II/2), ihre Mutter ist an der Öffentlichkeit im Sinne von »Stadterziehung« (EG: II/4), an gesellschaftlichen Zusammenkünften wie den »Vegghia« (EG: II/4) und dem öffentlichen Glück (Heirat mit dem Adel) orientiert und steht daher ihrem Mann Odoardo gegenüber. Zudem gehören die Mätressenfiguren, wie Orisina, gehören der öffentlichen Hofgesellschaft an.

In Lenz' Komödien haben die Mutterfiguren sogar kein Interesse für den Haushalt mehr: Während ihrer Unterhaltung mit dem Hauslehrer Läufer zeigt die Majorin in *Der Hofmeister* ihre Verbundenheit zur Außenwelt und ihr starkes Interesse an der Öffentlichkeit. Sie macht einen Französisch-Sprachkurs sowie eine ‚Tour de France‘ mit ihm und prüft nicht mehr die Qualifikation des Hauslehrers für die Erziehung ihrer Kinder, sondern interessiert sich einzig

für die Ereignisse der öffentlichen Gesellschaft wie den »Ball« (HM: I/3). Auch die Tochter Gustchen, die Julie d'Étanges verkörpert, beklagt sich über die häusliche Enge, indem sie eine Frage an Läufer stellt: »Hast du *die neue Heloise* gelesen?« (HM: II/5). In *Die Soldaten* geht es um den Komödienbesuch von Mariane: »Ich bin in der Komödie gewesen« (SD:I/5) und Frau Wesener interessiert sich nur für den Standesaufstieg ihrer Tochter.

In Wagners *Die Kindermörderin* wird die an der öffentlichen Gesellschaft orientierte Mutter durch die Verspottung ihres Mannes dargestellt, der seine Familie in extremer Weise bewacht:

»F r. H u m b r e c h t. Dein närrischer Vater lässt sich ja so nie aus dem Haus (KM. I) [...] Ists nicht wahr, sag? – sitzt er nicht da und macht ein Gesicht, wie eine Kreuzspinne: – wenn wir alle halb Jahr nur einmal zum Haus naus schmecken, so ist gleich Feuer im Dach.« (KM: II).

Humbrecht kontrolliert auch die Freiheit seiner Tochter: »Deiner Tochter läßt du zu viel Freyheit« (KM: II). In symbolischer Weise wird die Beschränktheit der Freiheit Evchens beim Schließen des Fensters in der Regieanweisung des vierten Aktes angezeigt:

»(Evchen Schlafzimmer; rechter Hand der Bühne ist die Thür, gegenüber sind Fenster, die Straße gehen. F r. H u m b r e c h t macht eben, wie der Vorhang aufgezogen wird, das Fenster zu: E v c h e n ließt.)« (KM. IV)

Die Beschränktheit der Freiheit ist schon in der Erziehungsidee der Humbrechts zu finden, die sich mit Rousseau identifiziert: »Es ist mein Herr Vetter: er instruiert mein Evchen auf dem Klavier« (KM: II). Evchen vergleicht diese Beschränktheit mit den »Thore[n]«, die »ja schon zu längst zu« (KM: IV) sind. Das zu schließende Fenster und die geschlossenen Tore stehen symbolisch für Evchens Abhängigkeit von der Herrschaft des Vaters, und ihr Freiheitsdrang hat einen geschlechtsspezifischen Sinn. In der Unterhaltung mit ihrer Mutter exponiert Evchen auch ihre Orientierung auf die Außenwelt:

»E v c h e n. O wenn ich ein Mann wäre!
F r. H u m b r e c h t. Was wärs?
E v c h e n. Noch heute macht ich mich auf den Weg nach Amerika, und hälft
für die Freyheit streiten« (KM: IV)

In oberflächlicher Weise wird die Freiheit geschlechterspezifisch männlich eingefärbt. Dies zeigt die Einsicht, die Evchen oben formuliert: »O wenn ich ein Mann wäre« (KM: IV). Des Weiteren erkennt sie ihre Abhängigkeit von ihrem Vater, weil sie sich selbst als »geschändetes Ich« (KM: IV) aus väterlicher Sicht empfindet.¹⁷² Evchens Wunsch, nach

¹⁷² Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 140.

Amerika auszuwandern und dort für ihre Freiheit zu streiten, ist aus der Erkenntnis ihrer persönlichen Lage heraus zu verstehen: „Anders als Klingers Wild im Sturm und Drang würde sie Amerika nicht als Ort der Flucht und des ziellosen Handelns wählen und anders auch als Donna Diana in Lenz' *Der neue Menoza*, die nicht im Irrealis spricht, sondern weitaus aggressiver jetzt und augenblicklich die Männer in ihrem Blut herrumschleppen will, erkennt Evchen, dass individuelle Freiheiten, also auch die Freiheit der Selbstbestimmung des weiblichen Individuums im 18. Jahrhundert, nicht ohne die Wahrung politischer Freiheitsrechte möglich sind.“¹⁷³ In diesem Sinne spielt die Nennung von Amerika auf den Freiheitswillen des Individuums Evchen in symbolischer Weise an. So verstärkt sich Evchens Freiheitswillen durch den impliziten Verweis auf die Unabhängigkeitserklärung in der neuen Welt Amerika, durch den sich die Vereinigten Staaten 1776 unabhängig vom Mutterland Großbritannien erklärten.

Der Weggang aus dem väterlichen Hause von Sara, Gustchen, Mariane oder Evchen ist wie in der Bibel mit der Verbannung durch den Vater gleichzusetzen. Dieses Nicht-Bleiben im väterlichen Haus der Tochterfiguren rührt daher, dass sie das familiäre Ideal ihrer Väter verletzt haben. „Die Ausweisung aus der schützenden Gemeinschaft bedeutet lebenslanges Exil, und der einzige Weg zurück eröffnete sich nur über die Rehabilitierung durch den Vater.“¹⁷⁴

In ihren familiären Sphären erweisen sich dementsprechend die Vaterfiguren wie Sir William in *Miß Sara Sampson*, Odoardo in *Emilia Galotti*, der Major in *Der Hofmeister*, Wesener in *Der Soldaten* zwar als aufbrausende Väter aus Sicht der traditionellen Kultur oder der Bibel, aber auch aus moderner Sicht der bürgerlichen Kleinfamilie als gefühlvolle und anteilnehmende Väter.¹⁷⁵ Humbrecht, der Major oder Wesener sind ‚Appellfiguren‘ des Vaterzornes, allerdings muss klar gesagt werden, dass diese Vaterfiguren am ehesten dem Modell des biblischen Vaters aus dem Gleichnis des verlorenen Sohnes entsprechen.¹⁷⁶ Der aufbrausende Vater Humbrecht vertreibt seine Tochter aus seiner Familie, um seine bürgerlichen Werte zu retten, die seine Tochter Evchen wie Eva in der Bibel verletzt hat:

»H u m b r e c h t. [...] Meine eigene Tochter litt ich keine Stund mehr im Haus,
wenn sie sich so weit vergieng. (*Fr. Humbrecht geht ab, er ruft ihr nach*)

¹⁷³ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 140.

¹⁷⁴ Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 60.

¹⁷⁵ Vgl. Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 118.

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 38.

Noch vor Sonnenuntergang sollen sie aufpacken, und sie beyde, alt und jung hinter drein! « (HM: III)

Auf ähnliche Weise werden die an der Gesellschaft orientierte Haltung von Claudia und ihre Stadt-Erziehung der Tochter Emilia in der Nähe des Hofes getadelt, weil sie der Frauenvorstellung von Odoardo gegenüberstehen. Der Komödienbesuch der Tochter Mariane in *Die Soldaten* und auch das ‚Auf-den-Ball-gehen‘ der Frau Humbrecht und ihrer Tochter Evchen lassen sich kaum mit der Aufgabe der züchtigen Hausfrau und der Pflicht der Familienmitglieder vereinbaren.

Durch die Familienidee des Vaters, die nach außen gerichteten Tätigkeiten zu verbieten, wird eine Art weiblicher Wille, an der Gesellschaft außerhalb des Hauses teilnehmen zu wollen, unterdrückt. Die Wachsamkeit der Vaterfiguren (Odoardo, der Major, Wesener oder Humbrecht) ist darauf ausgelegt, Ernst und Strenge zu erzeugen, wobei sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Unterdrückung der weiblichen Freiheit durch die bürgerliche Familienordnung abzeichnet¹⁷⁷:

»H u m b r e c h t. [...] Deiner Tochter lässt du viel Freyheit, wenn ich denn doch alles zehnmahl sagen muß.« (KM: II), »[...] Hab dir oft den Kablanzen gelesen, Frau! Wenn du ihr zuviel Freyheit liebest; – jetzt hast dus! [...] « (KM: V)

In Schillers *Kabale und Liebe* ist Luise wie Emilia in *Emilia Galotti* »eben in die Mess« (KUL: I/2) gegangen und Luises Mutter verhält sich so ähnlich wie Emilias Mutter: Die Haltung, mit der Frau Miller ihrem Mann gegenübersteht, und ihre Äußerung über die Hofgesellschaft zeigen an, dass sie sich auch zu dieser hingezogen fühlt:

»FRAU. Solltest nur die wunderhübsche Billetter auch lesen, der der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben tut. [...] Sei artig, Miller. Wie manchen schönen Groschen haben uns nur die Präsidenten – – « (KUL: I/1)

Die öffentlichen Tätigkeiten der Frauen, vor allem der Tochter, sind auch Gegenstand, »mehr koram nehmen [zu] sollen« (KUL: I/1). Der Familienidee des Bürgertums zufolge ist die Aufgabe der Frauenfiguren als ‚Hüterin des Heims‘¹⁷⁸ im Wesentlichen der Haushalt und die

¹⁷⁷ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 55.

¹⁷⁸ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 170.

Pflicht der Tochter ist die Befolgung des väterlichen Willens. Auf diese Weise wird die willensstarke Herrschaft über die Familienwelt den Männern zugeschrieben.¹⁷⁹

Diese Darstellung ist auch in anderen Schillerschen Texten zu finden, so in dem Gedicht *Das Lied von der Glocke*, in dem der Mann »Ins feindliche Leben« (*Das Lied von der Glocke*; Schiller 1789) wollte und musste, während »Die züchtige Hausfrau/ Die Mutter der Kinder« (*Das Lied von der Glocke*; Schiller 1789) daheim waltete.¹⁸⁰ Die Bedeutung der ‚züchtigen Hausfrau‘ bei Schiller gleicht Millers Wort von »deine[r] Küche« (KUL: I/2). In ähnlicher Weise beschränkt sich die öffentliche Tätigkeit der Frauenfiguren in *Kabale und Liebe* auf die häuslich-mütterlichen Aufgaben und Pflichten.

In Hebbels *Maria Magdalene* erscheinen eine andere Mutter- und Tochterfigur als in den bisherigen Dramen. Klara muss »die beste Tochter« (MM: II/1) werden, die den väterlichen Hausordnungen folgen muss. Ihre Mutter ist eine ideale Mutterfigur, die ihrem Mann gehorsam ist und sich nur mit dem Haushalt im Familienbereich beschäftigt. Nicht nur bei ihrer Mutter, sondern auch bei Klara sind die öffentlichen Tätigkeiten – außer ihrer Liebesbeziehung zu Leonhard – gar nicht zu finden, obwohl die im Stück dargestellte Industriegesellschaft bereits auf einem moderneren Stand ist als in den anderen bürgerlichen Dramen. Obschon sich die Darstellung des industriellen Wandels des 19. Jahrhunderts bei Hebbel intensiviert, ist Meister Anton die am stärksten innerlich-psychologisierte Vaterfigur. „Als Vater eines Sohnes und einer Tochter wirkt er auf den ersten Blick als bloßer überstrenger und herzloser Wächter über die Moralität seiner Kinder“¹⁸¹, um seine Familie nach den bürgerlichen Idealen der Arbeitsamkeit, des Pflichtbewusstseins, der Rechtschaffenheit und der Ehrlichkeit im Sinne einer absolut unbescholtenen Familie zu formen.¹⁸² Die Familie in Hebbels *Maria Magdalene* ist derjenige Ort, in dem die idealisierten Werte des Bürgertums auch im 19. Jahrhundert realisiert werden sollen. Die Tochterfigur Klara wird für die bürgerliche Ehre kontrolliert und bewacht, und sie und ihre Mutter sind sehr eingeschränkt, ihre Persönlichkeiten stark unterdrückt. In widersprüchlicher Weise ist in Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalene* offenbar, dass die fundamentale (das gesellschaftliche Selbstbewusstsein dominierende) Gleichheitsidee des Bürgertums in der Familie verschwunden ist.

¹⁷⁹ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 170.

¹⁸⁰ Vgl. Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M. 1986. S. 18.

¹⁸¹ Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 32.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 33.

Der Herrschaftswille der bürgerlichen Vaterfiguren zeigt sich einerseits im Vater-Mutter-Verhältnis, andererseits im Vater-Tochter-Verhältnis besonders deutlich und erzeugt die Geschlechterhierarchie in der Familie. In dieser bürgerlichen Geschlechterhierarchie waren Mutter wie Tochter keine Personen und wurden von den Vater-, oder den Sohnfiguren geschützt, bevormundet, kontrolliert oder bewacht.

In den Darstellungen der bürgerlichen Vaterfiguren und der weiblichen Familienmitglieder werden vor allem das Wirken des Vaters im Innenverhältnis zwischen den Familienmitgliedern und seine innerfamiliär-häuslichen Aufgaben sehr gut erkennbar. Die Innen-Orientierung des Vaters im bürgerlichen Trauerspiel wird durch die Gestalt des bürgerlichen Vaters, der die Freiheit oder die öffentliche Tätigkeit seiner weiblichen Familienmitglieder beschränkt, verstärkt dargestellt.

Unter dem Einfluss der Philosophie Rousseaus rufen Autoren wie Lessing, Lenz oder Schiller zu einer Rückbesinnung auf die ursprünglich-natürliche Lebensform des Menschen auf, die im Laufe der Vergesellschaftung verloren gegangen sei. Aus diesem Impuls wirken die bürgerlichen Männer nach innen, in die Familie. Die familienorientierten bürgerlichen Vaterfiguren üben meistens keine wesentliche Funktion in der öffentlichen Außenwelt mehr aus; obwohl ihnen das aufgrund ihrer Funktion jederzeit möglich wäre. Trotzdem bleibt festzuhalten, dass – auf Textebene – die bürgerlichen Vaterfiguren nicht primär ‚nach außen‘, sondern viel mehr ‚nach innen‘ wirken, in die innerfamiliär-häusliche Richtung.

Die weibliche Freiheit um 1800 wird sowohl durch den Rückzug der Männer in die private Sphäre als auch durch den Herrschaftsanspruch der Männer beschränkt. Und nicht zuletzt spielten ‚strenge Väter‘ oder die rigorose Schutzpflicht und Wachsamkeit der Männer für ihre Familienmitglieder dabei eine entscheidende Rolle. So verstärkt sich (paradoxiereise) also die Innen-Orientierung der Väter im Rollenwandel vom Hausvater zum Familienvater.

Die Innen-Orientierung der Männer bringt auch männliche Dominanz in den familiären Bereich, welche nicht nur die Beziehung, sondern die Ordnung zwischen den Familienmitgliedern verfestigt. Die sozialen Veränderungen vom ‚ganzen Haus‘ zur Familie führen nicht nur zu einem Wandel der Vorstellungen über das Wesen der Geschlechter, sondern auch zur Unterordnung des einen – des weiblichen – Geschlechtes und zur Überordnung des anderen – des männlichen.

2.2.3 Dominanz zwischen den Geschlechtern: Ökonomie in der Familie

Der Sinn der Familie im bürgerlichen Trauerspiel der aufklärerischen Epoche findet sich 1781 in der Vorrede zur zweiten Ausgabe von *Das Theater des Herrn Diderot* zentral wieder. Darin betont Lessing, „dass Diderots *Père de famille* (1758), dieses vor allem in Gemmingens *Deutschem Hausvater* (1780) adaptierte Muster des Familiendramas, in Darstellung des rechtschaffenen Hausvaters weder französisch noch deutsch, sondern ‚bloß menschlich‘ sei,“¹⁸³ und bekräftigt damit noch einmal, „dass die Familie nicht ein soziales Gattungsmerkmal des bürgerlichen Trauerspiels ist, sondern das formale Symbol sozialer Integration, weil sich die Menschlichkeit in der Anteilnahme an den Nächststehenden, im Familienkreis also, am anschaulichsten konkretisiert.“¹⁸⁴

Sozialgeschichtlich gesehen entsteht das neue Familienideal des Bürgertums um diese Zeit, denn mit der Fokussierung auf ‚Zärtlichkeit und Liebe‘, ‚Freundschaft und Tugend‘ kam die Gleichheitsidee ins Spiel, die von dem bürgerlichen Gedanken abgeleitet wurde und die eigentlich auch die Frauen hätte einschließen müssen.¹⁸⁵ Anders aber als in dieser sozialgeschichtlichen Familienideologie um 1800 verhalten sich die Vaterfiguren in den bürgerlichen Trauerspielen: Sir William in der Vorgeschichte von *Miß Sara Sampson*, Odoardo in *Emilia Galotti*, Major von Berg in *Der Hofmeister*, der Galanteriehändler Wesener in *Die Soldaten*, Metzger Humbrecht in *Die Kindermörderin*, Musiker Miller in *Kabale und Liebe* und Tischlermeister Anton in *Maria Magdalene* – sie alle sind Familiendespoten, die ihre Familien offensichtlich als Teil ihres Herrschaftsraum verstehen.¹⁸⁶ Hierin schreibt sich der alte patriarchalische Charakter der Familie, innerhalb derer der Vater die Rolle des Hausvaters (nicht des Familienvaters) innehatte, fort.¹⁸⁷

Der Hausvater mit den alten patriarchalischen Eigenschaften ist die Zentralfigur des familiär-häuslichen Bereichs. Am bekanntesten in diesem Zusammenhang ist Gemmingens Schauspiel *Der deutsche Hausvater* (1779), das mit der Regieanweisung endet: »Die ganze Familie

¹⁸³ Seeba, Hinrich C.: Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Lessing in heutiger Sicht*. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati, Ohio 1976. Hrsg. von Edward P. Harris u. Richard E. Schade. Bremen 1977. S. 307-322. Hier S. 313; vgl. Lessings Werke. Bd. 5/1. S. 15-16.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. Hier S. 21.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

sammelt sich um den Hausvater, und, ja ohne Kompliment zu machen, fällt der Vorhang.«¹⁸⁸ In der Familie ist der Hausvater „der ruhende Pol [...], um den das Leben der Familienglieder kreist, und von dem es letztlich abhängt, ob Familienglieder in rechter Weise miteinander leben und wie sie sich in die bürgerliche Gemeinschaft und Ordnung einfügen.«¹⁸⁹ Von diesem Hausvater wird aufgrund seiner Funktion der patriarchalischen Vaterrolle entsprechend erwartet, dass er sein Amt mit Ernst und Strenge ausübt und als strafender und zürnender Vaterherrscher auftritt.¹⁹⁰ Schon bei Luther erscheint das Charakteristikum dieses Hausvaters in der alttestamentarisch-paulinischen Lehre auf: »So soll des Weibes Wille, wie Gott saget, dem Manne unterworfen sein und der soll ihr Herr sein«¹⁹¹. Diesem geschichtlich-biblisch überlieferten Muster entsprechend differenzierten sich die Rollen innerhalb der Familie in „eine herrschende und eine dienende“¹⁹² auf. In den angeführten Familienbeschreibungen bestimmt das Prinzip ‚Herrschaft des Hausvaters‘ nicht nur die Beziehungen zwischen Mann und Frau, sondern auch die zwischen Vater und Kindern. Dieses System fungiert als „ein Netz von zwischenmenschlichen Beziehungen, darin zwischenmenschliches Verhalten nach festen Rollenmustern mit [väterlich]-normativem Anspruch eingeübt und vorgeschrieben wird.“¹⁹³

Die hausväterliche Herrschaft ist ein Charakteristikum sowohl in der Antike als auch im Christentum und „unterscheidet sich *in puncto* Herrschaft nicht von der altkirchlichen Ethik, nach der die Mannesherrschaft in der Familie über Frau und Kinder und die willige Unterordnung der Familienglieder wie der Dienstboten unter die hausväterliche Gewalt das Urbild sozialer Beziehungen sind.“¹⁹⁴ Dieses antik-christliche Charakteristikum ist vor allem das Prinzip, „das von Schriftstellern während des ganzen 18. Jahrhunderts grundsätzlich bejaht wird, wobei die wörtliche Wiederholung der ‚Herrschaft-Terminologie‘ den Eindruck einer geschlossenen Tradition noch verstärkt.“¹⁹⁵

Im Kontext der antik-christlichen Tradition wird das patriarchalische Organisationssystem der Familie bzw. der Hausgemeinschaft als naturgegeben angesehen. In der ersten Hälfte des 18.

¹⁸⁸ Zitiert nach: Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert*. Bonn 1963. S. 31.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 79.

¹⁹⁰ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 34.

¹⁹¹ Zitiert nach: ebd. S. 15.

¹⁹² Cocalis, Susan L.: Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: *Gestaltet und gestaltend*. Frauen in der Deutschen Literatur. Hrsg. von Marianne Burkhard. Amsterdam 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik. Bd. 10-1980). S. 33-55. Hier S. 37.

¹⁹³ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 16.

¹⁹⁴ Ebd. S. 15.

¹⁹⁵ Ebd.

Jahrhunderts wird das Patriarchat als Herrschaftsform betont und dementsprechend die hausväterliche Gewalt (*potestas patria*) unterstrichen. Im Jahr 1721 heißt es in Christian Wolffs *Vernünftigen Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen*: »Der Hausvater hat die Herrschaft im ganzen Haus«. ¹⁹⁶ In der Definition des Begriffs Familie in Zedlers Universal-Lexikon von 1734 wird der Vater als Haus-Vater sogar durch die Herrschaftsstruktur beschrieben: »Familie ist eine Anzahl Personen, welche der Macht und Gewalt eines Haus-Vaters [...] unterworfen sind«. ¹⁹⁷ Und noch 1784 kann man in der *Deutschen Encyclopädie* lesen: »Vom Anbeginn der Welt ist dem Hausvater gewisse häusliche Gewalt zugestanden, und durch die Verfassung der Republiken nicht aufgehoben worden«. ¹⁹⁸ Die patriarchalische Herrschaft in der bürgerlichen Familie spiegelt sich auch in den gesetzlichen Verordnungen des *Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten* von 1794 wieder ¹⁹⁹:

»Auch im aufgeklärten *Allgemeinen Preußischen Landrecht* von 1794 lässt sich eine gewisse *societates minore* – der ‚Hausherrschaft‘ beobachten, was, zumindest tendenziell, einer Abschaffung oder doch wenigstens Abmilderung der Herrschaft des Hausvaters gleichkäme. Der Begriff Hausstand nämlich wird durch den modernern der ‚Familie‘ ersetzt, was in der (deutschen) Forschung zu der Annahme geführt hat, hier sei eine ‚immer weniger vermittelte Auslieferung des Individuums an den Staat‘ erfolgt, weil ‚die Rechts- und Sozialgemeinschaft des Hauses‘ auseingefallen bzw. aufgelöst worden sei.« ²⁰⁰

Kulturell, traditionell oder gesetzlich übernahm der Hausvater „die Verantwortung für die christliche Gestaltung des Familienlebens und brachte jedem Hausmitglied nach seinem innerhäuslichen Stand und Beruf bei, welche Pflichten es zu erfüllen habe und wie es sich gegenüber den anderen Hausmitgliedern verhalten solle.“ ²⁰¹

Die (männlichen) Dramatiker der bürgerlichen Dramen haben an der Konstanz dieser Herrschaftsideologie auch in anbetracht der Herausbildung des neuen Familienverständnisses

¹⁹⁶ Zitiert nach: Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 15.

¹⁹⁷ Zitiert nach: ebd.

¹⁹⁸ Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen/Basel 1999. S. 297.

¹⁹⁹ Vgl. Möhrmann, Renate: *Die vergessenen Mütter*. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 74.

²⁰⁰ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 31.

²⁰¹ Cocalis, Susan L.: Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: *Gestaltet und gestaltend*. Frauen in der Deutschen Literatur. Hrsg. von Marianne Burkhard. Amsterdam 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik. Bd. 10-1980). S. 33-55. Hier S. 37.

entscheidend mitgearbeitet. Ihre literarischen Bearbeitungen stellen die Familie zudem als einen ökonomischen Zweckverband des Hausvaters dar, was schon bei Aristoteles, aus Sicht des alt-griechischen Begriffes „οἶκος – in der Betonung der ökonomischen Sinne – ‘ festgestellt wird: »Die Hauswirtschaft ist [...] von [s]einem Willen beherrscht.«²⁰² Durch diesen roten Faden, der sich durch die Geschichte der europäischen Familie zieht, werden die Vaterfiguren als wirtschaftliche Subjekte gezeigt. In diesem Sinne sollen die öffentlichkeits- oder berufsbezüglichen Vater- und Männerfiguren im Folgenden analysiert werden.

Wie bereits erwähnt erscheinen die Frauenfiguren in der öffentlichen Lebenssphäre hauptsächlich als ‚Mätressen‘: Gräfin Orsina in *Emilia Gallotti*, Marwood in *Miß Sara Sampson*, Lady Milford in *Kabale und Liebe*. Diese Mätressenfiguren spielen keine subjektive Rolle im Verhältnis mit ihren Partnerfiguren, obwohl sie gemeinhin dem Adel, nicht dem Bürgertum, angehören. Gräfin Orsina als Mätresse in *Emilia Galotti* ist auch kein Subjekt aus Sicht der Liebe. Dies äußert sich in der Haltung von Prinz gegen Orsina:

»DER PRINZ. [...] Sieh da! unsere schöne Gräfin. – Wie sehr bedaure ich, Madame, daß ich mir die Ehre Ihres Besuchs für heute so wenig zu Nutze machen kann! Ich bin beschäftigt. Ich bin nicht allein. – Ein andermal, meine liebe Gräfin! Ein andermal. – Itzt halten Sie länger sich nicht auf. Ja nicht länger! – Und Sie, Marinelli, ich erwarte Sie. – « (EG: IV/4)

Zwischen Marwood und Mellefont in *Miß Sara Sampson* erhält ihr Geschlechterverhältnis eine ökonomische Dimension. Die Motivation von Marwood, weshalb sie sich Mellefont nähert, ist nicht das Liebesverhältnis, das sie mit Mellefont führen will, sondern die es ist Mellefonts »Erbschaft« (EG: IV/7), die das ökonomische Interesse von Marwood befriedigen soll.

Die ökonomische Unterlegenheit erscheint auch bei Lady Milford in *Kabale und Liebe*, insofern als der politische Untergang ihrer Familie gerade auf die ökonomische Unproduktivität des Weiblichen zurückgeführt wird und sie zur Mesalliance mit Ferdinand führt. Lady Milford selber beschreibt ihren politischen Werdegang zu »eines Fürsten Konkubine« (KUL: II/3), in dem sie nicht ihre wirtschaftliche Tätigkeit, sondern ihr Dasein als »ein [...] schwach[es] Weib« (KUL: II/1) betont und als ihr Schicksal rechtfertigt, indem sie ihre Kindheit als Ursache dafür sehen will. Gerade aus diesem Rechtfertigungsversuch wird die ökonomische Unproduktivität des Weibes ersichtlich:

²⁰² Zitiert nach: Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert.* München 1984. S. 15; vgl: Scheuer Helmut: *Literatur und Lebenswelt.* In: *Deutschunterricht* 1/94. S. 3-7. Hier S. 4.

»LADY (*kommt zurück und hat sich zu sammeln gesucht.*) Hören Sie weiter. Der Fürst überraschte zwar meine wehrlose Jugend – aber das Blut der Norfolk empörte sich in mir: Du, eine geborene Fürstin, Emilie, rief es, und jetzt eines Fürsten Konkubine? – Stolz und Schicksal kämpften in meiner Brust, als der Fürst mich hieher brachte, und auf einmal die schauerndste Szene vor meinen Augen stand. – [...] « (KUL: II/3)

Alle Frauenfiguren in der öffentlichen Sphäre spielen keine selbstständige Rolle. Sie werden einerseits als ein konventionell- und soziokulturell-ungleiches Geschlecht, andererseits als ein ökonomisch untergeordnetes gestaltet. In dieser Unterordnung stellt die Mätressenwirtschaft letztlich nichts anderes als eine willkommene Alternative zu anderen ‚typisch-weiblichen‘ Tätigkeiten dar. Dies gilt für Orsina und Marwood bei Lessing, aber auch vor allem für Lady Milford bei Schiller:

»LADY. [...] Wir Frauenzimmer können nur zwischen Herrschen und Dienen wählen – aber die höchste Wonne der Gewalt ist doch ein elender Behelf, wenn uns die größere Wonne versagt wird, Sklavinnen eines Mannes zu sein, den wir lieben. « (KUL: II/1)

Auffällig ist, dass das Eheverhältnis bzw. Geschlechterverhältnis bei Lady Milford durch ein Herrschaftsverhältnis charakterisiert wird. Dieses Verhältnis ist einerseits aus politischer Sicht als ‚Herrscher-Diener-Verhältnis‘, andererseits im ökonomischen Sinne als ‚Herr-Knecht-Verhältnis‘ zu verstehen. Obwohl die Mätressenfiguren Orsina, Marwood und Lady Milford ausschließlich dem Adel angehören und aktiv handelnd ihren Ehrgeiz und ihre Machtansprüche, ihren Willen und ihre Rechte durchzusetzen versuchen,²⁰³ ist ihre soziologische und ökonomische Unterordnung in der öffentlichen Gesellschaft unmissverständlich. Wegen dieser Unterordnung spielen diese Frauenfiguren in der öffentlichen Sphäre keine selbstständige Rolle mehr, obwohl sie zur öffentlichen Gesellschaft gehören. In diesem Sinne treten die Männerfiguren sehr häufig als Machthaber auf – z. B. der Prinz in *Emilia Galotti* oder der Präsident in *Kabale und Liebe* –, so dass die männliche Dominanz gegenüber den Frauen in der öffentlichen, politischen und ökonomischen Sphäre als eine quasi-natürliche erscheint.

Auch in Details der Stücke bestätigt sich diese Hierarchie: So erscheinen die männlichen Herrschaftsfiguren zuerst in den Personenlisten der Dramen. Die Frauen und Tochter werden darin auf keinen Fall durch ihre eigene gesellschaftlich-berufliche Rolle wie Amt oder Beruf, sondern durch ihre Männer oder Väter, also als »DESSEN Frau, Luise dessen Tochter« in

²⁰³ Vgl. Huyssen, Andreas: Das leidende Weib in der Dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 159-173. Hier S. 160.

Kabale und Liebe, »Frau WESENER« in *Die Soldaten* und »Seine Frau, KLARA seine Tochter« in *Maria Magdalene* definiert. Diese Benennungen in den Personenlisten zeigen unsichtbar eine Art Suggestion im Sinne der Macht des Haus- bzw. sogar des Landesvaters im 18. Jahrhundert. Das Bild eines solchen Landesvaters bestimmt nicht nur die Beziehungen zwischen Mann und Frau, sondern auch die zwischen Vater und Tochter in der Familie.

Die Unterordnung der Frauenfiguren in der Familie setzt „das Wechselverhältnis von Befehl und Gehorsam“²⁰⁴ als Funktionsbasis voraus. Eine wesentliche Aufgabe der Vaterfiguren im familiären Organisationssystem besteht darin, diese Befehl-Gehorsam-Herrschaftsbeziehungen miteinander zu koordinieren und in Einklang zu bringen. Wo dies gelingt, entsteht ‚Ordnung‘, ein Schlüsselwort der sich mit diesen Fragen befassenden Texte.

²⁰⁵ In diesem Fall fungiert der Befehl als Anspruch oder Naturrecht des Mannes, während Gehorsam als Aufgabe oder Pflicht der Frau fungiert. Dieses geschlechtsspezifische Wechselverhältnis von Befehl und Gehorsam wird durch die Männerfiguren erzwungen, indem sie ihre Frauen als ‚minderwertig‘ beurteilen: »O Claudia! eitle, törichte Mutter!« (EG: II/4). Beim Major in Lenz’ *Der Hofmeister* ist auch diese Haltung bemerkbar: »Ei was wissen die Weiber!« (HM: I/4), »ich werde dich beunmündig – *Zu seiner Frau.*« (HM: III/1).

Des Weiteren wollen diese Vaterfiguren innerhalb der Familie Beschützer ihrer Töchter sein²⁰⁶; sie müssen gegenüber ihren Familienangehörigen Rigorosität walten lassen, zugleich aber voller Güte sein. In dieser Aufgabe als Beschützer lassen die Vaterfiguren meist Rigorosität nur gegenüber den Mutterfiguren in den Formen ‚Tadel und Strafe‘ walten, während ihre Güte sich in Form einer übereilenden, wachenden Sorge des Vaters niederschlägt. Damit die Ordnung der Familie nicht gestört wird, müssen sich die Vaterfiguren als Beschützer selbst um alles kümmern und über alle Familienmitgliedern ein wachsames Auge haben.²⁰⁷ Aus diesem Grund lässt der Vater Major niemanden seiner Tochter zu nahe kommen, eben so, als ob er ein Landesvater wäre und in einem Reich herrschen würde:

»MAJOR. [...] Ich bin Herr von Hause, muss Er Wissen, und wer meiner Tochter zu nahe kommt – Es ist mein einziges Kleinod, und wenn der König mir seine Königreich für sie geben wollt’: ich schickt’ ihn fort. [...] Merk Er sich das – und wer meiner Tochter zu nahe kommt oder ihr

²⁰⁴ Sørensen, Bengt Algot: *Herzlichkeit und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 16.

²⁰⁵ Vgl. ebd.

²⁰⁶ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herzlichkeit und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 16.

²⁰⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen/Basel 1999. S. 298.

worin zu Leid lebt. – der erste beste Kugel durch den Kopf. Merk sich das – *Geh ab.* « (HM: I/4)

In Lenz' Komödie *Die Soldaten* verbietet auch Wesener seiner Tochter ihren Komödienbesuch aus dem Grund des Schutzes der Tochter. Er herrscht in ökonomischer Weise in seiner Familie. Dementsprechend lässt er seine Tochter, die seinem Verbot nicht gefolgt ist, in merkwürdiger Weise hungern: »du sollt heut nicht zu Nacht essen« (SD: I/5). An diese Szene erinnert die Bettlerei einer Weibpersonen, die auf die ökonomische Abhängigkeit der Frauen von den Männern hingewiesen wird, den Leser und Zuschauer:

»WEIBPERSONEN. Gnädiger Herr, ich bin drei Tage gewesen, ohne eine Bissen Brot in Mund zu stecken, haben Sie doch Gnade, und führen mich in ein Wirthaus, wo ich eine Schlunk Wein tun kann.« (SD: V/4)

Diese Abhängigkeit wird auch in der Szene deutlich, in der sich Mariane als Bettlerin und ihr Vater als »Galanteriehändler« (SD: V/4) begegnen

Auch in Wagners *Die Kindermörderin* hält Humbrecht (wie Odoardo und der Major) seine Frau für minderwertig und geht soweit, sie dafür zu tadeln, dass sie keinen Gehorsam geleistet und ihre Aufgabe nicht erfüllt hat, seinem Befehl zu folgen und für den Schutz seiner Tochter zu sorgen: »Deiner Tochter läßt du zu viel Freyheit, wenn ich denn doch alles zehnmahl sagen muß. [...]« (KM: II). Bei Humbrecht als »Metzger und Burger« (KM. V) wird die ökonomische Dominanz reflektiert und sie wird zu seinem Bewusstsein in der öffentlichen Gesellschaft.

Nicht nur Frau Humbrecht, sondern auch ihre Tochter sieht sich in der sowohl seelischen als auch ökonomischen Vaterabhängigkeit. Diese Vaterabhängigkeit zeigt sich deutlich in Evchens Weggang aus dem väterlichen Haus. Nach ihrer Niederkunft versucht Evchen mit Hilfe ihres Vaters, aus ihrer ökonomischen Schwierigkeit herauszukommen:

»F r. M a r t h a n. [...] Der Vater, Metzger, hat hundert Thaler versprochen, wer ihm Nachricht von seiner Tochter bringt. Ein schönes Geld! das kriegen die Schiffischen jetzt, die sie gefunden haben. – [...]
E v c h e n. [...] jetzt bin ich ganz schwach – geh sie, sag sie meinem Vater, ich lebte noch, morgen sollt er mehr von mir hören: – wenn er ihr Geld gibt, bring sie was fürs Kind mit, es kann kaum mehr schreyen. So matt ists; – geh sie! Jeder Augenblick ist mir jetzt theuer – [...] « (KM: VI)

Genau wie Humbrecht herrscht Miller in Schillers *Kabale und Liebe* ökonomisch über seine Familie: »Ich war Herr im Haus« (KUL: I/1). Seine Herrschaft ist der des Präsidenten von Walther ähnlich, der seine Untertanen und sein Volk in seinem Land unterdrückt, denn Miller denkt: »Ich hätte meine Tochter mehr koram nehmen sollen« (KUL: I/1). Bei ihm erreichen

nicht nur die Unterwerfung und die Tadelung der Mutterfigur, sondern auch der väterliche Schutzwille gegenüber der eigenen Tochter ihren Höhepunkt. Sie exponieren sich in offener Gewalt gegenüber der Mutter:

»MILLER (*aufgebracht, springt nach der Geige.*) Willst du dein Maul halten? [...] – Was kannst du wissen? Was kann er gesagt haben? – [...] Werden mich doch nicht für des Dummkopfs leiblichen Schwager halten, daß ich obenaus woll mit dem Mädcl? [...] « (KUL: I/2)

Und weiter heißt es:

»MILLER. [...] Das Blutgeld meiner Tochter? [...] Stell den vermaledeiten Kaffe ein, und das Tobakschnupfen, so braucht du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben.« (KUL: I/2)

In diesem Tadel an seiner Frau verbindet sich Millers wirtschaftliches Bewusstsein (dass sich stark am Wirtschaftsideal der Handwerker orientiert, obwohl Miller der Stadtmusikant ist) mit seiner ökonomischen Dominanz über die seine Familie, was wiederum bei seiner Frau im Verlauf des Stücks überhaupt nicht bemerkbar ist.

In Hebbels *Maria Magdalene* wird die väterliche Dominanz in der Familie in der Analogie zu ‚Hab und Gut‘ gedacht: »Aber alles, was im Hause ist, gehört meinem Vater« (MM: I/3). Ökonomie und die religiöse Kultur scheinen so in der Figur des Meisters Anton assoziiert. Entsprechend der christlichen Überlieferung haben sich Klara und ihre Mutter ihrem Vater oder ihrem Mann zu unterwerfen, und die Frauen in der bürgerlichen Familie müssen unter der Ordnung und dem Einfluss des Vaters bleiben. In diesem Sinne fordert Meister Anton seine Tochter Klara auch zur Nachfolge ihrer Mutter auf, weil er in seiner Frau seine bürgerliche Idealvorstellung exakt wiedererkennt:

»MEISTER ANTON. [...] Werde du ein Weib, wie deine Mutter war, dann wird man sprechen: an den Eltern hats nicht gelegen, daß der Bube abseits ging, denn die Tochter wandelt den rechten Weg, und ist allen andern vor auf. *Mit schrecklicher Kälte.* [...] « (MM: II/1)

In den Familien ohne Vater wird Recht und Funktion des Vaters dem anderen einzigen Mann des Haus, dem ‚Sohn‘, überliefert. Der Sohn von Meister Anton in *Maria Magdalene* will und muss bei der Abwesenheit seines Vaters den Part des väterlichen Vormunds übernehmen. Seine männliche Dominanz in der Familie macht ein Kommentar von Klaras Mutter deutlich:

»MUTTER. Gegen deinen Sohn, das muß ich dir sagen, bist du nur ein halber Vater.« (MM: I/6)

Karl verkörpert das Konstrukt einer in seiner Familie vorherrschenden Struktur.²⁰⁸ Er fühlt sich seiner Schwester als Ersatzvater übergeordnet,²⁰⁹ so dass auch die Schwester Klara wie ihre Mutter Karl gegenüber zum Objekt entwertet wird.²¹⁰ Und in der Tat verhält sich Klaras Bruder Karl genauso wie sein Vater:

»KARL: Nichts? Sind das Geheimnisse? *Er entreißt ihr Leonhards Brief.* Her damit, Wenn der Vater nicht da ist, so ist der Bruder Vormund!« (MM: III/8)

In dieser Szene zeigt Karl eine Dimension der Generationsüberlieferung der männlichen Dominanz, wenn das Recht auf männliche Dominanz der traditionellen Kultur und Religion vom Vater auf den Sohn Karl übertragen wird und zugleich Meister Anton versucht, seinem Sohn seine Tischlerei – als ökonomische Leistung – zu überliefern. Legitimiert wird die männliche Dominanz in der bürgerlichen Familie auch in den anderen Stücken durch die ökonomischen ‚Leistungen‘ der Männer, die auch bei weiteren Männerfiguren wie Leonhard und dem Sekretär wichtig und bemerkbar werden. Auf diese Weise wird die doppelte Dominanz der Männer in den Handwerkerfamilie – einerseits durch die überlieferte Kultur und Religion, andererseits durch die ökonomische Leistung – verdeutlicht und manifestiert. Dagegen kann man bei den weiblichen Familienmitgliedern keine Suche nach einer wirtschaftlichen Tätigkeit oder gar einer Arbeitsstelle finden, da das bürgerliche Trauerspiel das Wirken der Mutterfiguren auf die private, innerfamiliäre Sphäre oder die Erziehung der Kinder beschränkt und die Tochterfiguren auf ihre amourösen und erotischen Liebesbeziehungen reduziert werden. Dies gilt auch für Klara und ihre Mutter in Hebbels *Maria Magdalene*.

Die Modernisierung vom ‚ganzen Haus‘ zur Familie ist zwar aus ökonomischer Perspektive als „Übergang von Land- zur Stadtwirtschaft, von der agrarischen zur handwerklichen Produktion“²¹¹ zu verstehen, doch „[v]ielmehr bildete der Familienverband [weiterhin] den Mittelpunkt der (stadt)bürgerlichen Zunft und Profession“²¹². Solche beruflichen Tätigkeiten wie sie in den untersuchten Stücken vorkommen (wie zum Beispiel der Galanteriehandel, die

²⁰⁸ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 71.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation*. Geschlechterordnungen in Europa um 1800. Hrsg. von Katharina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 18.

²¹² Ebd.

Metzger- oder Tischlerei) bildeten das Fundament des Handelskapitalismus und der Manufaktur.²¹³ Durch die anknüpfende Industrialisierung schlägt die gesellschaftliche Entwicklung daher eine Richtung ein, die einen tiefgreifenden Wandel der ökonomischen Männerdominanz in der Familiengemeinschaft zur Folge hat.²¹⁴ Im Auftritt der bürgerlichen Familie sind die Rollen der Geschlechter neu geordnet. Im ‚ganzen Haus‘ als traditioneller Sozialform war die Frau als Mitglied der Hausgemeinschaft in erster Linie als Arbeitskraft anzusehen,²¹⁵ aber in der Familie gewinnt das Wirken der Frauen eine veränderte Bedeutung:²¹⁶ Um 1800 verlieren die Frauen aufgrund des männlichen Vorstoßes in die private Familiensphäre ihre – selbstständige – ökonomische Rolle, so dass sie nicht nur zur seelischen Abhängigkeit, wie in der traditionellen Kultur, sondern auch zur ökonomischen Abhängigkeit ‚verdammte‘ werden.

Die klassischen Stücke des bürgerlichen Trauerspiels propagieren grundsätzlich binär organisierte Geschlechterdifferenzentwürfe und etablieren mit Nachdruck Prototypen eines öffentlichen, also politisch bzw. wirtschaftlich agierenden Männlichen und eines häuslich-unproduktiven Weiblichen, wie sie die bürgerliche Gesellschaft tatsächlich für die natürliche Produktivität wie Gebären, Stillen, für die Arbeiten im Haus, für die familiäre Fürsorge, nicht jedoch als Kriterien der Leistungsmessung, herausbildet.²¹⁷

In der Familie verschmilzt die soziokulturelle und ökonomische Dominanz der Männer mit der Vaterrolle. Darüber hinaus bildet sich ein neues Familienfrauenbild bezüglich der Mütter und Töchter heraus, die von den Männern geistig und ökonomisch abhängig sind. Die Modernisierung um 1800 spielt eine ganz entscheidende Rolle bei der Expansion der männlichen Dominanz in die familiären Bereiche.²¹⁸

Noch ein komplementärer Gegensatz zwischen den Geschlechtern erscheint in der Konstellation von Kultur und Natur gegeben zu sein, den es im Folgenden näher zu betrachten gilt, und der – so die These – in den bürgerlichen Dramen als eine literarische Regel konzipiert wird.

²¹³ Vgl. Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 18.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 23.

²¹⁶ Vgl. ebd. S. 26.

²¹⁷ Vgl. Schössler, Franziska: Schiller und Goethe, „männliche Stittlichkeit“ und „weibliche Freiheit“: Genrhybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment „Berta oder die Alpen“. In: *Redigierte Tradition. Lteraturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*. Hrsg. von Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica [u. a.]. Paderbon 2010. S. 59-76. Hier. S. 60.

²¹⁸ Vgl. Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 23.

II.3 Geschlechterklausel: Die Konstellation von Kultur und Natur

2.3.1 Das Geschlecht im Spiegel der Kultur: Ehre und Tugend

In der geschlechtsspezifischen Dimension des bürgerlichen Trauerspiels taucht immer wieder besonders bei den Männerfiguren der Ehrbegriff auf, denn es gilt, dass die „Felder der Ehre um 1800 [...] aller ‚Allgemeinheit‘ des Diskurses zum Trotz großteils Felder der männlichen Ehre [sind].“²¹⁹ Max Weber analysierte soziologisch die Ehrenordnung und erfasste „viele Elemente der ständischen Prägung von Ehre, wie sich seit der Ausbildung der Ehre-Normen in der ritterlich-höfischen Kultur des Mittelalters entwickelt haben.“²²⁰ In der vorneuzeitlichen Ehrvorstellungen ist jene ständischen Ursprungs besonders wichtig, „weil mit dem Stand zugleich die Ehre an die Herkunft gekoppelt wird: Die Familie, aus der man kommt, und der Stand, in den man geboren wird, entscheiden schon vor der Geburt, wie viel Ehre man im Leben erringen kann – beziehungsweise, wie viel Ehre man zu verlieren hat.“²²¹ Über diese Ehrenvorstellung führt Schmitt-Sasse aus: „Die Zugehörigkeit zu bestimmten Stufen der höfischen sozialen Rangordnung bezeichnet der Begriff der Ehre und nur mittelbar ist Ehre die Eigenschaft eines Menschen; in erster Linie bezeichnet der Begriff nämlich ein Verhältnis, in dem sich eine Gruppe von Personen zu anderen Personen und Gruppen befindet.“²²² Dieser Ehrbegriff ist auch in Lessings *Emilia Galotti*, genauer in der Hofgesellschaft, zu finden, wo er als Hof-orientiertes Verhalten (wie es zum Beispiel bei Marinelli vorliegt), d. h. als Vorstellungskomplex von höfisch-sozialer, ständischer Rangordnung zu verstehen ist:

»MARINELLI. Ich erkenne mein Unrecht, Herr Graf, mein unverzeihliches Unrecht, daß ich, ohne Ihre Erlaubnis, Ihr Freund sein wollen. – Bei dem allen: was tut das? Die Gnade des Prinzen, die Ihnen angetragene Ehre, bleiben, was sie sind: und ich zweifle nicht, Sie werden sie mit Begierd' ergreifen.« (EG: II/10)

²¹⁹ Ott, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Freiburg 2001 (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81) S. 74.

²²⁰ Ebd. S. 52.

²²¹ Ebd.

²²² Schmitt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend*. Zu Lessings „*Emilia Galotti*“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983. S. 51; vgl. ebd. Anm. 51; „Ursprünglich jedenfalls bildete die ‚Ehre‘ den Ausdruck der Zugehörigkeit zu einer Adelsgesellschaft. Man hatte seine Ehre, solange man nach der ‚Meinung‘ der betreffenden Gesellschaft und damit auch für das eigene Bewusstsein als Zugehöriger galt. Die Ehre verlieren, hieß die Zugehörigkeit zu seiner ‚guten Gesellschaft‘ verlieren.“

In der Ehrvorstellung von Marinelli spiegelt sich deutlich der Ehrbegriff der vorbürgerlichen Zeit, denn „Rang und Ehre zu betonen ist eine Vorstellung, die adligem Wesen entspricht [...] [und] das Selbstbild und das Bild des Adels“²²³ prägt. Das Bürgertum hingegen gebraucht diesen vorneuzeitlich-ständischen Ehrbegriff nicht mehr, vielmehr wird die Ehre des Bürgertums zur innerlichen Eigenschaft der männlich geprägten Persönlichkeit.²²⁴ Von diesem Standpunkt aus kann das Bürgertum freilich dem Ehrbewusstsein, das bei Adeligen herrschte, nicht gerecht werden, so dass nun ein ‚neuer‘ bürgerlicher Ehrbegriff bestimmt werden musste.²²⁵

„Die Figur des Grafen Appiani wird von Lessing mit widersprüchlichen Ehrvorstellungen ausgestattet. [...] Zunächst ist er bereit, den ehrenden Auftrag anzunehmen, doch will er darüber nicht sein persönliches Vorhaben zurückstellen. Die Ehre, dem Prinzen zu dienen, gilt ihm weniger als die Ehre, Odoardos Sohn zu heißen.“²²⁶ Aufgrund seiner persönlichkeitsorientierten Ehridee schlägt Appiani im Gespräch mit Marinelli »die angetragene Ehre mit der größten Verachtung« (EG: III/1) aus:

»APPIANI. Der Befehl des Herrn? – des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht – Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingtem Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. – Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen; aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn -

MARINELLI. Größer oder kleiner: Herr ist Herr.

APPIANI. Daß ich mit Ihnen darüber stritte! – Genug, sagen Sie dem Prinzen, was Sie gehört haben; – daß es mir leid tut, seine Gnade nicht an nehmen zu können; weil ich eben heut' eine Verbindung vollzöge, die mein ganzes Glück ausmache.« (EG: II/10)

Die zwei Ehrbegriffe der vorbürgerlichen und bürgerlichen Zeiten werden in der obigen Besprechungsszene zwischen Marinelli und Appiani miteinander konfrontiert. Dabei geht es vor allem um ‚Gerechtigkeit und Moral‘. In ihrer Besprechung fällt Marinelli einem »unverzeihlichen Unrecht« (EG: II/10) anheim, und seine höfische Verhaltensweisen wird als solches erkannt und von einem moralisierenden Standpunkt der Person Appianis aus kritisiert²²⁷. Zwar gilt, dass „die Ehre bereits in der Antike Anlass moralischer Reflexion ist,

²²³ Schmitt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend*. Zu Lessings „*Emilia Galotti*“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983. S. 57.

²²⁴ Vgl. ebd. S. 61.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Ebd. S. 75.

²²⁷ Vgl. ebd. S. 65; vgl. Zur Grundlegung der moralischen Kritik an Affektbeherrschung und Menschenbehandlung bei Philibert de Viennes; vgl. Kiesel, Helmuth: *Bei Hof, bei Höll*. Untersuchung zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60). S. 84 ff.

und spätestens seit den Ehrenbüchern des spanischen *Siglo de oro*²²⁸ gibt es immer wieder Versuche, für bestimmte soziale Gruppen wie den Adel oder das Militär den Ehrenkodex tatsächlich schriftlich zu kodifizieren.²²⁹

Dieser Tradition entsprechend treten die Adelsfigur Sir William und die Militärfigur Odoardo in Lessings bürgerlichen Trauerspielen als ‚Ehrenmänner‘ mit strenger Moralität auf, und verweisen daher als Figuren auf eine Veränderung des Ehrenkodexes hin. Die vorneuzeitliche Konzeption der ständisch oder höfisch geprägten Ehre erfährt im 18. Jahrhunderte eine inhaltlich gravierende Veränderung, also eine verstärkte und vertiefte Moralisierung des (nur) männlichen Individuums.

Der Code der Ehre war in der Literatur jahrhundertlang einer der wichtigsten Wertbegriffe in der europäischen Kultur und eine zentrale Norm sozialer Identität, die im 18. Jahrhundert entscheidenden Veränderungen unterworfen wurde.²³⁰ Die bürgerlichen Dramen haben an diesem Wandel insofern teil, als sie die neue Ehrvorstellung zu einem wichtigen Element der bürgerlichen Existenz stilisieren.

Aus Geschlechterdifferenz-Perspektive beschreibt Otto Michael den neuen Ehrenkodex: „Eine Berücksichtigung der geschlechtlichen Dimension von Ehre gebietet schon der erste Blick auf die Praktiken selbst; denn die Felder der Ehre um 1800, die bislang berührt wurden, sind aller ‚Allgemeinheit‘ des Diskurses zum Trotz großteils Felder *männlicher* Ehre.“²³¹ Es zeigt sich also, dass die literarische Investition in den Ehrbegriff die bürgerlichen Dramen vollzieht, gerade aufgrund des Aspekts der Geschlechterdifferenz von Bedeutung ist.²³² Diese Allianz von Geschlechterdifferenz und Ehrbegriff macht folgende Passage aus Emilia Galotti deutlich, dort äußert der Prinz:

»DER PRINZ. [...] bei alledem ist er doch ein sehr würdiger junger Mann, ein schöner Mann, ein reicher Mann, ein Mann voller Ehre [...]« (EG: I/6).

In Lenz' *Der Hofmeister* werden die Ehre bzw. die Ehre des Weiblichen meistens ausschließlich von den Männerfiguren erwähnt: »GEH. RAT. Das gereicht Ihnen nicht zu Ehr« (HM: II/1) und wie der Kommentar von Fritz verdeutlicht, ist unter weiblicher Ehre

²²⁸ Vgl. dazu: http://de.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Oro (Stand: 30.09.2012); „Als Siglo de Oro (wörtlich: *goldenes Jahrhundert*) bezeichnet man das Goldene Zeitalter Spaniens, das in der spanischen Geschichte eine Epoche besonderer Prosperität und politischer Macht in Europa repräsentiert und zu einer hohen Blüte der Kunst und Kultur führte. Das *Siglo de Oro* stellte in Spanien den Übergang von der Renaissance zum Barock dar und dauerte etwa von 1550 bis 1680.“

²²⁹ Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechtsdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg 2001. S. 126.

²³⁰ Vgl. ebd. S. 17.

²³¹ Ebd. S. 74.

²³² Vgl. ebd. S. 234.

im Grunde nur die Sexualmoral zu verstehen: »FRITZ. Er konnte die Ehre seiner Tochter auf keine andere Weise rächen« (HM: IV/6). Von der Gräfin in *Die Soldaten* wird der Gedanke kritisch beschrieben, dass die weibliche Ehre von einem Mann abhängig ist: »GRÄFIN. Die Frau eines Mannes zu werden, [...] einem so unglücklichen Hazardspiel zu Gefallen Ihr ganze Glück, Ihre ganze Ehre, [...] auf die Karte zu setzen. [...] « (SD: III/3). Insbesondere unter den Soldatenfiguren wird über die Soldatenehre als Ehre der vermännlichten Gruppe debattiert:

»OBRISTER: Major ich bitt Euch – Herr Eisenhardt hat nicht unrecht, was wollt Ihr von ihm. Und der erste der ihm zu nahe kommt – setzen Sie sich Herr Pastor, er soll Ihnen Genugtuung geben. *Haudy geht hinaus*. Aber Sie gehn auch zu weit, Herr Eisenhardt, mit alledem. Es ist kein Offizier der nicht wissen sollte was die Ehre von ihm fodert.« (SD: I/4)

Die Ehre dieser Männerfiguren ist eine Art ständisches oder berufliches Selbstbewusstsein, während unter der weiblichen Ehre bei Mariane die Bewahrung der ständischen Ordnung und des bürgerlichen Bewusstseins zu verstehen ist. Diesem Gedanken folgend empfiehlt die Gräfin dem bürgerlichen Mädchen Mariane:

»GRÄFIN. [...] Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen großen Stoß gelitten, das ist der einzige Weg, sie wieder herzustellen. [...] « (SD: III/10).

In Wagners *Die Kindermörderin* wiederholt sich die männerorientierte Darstellung der Ehre bei Humbrecht, bei welchem die Ehre *summum bonum* seines Lebens ist: »ich bin funfzig Jahr mit Ehren alt geworden« (KM: II). Auch bei der Unterhaltung zwischen v. Grönigseck und dem Major wird die Ehre als der höchste Wert des Offiziers männlich konnotiert:

»v. G r ö n i n g s e c k. [...] nur zwey Wege: entweder müssen wir unser Leben, oder unsre Ehre in die Schanz schlagen. [...]
 »M a j o r. [...] lieber das Leben als die Ehre verlohren. – Das Schavott macht nicht unehrlich, sondern das Verbrechen [...] « (KM: III)

Auch in *Kabale und Liebe* wird das höfische Unrecht, wie das der ‚politische[n] Vermählung‘ oder der ‚Soldatenhandel‘, aus vornehmlich moralischer Sicht kritisiert und mit dem Ehrbegriff verknüpft. Offenbar wird diese Verknüpfung in dem Moment, wo die Rechtschaffenheit der Person Ferdinands und die moralische Schuld des Präsidenten kollidieren:

»FERDINAND. Weil meine Begriffe von Größe und Glück nicht ganz die Ihrigen sind – *Ihre* Glückseligkeit macht sich nur selten anders als durch

Verderben bekannt. Neid, Furcht, Verwünschung sind die traurigen Spiegel, worin sich die Hoheit eines Herrschers belächelt. – Tränen, Flüche, Verzweiflung die entsetzliche Mahlzeit, woran diese gepriesenen Glücklichen schwelgen, von der sie betrunken aufstehen, und so in die Ewigkeit vor den Thron Gottes taumeln - Mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben. – [...] Meine Ehre, Vater – wenn Sie mir diese nehmen, so war es ein leichtfertiges Schelmstück mir das Leben zu geben, und ich muss den Vater wie den Kuppler verfluchen. « (KUL: I/7)

Zudem wird bei Ferdinand in *Kabale und Liebe* die Ehre zum geschlechtsspezifischen Wertebegriff der militärischen Identität und der weiblichen Bestätigung und Bewunderung:

»FERDINAND. Ich bin ein Mann von Ehre.
LADY. Den ich zu schätzen weiß.
FERDINAND. Kavalier.
LADY. Kein besser im Herzogtum.
FERDINAND. Und Offizier.« (KUL: II/3)

Indem der Ehrbegriff durch die männlichen Figuren wie Graf Appiani und den Major oder Ferdinand als militärische, (chevalier-betreffende) Männlichkeit dargestellt wird, greifen die Ehr-Normen in den bürgerlichen Dramen nicht nur den antiken Ehrenkodex auf, sondern auch die typischen Männlichkeitsvorstellung des Bürgertum und müssen so als geschlechtsspezifische Eigenschaft verstanden werden.²³³ Auf diese Weise ist die Darstellung der Ehre meistens auf die Männerfiguren konzentriert. Die Ehre wird „in einem komplexen Normensystem lokalisiert, das sowohl rechtliche Ordnung als auch die Ordnung moralisch-ethischen Wissens umfasst. Damit kommen die Verbindungen zwischen der Rechts- und Ehrenordnung in den Blick, wie sie z. B. [...] in der Duellgesetzgebung greifbar werden.“²³⁴ Vor allem in den verschiedenen Szenen von ‚Duellen‘ wird sichtbar, dass die Ehr-Normen im bürgerlichen Trauerspiel geschlechtsspezifischen Charakter besitzen. So ist in *Emilia Galotti* die Szene zwischen Appiani und Marinelli als männerspezifisch zu verstehen:

»APPIANI. Pah! Hämisch ist der Affe; aber -
MARINELLI. Tod und Verdammnis! – Graf, ich fordere Genugtuung.
APPIANI. Das versteht sich. « (EG: II/10)

²³³ Vgl. Huyssen, Andreas: Das leidende Weib in der Dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 159-173. Hier S. 163.

²³⁴ Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechtsdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg 2001. S. 54.

In Lenz' *Der Hofmeister* entfaltet sich die Duell-Thematik zwischen dem Vater, also dem Major, und Läufer. Hier handelt es sich um ein Duell in Form eines Rituals der väterlichen Ehre:

»MAJOR. *mit gezogenem Pistol: Daß dich das Wetter! da sitzt der Has im Kohl. Schießt und trifft Läufern in Arm, der vom Stuhl fällt.* « (HM: IV/3)

Auch in *Die Soldaten* ist eine Duell-Szene zu finden; bei seinem Treffen mit dem Intriganten Mary wird Stolzius zum Duellant. In dieser Duell-Szene zeigen vor allem die Regie-Anweisungen die Rechtschaffenheit der männlichen Moralität des Bürgertums:

»STOLZIUS *springt hinzu, faßt ihn an die Ohren und heftet sein Gesicht auf das seinige. Mit fürchterlicher Stimme: Mariane! – Mariane! – Mariane!*
 MARY *zieht den Degen und will ihn durchbohren.*
 STOLZIUS *kehrt sich kaltblütig um und faßt ihm in den Degen: Geben Sie sich keine Mühe, es ist schon geschehen. Ich sterbe vergnügt da ich den mitnehmen kann.*
 MARY *läßt ihm den Degen in der Hand und läuft heraus: Hülfe! – Hülfe –* «
 (SD: V/3)

In Schillers Drama *Kabale und Liebe* findet sich eine komplexere Darstellung der Ehre als in den anderen Stücken. In diesem Drama ist die ganze Ehr-Problematik sowohl als ständische Differenz als auch als männlich charakterisierte Konfrontation dargestellt. Die Ehrenhaltung von Ferdinand führt zur Konfrontation mit dem Hofmarschall. Ferdinand »nimmt zwei Pistolen von der Wand herunter« (KUL: IV/3) und fordert den Hofmarschall zum Duell. In dieser Szene wird das Duell als geschlechtsspezifisches Verhalten offenbar und perpetuiert, indem der Hofmarschall mit dem misogynen Wort ‚Memme‘ bezeichnet wird. Dadurch wird das männliche Geschlecht als das einzige für die Ehrennormen qualifizierte gesehen, während indirekt das weibliche Geschlecht als dafür unqualifiziert angesehen wird.

»FERDINAND. Fass dieses End an, sag ich. Sonst wirst du ja fehlschießen, Memme! – wie sie zittert, die Memme! Du sollst Gott danken, Memme, das du zum ersten Mal etwas in deinen Hirnkasten kriegst. [...]« (KUL: IV/3)

In den Zweikampfszenen der bürgerlichen Dramen lässt sich das Duell also als ein rein männlich eingefärbtes Ehren-Ritual begreifen, obwohl es (paradoxe Weise) dabei mittelbar oder unmittelbar immer um das Objekt ‚Frau‘ geht. Auch Hebbel hat einen solchen Zweikampf in *Maria Magdalene* beschrieben: Im vermeintlichen Duell in *Maria Magdalene*

wollen die Duellanten Leonhard und der Sekretär vor allem um die Zukunft von Klara und um die Liebe des Sekretärs kämpfen:²³⁵

»LEONHARD. Herr Sekretär? Was verschafft mir die Ehre –
 SEKRETÄR. Du wirst es gleich sehen!
 LEONHARD. Du? Wir sind freilich Schulkameraden gewesen!
 SEKRETÄR. Und werden vielleicht auch Todeskameraden sein! *Zieht Pistolen hervor.* Verstehst du damit umzugehen?
 LEONHARD. Ich begreife Sie nicht!
 SEKRETÄR *spannt eine.* Siehst du? So wirds gemacht. Dann zielst du auf mich, wie ich jetzt auf dich, und drückst ab! So!
 LEONHARD. Was reden Sie?
 SEKRETÄR. Einer von uns beiden muß sterben! Sterben! Und das sogleich!
 LEONHARD. Sterben? « (MM: III/6)

Für die bürgerlichen Dramen lässt sich also feststellen: „Frauen duellieren sich – in der Regel – nicht: Frauen ziehen – in der Regel – nicht in den Krieg, kommen höchst selten zu wissenschaftlichen Meriten oder künstlerischem Ruhm; und Frauen blieben, bis weit ins 20. Jahrhundert, in der Regel auch von den Zeremonien öffentlicher Ehrung ausgeschlossen.“²³⁶ So betrachtet nährt sich die Ehre als kulturelles Zeichen aus dem Index des Männlichen und legitimiert so (rückwirkend) zugleich die kulturelle Konstruktion des Männlichen.²³⁷ In diesem Zusammenhang erfasst Ute Frevert das Duell „im kulturgeschichtlichen Kontext der Männersache“²³⁸ und zeigt, „dass Ehre, Männlichkeit und Duell in der bürgerlichen Gesellschaft in sehr enger Verbindung standen“.²³⁹ In ihrer Studie *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft* hebt sie entsprechend hervor, „dass Männer bürgerlicher Herkunft das Duell zunehmend als ‚Mittel für die Selbsterhaltung der Persönlichkeit‘ akzeptierten und praktizierten“.²⁴⁰ Michael Ott erfasst das Duell als ‚Markenzeichen‘ der bürgerlichen Männer: „Die bürgerlichen Männer bestanden [...] auf dem eigenverantwortlichen Recht der Selbstwehr ohne Einmischung des Staates, sahen darin ein ausschließliches Mannrecht und legten Wert darauf, den Ehrenzweikampf als Markenzeichen des männlichen Geschlechtscharakters zu bewahren.“²⁴¹

Analog zum Wandel der „Vorstellung von ‚Ehre‘[, die] sich seit dem 18. Jahrhundert wandelte, [...] hatte sich auch in der Bedeutung des Begriffs ‚Tugend‘ [...] eine tiefgreifende

²³⁵ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels.* München 2004. S. 127.

²³⁶ Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechtsdifferenz in der deutschen Literatur um 1800.* Freiburg 2001. S. 74.

²³⁷ Vgl. ebd. 127.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. ebd.

Änderung vollzogen.²⁴² Bei Joachim Schmitt-Sasse wird die Veränderung des Begriffs der Tugend wie folgt zusammengefasst: „Noch bei Spangenberg bezeichnete ‚Tugend‘ die Anforderungen des Standes an das Leben der Personen; konkret konnten sie benannt und aufgelistet werden. Über Praun bis hin zu Rohr wurde das so Bezeichnete dann mit dem Begriff des ‚Anstands‘ belegt. Parallel dazu wurde die Bedeutung des Tugendbegriffs abstrakter und schlug um zur Benennung einer einheitlichen moralischen Kategorie, die nicht durch ‚die Welt‘, sondern durch ‚das Gewissen‘ beurteilt wird. Innere Eigenschaften treten an die Stelle äußerer Anforderungen.“²⁴³

Die literarische Dimension nicht nur der Ehre, sondern auch der Tugend hat im bürgerlichen Trauerspiel Bedeutung für die Geschlechterdifferenz, d. h. dass auch die Tugendvorstellung meistens an die Männerfiguren geknüpft ist. Vor allem die Vaterfigur in *Emilia Galotti* ist eine Inkarnation der bürgerlichen Tugend. Aus öffentlicher Perspektive heraus lobt Graf Appiani Odoardo als »[ein] Muster aller männlichen Tugend!« (EG: II/7), dessen Charakter auch in der Bestimmung von Odoardo beim Prinzen und in seiner Hochbeurteilung vermännlicht wird: »Ein alter Degen, stolz und rau, sonst bieder und gut!« (EG: I/4). In der ängstlichen Verachtung bestimmt Claudia Galotti die Tugend ihres Mannes zugleich als eine ihn von der Hofgesellschaft entfernenden Eigenschaft:

»CLAUDIA. Wie ungerecht, Odoardo! Aber laß mich heute nur ein einziges für diese Stadt, für diese Nähe des Hofes sprechen, die deiner strengen Tugend so verhaßt sind. [...]« (EG: II/4), »Welch Mann! Oh, der rauhen Tugend! – Wenn anders sie diesen Namen verdient. Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar! [...]« (EG: II/5)

Überall im Stück können Belege für eine solche Bestimmung Odoardos gefunden werden, der einzig selbst die »gekränkte Tugend« (EG: V/2) retten will. Auf diese Weise wird die Tugend im Vergleich zur Unmoralität bzw. Illegitimität der Außenwelt bzw. als deren Gegenbild vorgestellt und in einen vermännlichten Wert des Bürgertums verwandelt, der als quasi-naturrechtliche Definition fungiert. Die bürgerliche Tugend wird aus einem geschlechterdifferenzierenden, androzentrischen Aspekt heraus mit Wörtern wie ‚männlich‘ und ‚rau‘ definiert und ihre Überschreitung wird rigoros ‚streng‘ und ‚strafbar‘ geahndet.

In allen untersuchten bürgerlichen Trauerspielen taucht der Wert des Bürgertums als Tugend, als Charakteristikum der bürgerlichen Männerfiguren auf. Wagners Stück *Die*

²⁴² Schmitt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend. Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd.* Bonn 1983. S. 61.

²⁴³ Ebd. S. 61-62.

Kindermörderin und Hebbels *Maria Magdalene* zeigen einen männlich geprägten Tugendbegriff.²⁴⁴ Wie bei Odoardo verkörpert Humbrecht so das Tugendideal des Bürgertums im Tadel an seiner Frau und Tochter, das er mit Ordentlichkeit und Selbstbeherrschung verbindet:

»H u m b r e c h t. (*wirft sich auf einen Stuhl.*) Das heißt mir ein Morgen!
(*Seine Frau ringt die Hände und weint.*) Der kann einem das Herz schon abstoßen! – Gottlob, daß ich mir keine Vorwürfe machen darf; ich hab euch oft genug von Tugend und Ordnung vorgepredigt! – Hab dir oft den Kablanzen gelesen, Frau! wenn du ihr zuviel Freiheit liebest; – jetzt hast du's! [...]« (KM: V)

In dieser Szene tritt das oben besagte Tugendideal der Bürgergesellschaft als »Ordnung« (KM: V) zutage. Als ein wichtiger Wert des männlichen Tugendideales wird eine Art religiöser Selbstbeherrschung bei ihm deutlich, welche von den alltäglichen Handlungsnormen wie dem »Katechismus« (KM: II) und den »Kablanzen« (KM: V) geprägt ist.

Nicht nur Wagners *Die Kindermörderin*, sondern auch Hebbels *Maria Magdalene* weisen eine breite (und vielfältige) Darstellung des bürgerlichen Tugendbegriffes auf. In beiden Stücken verankert und vertieft sich die Tugend im Bereich des alltäglichen Lebens und der Wirtschaftstätigkeit, in welchem die Männerfiguren herrschen. Das bürgerliche Tugendideal in diesen Stücken enthält nun auch Aspekte des Wirtschaftlichen (,Die Tugenden des »Handwerksmann[s]«(MM: I/6), des Metzgers oder des Tischlers‘) und wird so in die sozialen, ökonomischen Tätigkeiten der Männer eingebunden. Gleichzeitig wird die Idealvorstellung dieser Tugenden in den Charakterisierungen der Figuren auf Begriffe wie Ehrlichkeit beschränkt und verkürzt:

»MUTTER. Hab ich nicht einen aufrichtigen Mann? Doch, ich brauch ihn nicht apart zu loben, Aufrichtigkeit ist die Tugend der Ehemänner.« (MM: I/6)

Trotzdem treten bei Meister Anton neben das oben genannte Tugendideal der Ordentlichkeit (»Ordnung« (KM: V)), der Selbstbeherrschung (»Kablanzen« (KM: V)), auch die weltlichen oder arbeitsbezogenen Werte wie »Aufrichtigkeit« (MM:I/6) und Fleiß:

»MEISTER ANTON. [...] Der Mensch muß, was er mit schwerer Mühe im Schweiß seines Angesichts erwirbt, ehren, es hoch und wert halten, wenn er nicht an sich selbst irre werden, wenn er nicht sein ganzes Tun und Treiben verächtlich finden soll. [...]« (MM: I/6)

²⁴⁴ Insbesondere Ordentlichkeit, Sparsamkeit, Fleiß, Reinlichkeit und Pünktlichkeit.

Es zeigt sich deutlich, dass ‚Ehre und Tugend‘ in den bürgerlichen Dramen als ‚Männersache‘ thematisiert werden und den Männerfiguren diese Charakteristika als ihre Haupteigenschaften zugesprochen werden. Darin wird der rang-orientierte Ehrenbegriff des Adels dem bürgerlichen Ehrbegriff gegenübergestellt, welcher eben nun von der Individualität einer Person maßgeblich bestimmt wird. Gleichzeitig wird das Duell weiterhin als ein Mittel bzw. Ritual für die Selbsterhaltung der männlichen Persönlichkeit akzeptiert und praktiziert.²⁴⁵ Um 1800 transformiert sich dieser Ehrbegriff in den bürgerlichen Dramen zudem zum Begriff der ‚Tugend‘. Die Tugendvorstellungen wie Ordnung, Selbstbeherrschung, Ehrlichkeit, Fleiß etc. werden als Charakteristika der bürgerlichen Männerfiguren kulturalisiert, und diese streben wie Humbrecht und Meister Anton sogar in ihrer wirtschaftlichen Existenz nach ihren bürgerlichen Tugendelementen. Auf diese Weise wird der bürgerliche Ehr- und Tugendbegriff zum handlungsentscheidenden Faktor in den bürgerlichen Dramen von Lessing bis Hebbel erhoben,²⁴⁶ während die Frauenfiguren an diesen Handlungen bloß als Objekte der Ehre und Tugend teilhaben.

2.3.2 Das Geschlecht im Spiegel der Natur: Sexualität und Biologie

Es ist im Wesentlichen das bürgerliche Trauerspiel um 1800, in dem Weiblichkeit neu entdeckt wird, nämlich als das Andere, das Gegenstück zur Männlichkeit.²⁴⁷ Die sich im bürgerlichen Trauerspiel formierende, zugleich idealisierte Männlichkeit beinhaltet eine Reihe neuzeitlicher Normenvorstellung vermittelt über die kulturelle Fassade von Ehre und Tugend. Dagegen reflektiert die Darstellung von Weiblichkeit im bürgerlichen Trauerspiel eine Reihe traditioneller Normvorstellungen – wie Keuschheit oder Schicklichkeit; diese Normenvorstellungen beeinflussen die spezifisch bürgerliche Ausformung des Weiblichkeitsmodells und haben einen großen handlungsanleitenden Stellenwert.²⁴⁸ Die Annäherung an die Weiblichkeit in den bürgerlichen Dramen erfolgt aus den natürlichen und körperlichen Vorstellungen heraus. Michel Otto stellt hierzu fest: „Die Assoziation des weiblichen Körpers mit der ‚Natur‘ (im Gegensatz zum männlichen, rationalen Kultur-

²⁴⁵ Vgl. Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechtsdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg 2001. S. 127.

²⁴⁶ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 186.

²⁴⁷ Vgl. Bronfen, Elisabeth: »Nachwort«, In: *Die schöne Seele*. Texte von Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann u. a., ausgewählt usw. von E. B., München 1992 S. 372-416. hier S. 372.

²⁴⁸ Vgl. Otto, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Rombach, 2001. (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81) S. 76.

Verhältnis); die Eingrenzung der Weiblichkeit auf soziale Innenräume (von Haus und Familie), d. h. das neue bürgerliche Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, und schließlich der empfindsame Diskurs über die Liebe (welche die Frau sozusagen gänzlich zu *sein* hat) justieren gewissermaßen die Verhältnisse verschiedener Codierungen von Ehre neu.²⁴⁹

Die Frauenfiguren, insbesondere die Tochterfiguren, werden allesamt durch ihre körperliche, also natürliche Fassade, charakterisiert, die einen Gegensatz zum männlichen kulturellen Habitus bildet. Auch ihre Charaktereigenschaften werden oft in rein optischer Hinsicht beurteilt bzw. bestimmt. In diesem Zusammenhang steht Waitwell in *Miß Sara Sampson*: »Das beste schönste [...] Kind, das unter der Sonne gelebt hat, das muss so verführt werden! [...]« (MSS: I/1). Der etwaige Schönheitsbegriff wird dabei auf die körperliche Sinnlichkeit beschränkt. Zum Beispiel wird in Lessings *Emilia Galotti* die ‚weibliche Schönheit‘ von Emilia aus äußerlich-anatomischer Sicht dargestellt und auf diese Art und Weise wird Emilia zum Gegenstand des Studiums für »ein[...] weibliche[s] Porträt[...]« (EG: I/4) und als Gegenstand eines Kunst-Handels entwertet:

»CONTI. [...] Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. – Die Schilderei selbst, wovor sie gesessen, hat ihr abwesender Vater bekommen. Aber diese Kopie – – [...]

DER PRINZ. Geschmack! – (*Lächelnd*) Dieses Ihr Studium der weiblichen Schönheit, Conti, wie könnt' ich besser tun, als es auch zu dem meinigen zu machen? – Dort, jenes Porträt nehmen Sie nur wieder mit, – einen Rahmen darum zu bestellen.« (EG: I/4)

Diese Männerfiguren eröffnen eine umfassende ästhetische Debatte, die auch die ‚weiblichen Künste‘ Stickerei und Malerei behandelt.²⁵⁰ Was in der intellektuellen Tradition jedoch Lessing vorbehalten war und auf textimmanenter Ebene den männlichen Figuren zugesprochen wird, wird hier ganz und gar den Frauen überantwortet.²⁵¹ Weiblichkeit wird so mit dem integralen Konzept von der oberflächlich-körperlichen Schönheit dargestellt.

²⁴⁹ Otto, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Rombach, 2001. (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81). S. 76-77; vgl. Die Problematik solcher Codierungen zeigt anhand des Liebesideals und seiner Paradoxien z. B. die Arbeit von Birgit Wägenbaur, *Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800*, Berlin 1996 (Geschlechterdifferenz & Literatur; Bd. 4).

²⁵⁰ Vgl. Schössler, Franziska: Schiller und Goethe, „männliche Stittlichkeit“ und „weibliche Freiheit“: Genrhybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment „Berta oder die Alpen. In: *Redigierte Tradition*. Lteraturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs. Hrsg. von Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica [u. a.]. Paderbon 2010. S. 59-76. Hier. S. 71.

²⁵¹ Vgl. ebd.

Vor allem bei der Darstellung der Tochterfiguren spielt die körperliche Schönheit eine große Rolle, gerade hinsichtlich der Angst der väterlichen Figuren vor der Verführung ihrer Töchter. Der Major in *Der Hofmeister* ist extrem stolz auf die äußerliche Schönheit seiner Tochter Gustchen, auf die er gleichzeitig jedoch seine eigene Gestalt projiziert:

»MAJOR. [...] Ich hab eine Tochter, das mein Ebenbild ist und die ganze Welt gibt ihr das Zeugnis, daß ihres gleichen an Schönheit im ganzen Preußenlande nichts anzutreffen. [...]« (HM: I/4)

Miller in Schillers *Kabale und Liebe* spricht bei der Unterhaltung mit seiner Frau diese Schönheit seiner Tochter verbunden mit der impliziten Warnung vor der Verführung an:

»MILLER. [...] Das Mädels ist schön – schlank – führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber kuckt man bei euch Weibsleuchten weg, wenn's nur der liebe Gott parterre nicht hat fehlen lassen. [...] « (KUL: I/1)

Meister Anton in *Maria Magdalene* konkretisiert die Darstellung der äußerlichen Schönheit seiner Tochter Klara. Darin wird Klara aufgrund ihrer körperlichen Schönheit zum Gegenstand männlicher (meist erfolgreicher) Verführung:

»MEISTER ANTON. [...] du hast ein hübsches Gesicht, ich hab dich noch nie gelobt, aber heute will ichs dir sagen, damit du Mut und Vertrauen bekommst, Augen, Nase und Mund finden gewiss Beifall, werde, - du verstehst mich wohl, oder sag mir, es kommt mir so vor, dass du' schon [verführt] bist! « (MM: I/7)

Der Brennpunkt der dramatischen Handlungen der untersuchten Stücke sind die Momente der geglückten Verführung: bei Lessing werden Sara und Emilia verführt, bei Wagner Evchen Humprecht, bei Lenz Gustchen, bei Schiller Luise und bei Hebbel Klara. Diese Frauengestalten zeichnen sich in den Dramen vor allem durch ihr sexuelles Verhalten oder ihre körperliche Sinnlichkeit aus, da in den Dramen unter ‚Sinnlichkeit oder Sexualität‘ die Natur der Frauengestalten verstanden wird. Dem entgegen steht die Darstellung der Mätressenfrauen wie Marwood, Gräfin Orsina und Lady Milford, bei denen die sinnliche Natur der Frauen eher im lasterhaften Sinne dargestellt wird. So kippt zum Beispiel die Sinnlichkeit Marwoods zur negativen Seite ihrer vermeintlichen Natur, zu Wollüstigkeit, Eigennützigkeit und Schändlichkeit:

»MELLEFONT. [...] Sie sind eine wollüstige, eigennützig, schändlichen Buhlerin, [...] Sie kostetet mir mein Vermögen, meine Ehre, mein Glück – – (MSS: II/7)

Orinsas Auftritt im Stück *Emilia Galotti* hingegen beschränkt sich darauf, die erotische Begier des Prinzen zu verdeutlichen:

»ORSINSA. [...] Wo ist er?, wo ist er? Was gilt's, er ist in dem Zimmer, wo ich das Gequieke, das Gekreische hörte? – ich wollte herein [...] Es war ein weibliches Gekreische. Was gilt's Marinelli? O Sagen Sie mir – wenn ich anders Ihre liebste, beste Gräfin bin – [...]« (EG: IV/3)

Auch die Frauengeschichtsforschung hat gezeigt, dass weibliche Ehre eng mit der Sexualität von Frauen zusammenhängt²⁵², wie z. B. Lady Milford ihre Ehre als ihre Jungfräulichkeit bezeichnet: »ich habe dem Fürsten meine Ehre verkauft« (KUL: II/I). Nicht nur weibliche Ehre, sondern auch weibliche Tugend bezieht sich auf die Bewahrung bzw. Nicht-Beschädigung der Virginität. In diesem Sinne vergleicht Lady Milford ihre Ehre und die Tugend von Luise:

»LADY. [...] Mußtest du *darum* um den prächtigen Namen des großen britischen *Weibes* buhlen, daß das prahlende Gebäude deiner *Ehre* neben der höheren Tugend einer verwahrlosten Bürgerdirne versinken soll? - [...]« (KUL: IV/8)

Eine ähnliche Bemerkung ist auch in Saras Unterhaltung mit Waitwell in *Miß Sara Sampson* zu finden:

»SARA. [...] Aber nun sage mir wenigstens, Waitwell, [...] daß es ihm leicht geworden ist, eine Tochter aufzugeben, die ihre Tugend so leicht aufgeben können; [...]« (MSS: III/3)

Des Weiteren ist die Sexualität der Tochterfiguren vor allem eng mit dem Verruf, der Entehrung bzw. dem Schandbegriff verbunden. „Die primär sexuelle Codierung weiblicher Ehre“²⁵³ bildet in den bürgerlichen Dramen einen krassen Gegensatz zu der kulturellen Codierung der männlichen Ehre. Das geschlechtsspezifische Paar ‚Ehre-Unehre‘ im bürgerlichen Trauerspiel transformiert sich zum Paar ‚Tugend-Laster‘:

»SIR WILLIAM.. [...] Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden – Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.« (MSS: I/1)

²⁵² Vgl. Ott, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Rombach 2001 (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81). S. 77.

²⁵³ Ebd. S. 78.

Während die männliche Tugend in der Abgrenzung zur Unmoralität und Ungerechtigkeit der öffentlich-höfischen Kultur bestimmt wird, wird die Tugend der Tochterfiguren wie Sara und Emilia mit dem weiblichen Laster konfrontiert, das ebenfalls sexuell codiert und reduziert wird:

»EMILIA. Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. –
Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen
machen kann!« (EG: II/6)

Am Ende des Stücks erscheint auf diese Weise Emilias Tugend als ihre »Unschuld« (EG: V/7), die sie nicht verlieren will.²⁵⁴

„Die Ehegesetzgebung, Streitfälle vor Gericht und natürlich auch das Gerede, der Ruf von Frauen in der engen Öffentlichkeit von Dörfern oder städtischen Nachbarschaften, kreisten einerseits um die Frage der Jungfräulichkeit: Frauen konnten, wenn sie verführt worden waren, ein gebrochenes Eheversprechen einklagen, und mussten dies oft auch, da ihre Chancen auf dem Heiratsmarkt mit der verlorenen Jungfräulichkeit rapide sanken.“²⁵⁵ In diesem Kontext muss auch festgestellt werden, dass die Ehre der Männerfiguren oder der Familie in den bürgerlichen Dramen vor allem von der Treue (Bewachung) ihrer Frauen oder von der Virginität der Tochter abhing²⁵⁶ und daher die Männer ihre Ehre durch Kontrolle oder Überwachung ihrer Frauen bzw. Töchter zu bewahren versuchten.

Festzuhalten ist, dass die Frauenfiguren durchweg, entweder in der Mätressenschaft oder in Form der Verführung, mit der körperlichen Schönheit versehen sind, die eine typisch weibliche Eigenschaft darstellen soll; dahinter steckt die von Männern geprägte Sexualmoral, nach der die Frauenfiguren Gegenstand des Tadels sind. Der väterliche Ehrbegriff transformiert so die soziale Dominanz von Vätern in den Ehrencode töchterlicher Virginität, wobei die väterliche Ehre sich häufig gerade über diese Dominanz, nämlich die Kontrolle und Verfügungsgewalt über die töchterliche Virginität, artikuliert und definiert.²⁵⁷

Die Jungfräulichkeit der Tochter ist damit nie aus sich heraus definiert, sondern immer in Bezug auf familiäre oder väterliche Ehre.²⁵⁸ Bei der Beschädigung dieser Ehre werden die Frauenfiguren nicht selten als ‚Prostituierte‘²⁵⁹ oder durch ähnliche Benennungen, also als

²⁵⁴ Vgl. Schmitt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend*. Zu Lessings „*Emilia Galotti*“ und eine Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983. S. 83.

²⁵⁵ Ott, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Rombach 2001 (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81). S. 77.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 78.

²⁵⁷ Vgl. ebd.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

²⁵⁹ Vgl. zur semnatischen Vielschichtigkeit des Prostitutionsvorwurfs: ebd. 88 f.

ehrloses oder tugendloses Wesen schlechthin beschimpft. In diesem Kontext beschimpft der Major in *Der Hofmeister* beim Verlust der Jungfräulichkeit seiner Tochter seine Frau:

»MAJOR: Hat er sie zur Hure gemacht? *Schüttelt sie*. Was fällst du da hin; jetzt ist's nicht Zeit zum Hinfallen. Heraus mit, oder das Wetter soll dich zerschlagen. Zur Hure gemacht? Ist's das? - Nun so werd denn die ganze Welt zur Hure, und du Berg nimm die Mistgabel in die Hand - *Will gehen*. « (HM: III/1)

Der Grund dieser Beschimpfung und dieses Tadels ist auch bei Fritz wieder zu erkennen: »Du hast sie entehrt, du hast ihren Vater entehrt.« (HM: IV/6). Die sexuelle Beschädigung der Tochter wird bei Wesener in *Die Soldaten* als Schädigung der familiären Ehre: »das Haus in übeln Ruf zu bringen« (SD: III/3) verstanden. Daher warnt er seine Tochter davor und wirft ihr vor: »Was versteht du doch von der Welt, dummes Keuchel« (SD: I/3).

Auch bei Evchen in Wagners *Die Kindermörderin*, welche den Verführer v. Gröningseck nach der Verführung beschimpft, wird die Sexualität auf die weibliche Ehre bezogen: »Spott nur, Ehrenschänder, spott nur!« (KM: I). Vor allem bei Humbrecht in *Die Kindermörderin* wird schließlich die Verachtung der Hure in die ökonomischer Abwertung transformiert:

»H u m b r e c h t. (zu seiner Frau, die mit ihm hereinkommt.) Das Lumpenzeug! der verdammte Nickel! [...] Ursache? Die soll *ich* dir sagen? – Schäm die in Herz hinein so eine schlechte Hausmutter seyn, nicht bessere Ordnung zu haben! weil sie ein Nickel ist, eine Hure! das ist Ursache. – « (KM: II)

Dies gilt ebenso für Miller in Schillers *Kabale und Liebe*, wo die Beschimpfung ‚Prostituierte‘ sich gegenüber Frau Miller und ihrer Tochter wiederholt. Miller beschimpft seine Frau aus religiös-moralischer Sicht: »(*reißt seine Frau in die Höhe*.) Knie vor Gott, alte Heulhure« (KUL: II/7), während er seine Tochter aus der Sicht der Beschädigung des familiären Ansehens und ökonomisch abwertend tadelt:

»MILLER. Mein Haus wird verrufen [...] Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! - Ich heiße *Miller*.« (KUL: I/1)

Auch in Hebbels *Maria Magdlene* geht es in der väterlichen Unterhaltung mit Klara um die die Beschädigung der Virginität, welche dem Vater zur privaten Schande zu werden droht und den öffentlichen Ruhm des Vaters in der zünftigen Gesellschaft beschädigt:

»MEISTER ANTON. [...] du versteht mich wohl, oder sag mir, es kommt mir so vor, dass du' schon [verführt] bist! [...]

KLARA. Ich–schwöre–dir–daß–ich–dir–nie–Schande–machen–will!« (MM: I/7)

Und auch bei Leonhard in *Maria Magdalene* funktioniert die Verachtung der Frauen analog zur ökonomischen Abwertung von »Nickel« (MM: III/2), wie sie auch Humbrecht in *Die Kindsmörderin* hervorbringt.

Hinter der Sprache des Hasses versteckt sich ein auf die Frauen beschränkter Schandbegriff, der sexualisiert und ökonomisch-motiviert abwertend ist. Dagegen werden die Männerfiguren vorwiegend durch ihr maliziöses Verhalten oder in einfachen Vergleichen mit Tieren als ehrlose und untugendhafte Wesenheiten beschimpft,²⁶⁰ so zum Beispiel als »Verräter« (MSS: II/7), »Affe« (EG: II/10), »Schelm[...]« (KUL: I/5), »Schurke« (KUL: I/7), »listige[r] Heuchler« (KUL: I/7), »Racker« (KM: I) oder »Bastert« (KM: VI). Diese die Männer betreffenden Beschimpfungen ihres bösen oder schlechten Verhaltens verbindet sich oft mit repressiven Begriffen wie »Gefängnis« (EG: V/5; MM:III/8), »Kerker« (EG: V/5; KUL: II/6) oder »Zuchthaus« (MM: II/1). Dagegen führt das als sexuell-unmoralisch oder unmütterlich beurteilte Frauenverhalten zur öffentlichen Schandbestrafung: die Frauen sollen an die »Schandsäule« (KUL: I/7), den »Pranger« (KUL: II/6, 7) oder das »Rad« (KUL: III/6), und ihr Verhalten gilt als »Schande« (MSS: II/6, EG: V/7, HM: I/3, SD: II/6, MM: I/7) *per se*.

In den meisten bürgerlichen Dramen werden die Schönheit und die Sinnlichkeit der Frauenfiguren direkt mit der Begrifflichkeit der Schande im ethischen Sinne im Vergleich zum öffentlichen Ruhm der Männerfiguren verknüpft. Ebenso werden die Schwangerschaften der Tochterfiguren mit dem Schandbegriff konfrontiert, der von den Vaterfiguren hervorgehoben wird. Die Schwangerschaften bei den Tochterfiguren Gustchen in *Der Hofmeister*, Evchen in *Die Kindermörderin* und Klara in *Maria Magdalene* verletzen die bürgerliche Ethik, und damit die Ehre und den Ruf ihrer Väter. Aus diesem Grund muss Gustchen das Elternhaus verlassen und Evchen darf im Haus ihres Vaters nicht bleiben. Gustchen und Evchen wiederholen den biblischen Frevel und die Verbannung von Eva aus der Bibelgeschichte. Die Verstöße gegen ihre Väter sind gleichzusetzen mit Verstößen gegen den göttlichen Vater.

Die leiblichen Darstellungen von ‚Schwangerschaft über die Geburt bis zum Stillen‘ ihres Kindes sind bei Evchen als ‚Naturvorgang‘ aus dem Aspekt der biologischen Mutterschaft aufzufassen. Auf diese Weise stehen sich ‚Ehre und Schande‘ im Verhältnis von ‚Kultur und Natur‘, und damit von Männern und Frauen, gegenüber. Auch in der Abwesenheit der Mutter in *Miß Sara Sampson* wird nicht die kulturelle bzw. soziozivilisatorische Funktion der

²⁶⁰ Vgl. Ott, Michel: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. 1. Aufl. Freiburg 2001 (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; Bd. 81). S. 88 f.

Mutterschaft, sondern nur eine biologische Funktion in Form der Niederkunft betrachtet. Der Tod von Saras Mutter bei der Niederkunft zeigt die gynäkologische Situation des 18. Jahrhunderts, das das weibliche Geschlecht aus dem Aspekt der Naturwissenschaft, d. h. Medizin bzw. Biologie interpretiert. Das weibliche Geschlecht im bürgerlichen Dramen wird „ – so das neue Modell – über die Anatomie des Körpers definiert, nicht mehr soziales (Stände-)Verhalten. Und der Körper, also die Natur (für die Gender Studies allerdings die Kultur) definiert die Psyche sowie die sozialen Rollen und Tätigkeiten“. ²⁶¹ In diesem naturwissenschaftlichen Interesse zeigt sich vor allem die biologische Natur des weiblichen Geschlechts, die sich in seinem Körper offenbart. ²⁶² Die Frauenfiguren werden also als biologisches Geschlecht *sex* charakterisiert, während die Männerfiguren durch ihr soziokulturell bedingtes und erworbenes Geschlecht *gender* geprägt sind.

Die Differenzierung zwischen biologischer Natur und erworbener Kultur ²⁶³, mit anderen Worten die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* „hat bis heute tiefe Furchen in den kognitiven Grundarrangements der Humanwissenschaften wie in den alltäglich handlungsrelevanten Deutungsmustern hinterlassen“ ²⁶⁴. Die fatale Vernetzung der beiden Geschlechterbegriffe enthüllt sich nicht selten vor allem in den Duellszenen in den Dramen und grassiert um 1800 in den misogynen Äußerungen der Männerfiguren. ²⁶⁵ Gerade die misogyne Sicht, bei der ein äußerliches Körperteil des Weibes (memme, mamme mittelhochdeutsch für „Mutterbrust“) mit ‚Un-Gewissen, Feigheit oder Furcht bzw. Unqualifikation‘ gleichgesetzt wird, reflektiert sich im kulturalisierten Duell der Männerfiguren. In Wagners *Die Kindermörderin*, zwischen v. Gröninigseck und v. Hasenpoth, kehrt dieses weibliche Körperteil als Symbol der Unqualifikation für Duell wieder:

»v. Gröninigseck (mit verbißner Wuth.) Ausbund aller Libertins! – Danks meinem bösen Gewissen, daß ich dir so gedultig zuhöre – das macht mich zur Memme, zum Poltron [...] « (KM: III)

In der Duellszene in Schillers *Kabale und Liebe* wertet Ferdinand eine männliche Inferiorität von Hofmarschall durch die häufige Wiederholung und die Fokussierung des weiblichen Körperteils (der Memme) ab:

²⁶¹ Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 33.

²⁶² Vgl. ebd.

²⁶³ Vgl. ebd.

²⁶⁴ Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter*. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 - 1850. Frankfurt a. M. 1991 Frankfurt a. M. 1991. S. 212

²⁶⁵ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 33.

»FERDINAND. Faß dieses End an, sag ich. Sonst wirst du ja fehlschießen, Memme! – Wie sie zittert, die Memme! Du solltest Gott danken, Memme, daß du zum erstenmal etwas in deinen Hirnkasten kriegst. (*Hofmarschall macht sich auf die Beine*) Sachte! Dafür wird gebeten sein. (*Er überholt ihn und riegelt die Türe*) « (KUL: IV/3)

Beim Präsidenten zeigt sich eine neue Seite der Abwertung von Frauen. Bei ihm erscheint die Unqualifikation für die amtliche Arbeitsstelle auch als weibliches Körperteil: »(*drohend zu den Gerichtsdienern*). Wenn euch euer Brot lieb ist, Memmen – « (KUL: II/7)

In den expliziten oder unexpliziten männerspezifischen Aufwertungen, die sich aus der Nicht-Kulturalisierung der Weiblichkeit ergibt, dient die misogynie Äußerung im Duell (oder in anderen Konkurrenzsituationen) der Verfestigung des ideell normierten Geschlechtskonzepts.²⁶⁶ Ein bestimmtes biologisches Wissen lässt die bürgerliche Geschlechterideologie zu und dieses nutzt sie wiederum zur Stabilisierung der ‚neuen‘ Tüchtigkeit der Männerfiguren.²⁶⁷

Der Vorstellungskomplex über den weiblichen Geschlechtercharakter in den bürgerlichen Dramen ergibt sich demnach aus der Kombination von Biologie und der aus dieser abgeleiteten sexualisierten Bestimmung. In der Darstellung der Frauenfiguren spiegelt sich also nicht primär ihre soziale oder kulturelle Position wie bei den Männerfiguren, sondern nur ihre vermeintlich biologischen Wesensmerkmale, die durch das naturwissenschaftliche Interesse am Menschen um 1800 erst entstehen. Die Geschlechterdifferenz wird durch diese Konstellation von Kultur und Natur festgeschrieben und verfestigt sich zugleich auch noch in der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels.

Das Differenzmodell, welches die Struktur des bürgerlichen Trauerspiels bestimmt, das Frau und Mann, Weiblichkeit und Männlichkeit dezidiert voneinander abtrennt, folgt aus der modernen Abtrennung von Familie und Arbeitswelt, von Geist- und Naturwissenschaften und aus dem zwanghaft kulturalisierten männlichen Verständnis von der vermeintlich nur auf Männer bezogenen Tüchtigkeit, ihrem *gender*, und der banal biologisierten Natur der Frauen, ihrem *sex*.

Für die literarische Analyse folgt hieraus: Hinsichtlich der Gemeinsamkeiten in der Darstellung der Geschlechterdifferenz in den bürgerlichen Trauerspielen von Lessing bis Hebbel scheint es der Fall zu sein, dass es vom Entstehen einer neuen literarischen Regel gesprochen werden kann. Diese literarische Regel soll nun im Folgenden im Vergleich zu Lessings „Ständeklausel“ untersucht werden.

²⁶⁶ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 186.

²⁶⁷ Vgl. Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008. S. 30.

2.3.3 Geschlechterklausel im bürgerlichen Trauerspiel als Geschlechterdrama

Die Definition bei Julius Caesar Scaliger: „*In tragoedia Reges, Principes, ex urbibus, acribus, castris*“, ²⁶⁸ die er 1561 hinsichtlich des Begriffs ‚Tragödie‘ formuliert hat, wurde durch die Poetiken zweier Jahrhunderte als „Ständeklausel“ weitergetragen und von den Dichtern fast ausnahmslos unhinterfragt übernommen: Nur das Schicksal von Fürsten und Majestäten sei dem Trauerspiel gemäß; Angehörige des niederen Adels, Bürger oder gar Bauern gehörten in die Komödie oder ins Schäferspiel. ²⁶⁹

„Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen in Deutschland bisweilen Dramen, die in ihren Untertiteln das Adjektiv ‚bürgerlich‘ führen.“ ²⁷⁰ In dem ersten Trauerspiel Lessings *Miß Sara Sampson* und dann in seinem späteren Drama *Emilia Galotti* werden erstmals Angehörige des niederen Adels und auch bürgerlich charakterisierte Personen zu Helden der Tragödie. Darüber hinaus bezeichneten seine neuen Tragödien sich selbst im Untertitel als „bürgerliches Trauerspiel“. ²⁷¹ Nicht Fürsten, Majestäten und höherer Adel, sondern die mittleren Stände waren Zuschauer des bürgerlichen Trauerspiels und zugleich dessen Helden. „Genau [...] wie beim heroischen [Drama] entsteht eine neue Ständeklausel auch für das bürgerliche Trauerspiel.“ ²⁷² Rochow stellt entsprechend fest:

»[...] das bürgerliche schränkt sich bloß in die Schranken des bürgerlichen Standes ein; doch so, dass es diese Schranken zugleich auf gemeinen Adel mit ausdehnt, von dem Pöbel aber sich durch dieselben absondert.« ²⁷³

Bei Lessing wird diese neue Ständeklausel für die Hauptpersonen auf die mittleren Stände beschränkt. Lessings Auffassung von den mittleren Ständen zeigt deutlich einen normativen Einschlag hinsichtlich des üblichen menschlichen Verhaltens, ²⁷⁴ der sowohl den bürgerlichen Lebensstil, das bürgerliche Fühlen, Denken und Verhalten, als auch die Bedrohung dieser

²⁶⁸ Zitiert nach: Eibl, Karl: Bürgerliches Trauerspiel. In: *Aufklärung: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein 1984 (Athenäum – Taschenbücher; 2177) S. 67-87. Hier S. 66; Org. Juli Caesari Scaligeri poetices libri septum. Nachdr. der Ausg. Lyon 1561. Stuttgart 1964. I, 6.

²⁶⁹ Vgl. Eibl, Karl: Bürgerliches Trauerspiel. In: *Aufklärung: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein 1984 (Athenäum – Taschenbücher; 2177). S. 67-87. Hier S. 67.

²⁷⁰ Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1963. S. 5.

²⁷¹ Vgl. Eibl, Karl: Bürgerliches Trauerspiel. In: *Aufklärung: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein 1984 (Athenäum – Taschenbücher; 2177). S. 67-87. Hier S. 66.

²⁷² Rochow, Christian: *Das bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1999 (RUB 17617). S.76.

²⁷³ Zitiert nach: Rochow, Christian: *Das bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1999 (RUB 17617). S.76; Orig: *Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson*. Ein bürgerliches Trauerspiel. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1971. (Commentatio. 2.). S. 179.

²⁷⁴ Vgl. Fuhrmann, Manfred: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 93-105. Hier S. 101.

Lebensweise von außen und innen betrifft. Seine Gedanken über die mittleren Stände schrieb Lessing auch schon in seiner Schrift *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754) nieder:

»Hier hielt man es für unbillig, daß nur Regenten und hohe Standespersonen in uns Schrecken und Mitleiden erwecken sollten; man suchte sich also aus dem Mittelstände Helden, und schnallte ihnen den tragischen Stiefel an, in dem man sie sonst, nur ihn lächerlich zu machen, gesehen hatte.
Die erste Veränderung brachte dasjenige hervor, was seine Anhänger das *rührende Lustspiel*, und seine Widersacher das *weinerliche* nennen.
Aus der zweiten Veränderung entstand das *bürgerliche Trauerspiel*.«²⁷⁵

Hier ist abzulesen, dass Thema und Gehalt des rührenden Lustspiels ins Tragische des *bürgerlichen Trauerspiels* übertragen werden. Im Vordergrund des bürgerlichen Trauerspiels steht ebenfalls das *rührende* oder *weinerliche* Element und in diesem Zusammenhang schreibt Karl Wilhelm Ramler über die Wirkung des Stücks *Miß Sara Sampson* am 25. Juli 1755 an Johan Ludwig Gleim:

»Herr Leßing hat seine Tragödie in Frankfurt spielen sehen und Zuschauer haben drey und ein halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen, und geweint. Künftig wird er in reimfreyen Jamben dichten.«²⁷⁶

Für diese literarische Wirkung beruft sich Lessings Vorstellung zum bürgerlichen Trauerspiel auf den ‚Helden aus dem Mittelstände‘²⁷⁷ im Argumentationskontext der *Hamburgischen Dramaturgie* (74.-76. Stück).²⁷⁸ Den Ursprung seines Trauerspiels markiert eine Reihe von Bemerkungen, die nicht nur an den besonderen ästhetisch-emotionalen Reiz des Mittelstandes, sondern auch an dessen theoretisch grundsätzlichen Charakter erinnern.²⁷⁹ Der Vorgang der Annäherung an das bürgerliche Trauerspiel „besitzt nicht allein literarische Breitenwirkung, sondern darf [...] auch als Reflex eines historischen Entwicklungsprozesses gelten, in dessen Verlauf das aufstrebende Bürgertum seine eigene Gefühlskultur und mit ihr eine neue dramatische Formenwelt hervorbringt, die die künstlerische Darstellung standesspezifischer Problemfelder und Konflikte erlaubt.“²⁸⁰ Die neue Ständeklausel im bürgerlichen Trauerspiel betont, dass die handelnden Personen in den Dramen ein Gefühl (*emotio*) für die anderen

²⁷⁵ Lessing Werke. Bd. 3. S. 264-265.

²⁷⁶ Zitiert nach: Daunicht, Richard: *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*. 2., verb. u. verm. Aufl. Berlin 1965. S. 88.

²⁷⁷ Vgl. Lessing Werke. Bd. 3. S. 264-265.

²⁷⁸ Vgl. Fuhrmann, Manfred: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 93-105. Hier S. 102.

²⁷⁹ Vgl. Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Drama des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 76-92. Hier S. 77.

²⁸⁰ Alt, Peter-André: *Aufklärung*. (Lehrbuch Germanistik). Stuttgart/Weimar 1996. S. 208.

haben (müssen). Aber es ist nicht der mittlere Mann,²⁸¹ sondern meistens die leidenden Tochterfiguren in der amourösen Liebesbeziehung und der Familienbeziehung, welche im Zentrum des Stücks stehen und die Identifikation des Zuschauers mit den emotionalen Dramenfiguren verstärken,²⁸² indem sie als Trägerin der Hamartia (ἀμαρτία) dargestellt werden. Daher ist es „kein Zufall, dass in [der] Zusammenstellung der als bürgerliche Trauerspiele bezeichneten deutschen Dramen des 18. Jahrhunderts fast die Hälfte der Titel den Namen einer weiblichen Protagonistin aufweist.“²⁸³ Im Vergleich mit den heroischen Dramen, z. B. *Sterbender Cato* von J. Ch. Gottsched, ist in den bürgerlichen Trauerspielen auffallend, dass Tochterfiguren als (Titel)Heldin bzw. die Frauenfiguren als Hauptperson auftreten: Sara in *Miss Sara Sampson*, Emilia in *Emilia Galotti*, Gustchen in *Der Hofmeister*, Mariane in *Die Soldaten*, Evchen in *Die Kindermörderin*, Luise in *Kabale und Liebe*²⁸⁴ und Klara in *Maria Magdalene* von Hebbel. So betrachtet ist die neue Ständeklausel in den bürgerlichen Dramen von Lessing bis Hebbel virulent geworden und hat sich in die Form der Stücke (sowohl der Stücke von Lessing selbst als auch von den anderen Autoren) eingeschrieben und wurde weiblich eingefärbt.

Die Konsequenz der hier nachgezeichneten Diskurse ist, dass es eine literarische Regel der ‚Geschlechterklausel‘ neu zu konzipieren gilt, um zum besseren Verständnis des bürgerlichen Trauerspiels beizutragen, und diese neben der von Aristoteles bis Gottsched vorherrschenden, androzentrischen Literaturregel der ‚Ständeklausel‘ in die Literaturforschung und -kritik einzubinden.²⁸⁵ Die Abschaffung des Ständeklausels im bürgerlichen Trauerspiel musste zugleich eine literarische Typisierung mit sich bringen, welche die *dramatis personae* geschlechtsspezifisch polarisieren musste: die Geschlechterklausel. Aus dieser literarischen Typisierung ist das bürgerliche Trauerspiel als Geschlechterdrama zu verstehen. Denn in diesem Drama wirkt die Geschlechterklausel nicht nur als ein literarisches Konstrukt, sondern auch als eine neue literarische Regel.

²⁸¹ Vgl. Fuhrmann, Manfred: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 93-105. Hier S. 102; vgl. Lessing Werke. Bd. 3. S. 265.

²⁸² Vgl. Schulz, Georg-Michael: *Tugend, Gewalt und Tod*. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen 1988. S. 202.

²⁸³ Huyssen, Andreas: Das leidende Weib in der Dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 159-173. Hier S. 159.

²⁸⁴ Eigentlich wollte Schiller *Kabale und Liebe* ›Louise Millerin‹ nennen.

²⁸⁵ Vgl. Rudolph, Andrea: Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur ‚Geschlechterklausel‘ in Friedrich Hebbels Dramen. In: ›Das Weib im Manne zieht ihn zum Weib; der Mann im Weibe trotz dem Mann‹. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta u. Christa Agnes Tuczay. Berlin 2008. S. 77-94. Hier S. 89-90.

In den Tragödien von der Antike bis Gottsched stammten die Helden aus dem Adelsstand und die Hauptthemen dieser Tragödien waren durch das edle, männliche Verhalten eben dieser Helden bestimmt. Für diese Thematisierung bevorzugten die Autoren den männlichen Adelshelden, weil aufgrund der ‚Ständeklausel‘ sein Schicksal als mitleidserregend eingestuft war.²⁸⁶ Auf Grund dessen, dass die männlichen Adelshelden und ihr edles, heroisches Verhalten bevorzugt wurden, wird die Ständeklausel zugleich als ‚Ein-Geschlecht-Klausel-Modell‘ verstanden.

Wie die adligen Männerfiguren ursprünglich in der literarischen Ständeklausel zum Edlen und zum Träger der Humanität oder der Ästhetik transformiert wurden,²⁸⁷ so werden mit der Ablösung der Ständeklausel die Ideale, Werte und die Weltanschauung des Bürgertums ins bürgerliche Trauerspiel übernommen, aber dichotom und androzentrisch oder misogyn umgedeutet, und durch die gegensätzlichen Charaktere und Rollen zwischen Frauen- und Männerfiguren aufgeteilt: Diese typisierende Struktur des Trauerspiels ist als ‚Geschlechterklausel‘ aufzufassen, denn die Ständeklausel als ‚Ein-Geschlecht-Klausel-Modell‘ kann nicht mehr alle literarischen Aspekte des bürgerlichen Trauerspiels erklären. Um die Trauerspiele als Geschlechterdramen vollständig zu verstehen, bedarf es nunmehr der Geschlechterklausel, die nur aufgrund eines ‚Zwei-Geschlechter-Klausel-Modells‘ gedacht werden kann. Eine solche Geschlechterklausel zeigt, wie *dramatis personae* der bürgerlichen Dramen geschlechtsspezifisch polarisiert werden, was das Bürgertum der aufklärerischen Zeit männlich einfärbt und wie zugleich die Frauenfiguren zum kritischen Spiegel des Bürgertums und zum (relativ) reinen Opfer des bürgerlichen Weltideals und seiner Wirklichkeiten werden.²⁸⁸

Schließlich lässt sich festhalten, dass die literarische Regel der Geschlechterklausel sich nicht auf eine ständische Ordnung im Sinne der herkömmlichen oder der neuen Ständeklausel von Lessing bezieht, sondern anhand des Konstellationskomplexes, der sich aus kultureller Erbschaft, religiösem Habitus, fortschreitender Wissenschaftsentwicklung und sich modernisierender Zivilisation um 1800 zusammensetzte, konzipiert und von den geschlechterspezifisch dualistisch denkenden Autoren in ihre Literatur eingearbeitet wurde. In den untersuchten Dramen werden die gegenübergestellten Merkmale, wie z. B. *ratio-emptio*, Tugend-Laster, Kultur-Natur etc., in die Geschlechtercharaktere bzw. -rollen hineinprojiziert.

²⁸⁶ Vgl. Rudolph, Andrea: Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur „Geschlechterklausel“ in Friedrich Hebbels Dramen. In: „*Das Weib im Manne zieht ihn zum Weib; der Mann im Weibe trotz dem Mann*“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta u. Christa Agnes Tuczay. Berlin 2008. S. 77-94. Hier S. 90.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Vgl. ebd.

Dabei wird die dominante und privilegierte Position den Männerfiguren ebenso ‚geburtsmännlich‘, d. h. qua angeborener Geschlechtszugehörigkeit, zugeordnet wie den Fraufiguren ihre sozio-kulturell niedere Stellung.²⁸⁹

Seit der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels existiert also eine ungebrochene, geschlechtsspezifische und gegenüberstehende Typisierung, die als ‚Geschlechterklausel‘ bezeichnet werden soll und die auf die Differenz von einerseits natürlicher Weiblichkeit (als *sex*) und andererseits kultureller Männlichkeit (als *gender*) hinausläuft. Aus diesem Grund ist das bürgerliche Trauerspiel als ‚Geschlechterdrama‘ zu verstehen. Dementsprechend spielen die dramatischen Figuren ihre bestimmten, eigenen Charaktere bzw. Rollen, die um 1800 geschlechtsspezifisch typisiert worden sind. Die Männerfiguren verkörpern die traditionelle bzw. bürgerzeitliche Dominanz in der Kultur und Religion um 1800. Sie dominieren die räumliche Öffentlichkeit und die geistige Rationalität (Verstand) und ihnen wird die psychologische Aktivität, die physische Stärke, die soziokulturelle Ehre, die bürgerliche Tugend und die Macht über die Ökonomie zugeschrieben; die Gegenteile dieser Aspekte werden den weiblichen Charakteren zugesprochen.

In den bürgerlichen Dramen geraten meistens Vater- und Tochterfiguren in Konflikt, weshalb sich in diesem Konflikt die Geschlechterklausel besonders deutlich äußert. Daher sind die Vater-Tochter-Konflikte im Folgenden eingehend zu untersuchen.

²⁸⁹ Vgl. Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32. Hier S. 26.

III. Vater-Tochter-Konflikt als Geschlechterkonflikt

Wer auf der Suche nach der bürgerlichen Vaterfigur ist, der stößt zuerst auf die Vaternovellen in der epischen Literatur, im Mythos oder in der Bibel. In der Forschung zu diesen Vaternovellen werden gemeinhin die Vater-Sohn-Verhältnisse betrachtet; zwischen Laios und Ödipus, Uranos und Kronos, Zeus und Prometheus oder Abraham und Isaak. Dabei „könnte die Vermutung naheliegen, dass das Vater-Sohn-Verhältnis als ein von Über- und Unterordnung gekennzeichnetes gesehen werden muss.“²⁹⁰ So deutet es sich zumindest in der klassischen Philologie, im Mythos oder in der Bibel an.²⁹¹

Gleichwohl dominiert in den bürgerlichen Dramen vom historischen Höhepunkt der Aufklärung über die Sturm-und-Drang-Zeit bis zu Hebbels Zeit ein Typus, welcher nicht das Verhältnis zwischen Vater und Sohn, sondern das zwischen Vater und Tochter im Kontext der Familie in extremer Weise problematisiert. Im Zentrum dieser literarischen Problematisierung steht dabei der Umgang des patriarchalischen Vaters mit seiner Tochter, die sich am Anspruch des ‚idealisierten Weibsbildes‘ des Bürgertums messen muss. Diese Vater-Tochter-Beziehung, die hauptsächlich erstmals durch Lessings erstes bürgerliches Trauerspiel *Miß Sara Sampson* in der Literaturgeschichte fokussiert wurde, erregt stärkere Aufmerksamkeit als der Vater-Sohn-Konflikt. Das Vater-Tochter-Verhältnis birgt für die spezifischen Zwecke des bürgerlichen Trauerspiels ein anderes, größeres Konfliktpotential und bietet mehr Reibungspunkte, an denen sich eine dramatische Handlung entzünden kann, als etwa das Mutter-Tochter-Verhältnis oder die Vater-Sohn-Beziehung²⁹², weil die Vater-Tochter-Beziehung eine entscheidende Bezugseinheit des Handelns ist und sich die kulturelle Macht des Vaters bzw. die soziale Gültigkeit der „Geschlechterklausel“ in der Familie und in der bürgerlichen Gesellschaft durchsetzen. Im Folgenden soll geschichtlich-kulturell untersucht werden, wie Vaterschaft mit extremer Männlichkeit assoziiert wird, während die Töchter das Natürlich-Weibliche verkörpern.

²⁹⁰ Vgl. Lenzen, Dieter: *Vaterschaft*. Vom Patriarchat zur Alimentation. Hamburg 1991. S. 79-80.

²⁹¹ Vgl. ebd.; vgl. Gadamer, Hans-Georg: Das Vaterbild im griechischen Denken. In: *Das Vaterbild im Mythos und Geschichte*. Hrsg. von Huberts Tellenbach. Stuttgart 1976, S. 102-115. Hier S. 102.

²⁹² Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 44.

III.1 Rechte des Vaters und Emanzipation der Tochter:

Abhängigkeit oder Selbstständigkeit

3.1.1 *Auctoritas* und *potestas patria*

In den bürgerlichen Dramen lässt sich feststellen, „dass sich ein tiefgreifender Wandel in der überlieferten Familienstruktur vollzog: die Großfamilie begann, der bürgerlich-patriarchalischen Kleinfamilie zu weichen.“²⁹³ Die bürgerlichen Dramen stellen sehr häufig die nach Hause kehrenden oder dort verweilenden Vaterfiguren dar. Dabei erweist sich der Wille des von außen nach innen wirkenden Vaters als Ansatzpunkt für Konflikte mit seiner Tochter, insofern sie den Wunsch oder Drang verspürt, ihre Familie zu verlassen. Damit entwickeln sich zwei Elementarfragen nach Vater- und Tochterrollen: Wie soll ein Vater idealerweise sein? Und wie soll seine Tochter sein?²⁹⁴

Die Antworten auf die erste Frage sind in erster Linie bestimmt durch das freundliche Bild des Vaters: die Bilder eines gütigen, sorgenden, verzeihenden, liebenden Vaters.²⁹⁵ Sie enthalten „die wesentlichen Elemente der naturrechtlichen Begründung der Vaterrolle“²⁹⁶ und berufen sich auf die *auctoritas patria*, die sich bekanntlich von *auctor*, dem Schöpfer, Urheber, Begründer, auch Vorbild, herleitet.²⁹⁷

Die Antworten auf die andere Frage ‚Wie soll seine Tochter sein?‘ verweisen auf die Pflicht zum Gehorsam gegenüber dem Vater und seiner Ordnung. Die Frage nach der Wesensart der Tochter wird durch den rigorosen Ordnungs- und strengen Strafgedanken des patriarchalischen Vaters bestimmt, worin auch ein zivilrechtlicher Mechanismus entdeckt werden kann, denn der Ordnungs-Strafe-Mechanismus in der Familie ist an der *potestas patria* orientiert, am gewaltigen und gewalttätigen Herrschaftsrecht des Vaters über die Familienmitglieder, besonders über die Kinder. Für die Analyse der Stücke ist diese „tödliche Komponente der *potestas patria*“ besonders relevant, also „das Recht des Vaters, über den Tod und das Leben seines Kindes zu verfügen (*ius vitae und necis*).“²⁹⁸ Und weiter heißt es

²⁹³ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 11.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 23.

²⁹⁵ Vgl. ebd. S. 17.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. ebd. S. 10.

²⁹⁸ Ebd. S. 17, S. 42.

bei Neumann: „Die *potestas patria* ist ein Titel des zivilen Rechts; sie bedeutet Gewalt über Kind und Familie, [...]. Ihr Komplement ist eine Begründung des Natur-Rechts: *auctoritas*, Pflicht, Recht, und Würde des sorgenden *auctor*.“²⁹⁹ Die zwei Vaterrechte stehen daher miteinander in einem untrennbaren Verhältnis.

In der europäischen Rechtsgeschichte wurde aber meistens nur eine Seite des Paarbegriffes betont. „Schon der Staatrechter Jean Bodin hatte in den 1576 erstmals erschienen *Sechs Bücher(n) über den Staat*, eine der wichtigen staatstheoretischen Schriften der Epoche, für die Restauration der väterlichen Gewalt nach antik-römischem Vorbild als Grundlage eine soliden staatlichen Souveränität plädiert.“³⁰⁰ „In der französischen Rechtstheorie und -praxis des 16. Jahrhunderts“ setzte sich vermehrt diese „Forderung [...] durch, nicht zuletzt, weil man sich von daher eine entscheidende Stärkung der monarchischen Herrschaft erhoffte. Denn wie der Vater über die Familie, so sollte und würde der König über sein Reich und seine Untertanen herrschen: streng, aber gerecht – und vor allem, ohne Widerspruch.“³⁰¹

Deutschland stand im 16. Jahrhundert zwar unter dem erwähnten rechtlichen Einfluss, besonders prägend war hier jedoch der Einfluss der Reformation, innerhalb derer die Mutterrolle weniger stark marginalisiert war. Auf den Gehorsam der Kinder gegenüber der Mutter anspielend heißt es entsprechend bei Luther³⁰²:

»Dem Vater- und Mutterstand hat Gott sonderlich den Preis vor allen Ständen gegeben [...], dass er gebietet die Eltern lieb zu haben [...] und sie zu ehren, so dass er Vater und Mutter von allen Personen auf Erde ausgesondert und neben sich setzt [...], dass man viel von ihnen halte [...], ob sie gleich gering, arm gebrechlich seien, dass sie dennoch Vater und Mutter sind von Gott gegeben. Denn aus der Eltern Obrigkeit fließt und breitet sich aus alle andere«³⁰³

Im Gegensatz zum Auftritt der Lutherschen Vater-Mutter-Elternschaftsidee schlagen „in der Staatstheorie wie auch in der Theologie des 16. Jahrhunderts die Wurzeln eines absolutistischen Vater-Herrschers durch, der indes in der sozialen Praxis in dieser Form kaum anzutreffen war.“³⁰⁴ Zudem wurde der Absolutismus in der Familie (väterliche Gewalt bzw. Vaterherrschaft) weitestgehend kritisiert:

²⁹⁹ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

³⁰⁰ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 25.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Zitiert nach: ebd. S. 25-26; Orig. Dr. Martin Luther Werke, Kritische Gesamtausgabe. Bd. 30. Weimar 1910. S. 153.

³⁰⁴ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 27.

»Wie jedes Idealbild, so war auch das des Vater-Fürsten für lebende Menschen eigentlich unerreichbar und taugte damit durchaus auch zur Fürstenkritik. [...] Trotz solcher vereinzelt Anwürfe und Kritiken hat das Vaterbild aber wohl über lange Zeit hinweg enorm herrschaftsstabilisierend gewirkt – nicht zuletzt, weil es den Interessen der männlichen Angehörigen der älteren und damit besitzenden Generation in vieler Hinsicht entgegenkam. Es sollte seine Legitimität [der *potestas paria*] bis zum 18. Jahrhundert behalten, als mit dem Gedanken vom Gesellschaftsvertrag, der eine gewisse Gleichheit und Mündigkeit aller Beteiligten voraussetzt, die väterliche Autorität – zumindest in städtischen Kontext – im Bedrängnis geriet; ähnlich Rousseau im *Contrat social* 1762. Im deutschsprachigen Raum wurde allerdings auch publiziert der Schulphilosoph der deutschen Aufklärung, Christian Wolff „Vernünftige Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen“, in denen er die Analoge von Vaterschaft und Herrschaft nochmals bekräftigte.«³⁰⁵

In der Meinung der Philosophen, Theologen, Moralpädagogen und weiteren Wissenschaftler der bürgerlichen Zeit erscheinen die Vaterrechte mit einer entscheidenden Aufwertung verbunden, wodurch die Familie patriarchalisch, also durch *potestas patria* organisiert bleibt: „Die Stellung des Mannes, als *pater familias*, ausgestattet mit der Herrschaftsbefugnis über das gesamte Hauswesen und dem Entscheidungsrecht über sämtliche Familienglieder, die Hausmutter eingeschlossen, bleibt unangetastet. Wie weit diese Macht [der *potestas patria*] reichte, spiegelt sich in den gesetzlichen Verordnungen *des Allgemeinen Landrechts für die Preußischen Staaten* von 1794 wieder.«³⁰⁶

Genau diese Diskurse stellten die Autoren des bürgerlichen Dramas permanent dar. Lessing, Lenz, Wagner, Schiller und Hebbel bringen in ihren dramatisierten Vater-Tochter-Beziehungen die Erinnerung an diese zwei vaterrechtlichen Archaismen ins Spiel ein,³⁰⁷ doch bleibt die Einheit ihrer doppelseitigen Begründungen *labil*:³⁰⁸ „Schon von alters her hat ja das Vaterbild auch die Seite der Fürsorge und des Schutzes. Je nach Bedarf bzw. Kontext konnte dann eher die herrschaftlich-gewalthafte oder eben auch die fürsorglich-liebesvolle Seite hervorgekehrt und ausgemalt werden.«³⁰⁹

Es lässt sich zusammenfassen, dass das, was letztlich die Vater-Rolle in den bürgerlichen Dramen in so exemplarischer Weise zum Problem werden lässt, vor allem ihr *Janusgesicht*,

³⁰⁵ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 27-28.

³⁰⁶ Möhrmann, Renate: *Die vergessenen Mütter*. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 74.

³⁰⁷ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 42.

³⁰⁸ Vgl. ebd. S. 11.

³⁰⁹ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 32.

das zwischen *auctoritas* und *potestas* changiert, ist, welches auch den Vater-Tochter-Konflikt bestimmt.

Im ersten bürgerlichen Trauerspiel Lessings lässt sich entsprechend eine gewisse Transformation der Vaterrolle feststellen, die allerdings eher deren private Seite betrifft, also vor allem den Umgang mit den Kindern (und auch mit der Ehefrau), den man hier einmal als Vaterliebe aus der *auctoritas patria* bezeichnen könnte.³¹⁰

Zwar muss Sir William entsprechend dem Vater-Bild einer *potestas patria* in der Vorgeschichte des Stücks seiner Tochter die Vatergüte verweigern, doch trotz ihres ‚Sündenfalls‘ (die Beziehung zu Mellefont) versucht Sir William ein Versöhnungsgespräch im Sinne seiner *auctoritas* herbeizuführen. Hierzu wählt er ein neutrales Mittel: den Brief.³¹¹ Die Dualität *auctoritas* und *potestas patria* reflektiert deutlich Waitwell, der als Bote und Anwalt der Vatergüte auftritt:

»WAITWELL. Und vielleicht ein aufrichtiges Betauern, dass er die Rechte der väterlichen Gewalt gegen ein Kind brauchen wollen, für welches nur die Vorrechte der väterlichen Huld sind.« (MSS: III/3)

Sir William entscheidet sich für die Anwendung »der väterlichen Huld« (MSS: III/3) und erreicht dadurch genau das, was ihm mit den Mitteln »der väterlichen Gewalt« (MSS: III/3) unerreichbar geblieben wäre, nämlich die Bande der familiären Gemeinschaft erneut zu knüpfen und somit auch weiterhin die Liebe seiner Tochter für sich zu bewahren.³¹² Bei Waitwell erscheint die *auctoritas patria* in Form der »Vorrechte der väterlichen Huld« (MSS: II/3), während Sara selbst die *potestas patria*, »die Rechte der väterlichen Gewalt« (MSS: II/3), als Maßstab ihrer Schuld anlegt. Aus »der väterlichen Gewalt« (MSS: III/3) heraus wollte Sir William zunächst ein strenger Vater sein, aber noch ehe die Szene sich öffnet, hat er die Wandlung zur »väterlichen Huld« (MSS: III/3) vollzogen: Er ist zum verstehenden, liebenden Vater geworden, geleitet vom Ideal des Allverzeihenden.³¹³ Sir William ist daher schon von Beginn an in ‚Vergebungsbereitschaft‘:

»SIR WILLIAM. [...] Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! Ich würde ihre doch vergeben. Ich würde doch lieber von

³¹⁰ Vgl. Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 32.

³¹¹ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

³¹² Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 79.

³¹³ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.« (MSS: I/1)

Sir William will ein verzeihender Vater der ihm anvertrauten Sara sein, selbst wenn dies hinsichtlich des Naturrechts der bürgergesellschaftlichen Ordnung, wie in vorbildlicher, richtiger Weise mit einer Tochter umzugehen und zu leben ist, widerspricht:

»SIR WILLIAM. ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.« (MSS: I/1)

Dagegen ist Saras Vaterbild noch das des strengen, gerecht Strafenden, denn sie leidet darunter, sowohl gegen die *auctoritas patria* als auch gegen die *potestas patria* Sir Williams zu verstoßen. Die Liebe, die Sara und Mellefont verbindet, gefährdet die *auctoritas patria*, als das Bündel von Pflichten, Rechten und der Würde des sorgenden Sir William. Die »Verführung« (MSS: I/7) Saras und ihre Entfernung aus dem Elternhaus verstoßen gegen die *potestas patria* Sir Williams und müssten daher ein Gegenstand der Strafe werden. Von der Gefährdung der *auctoritas patria* rühren die Gewissensbisse (MSS: IV/8) Saras her, während die Straferwartung Saras aus dem Verstoß gegen die *potestas patria* Sir Williams entsteht. Im Alptraum Saras treten beide Vaterrechte, die *auctoritas* und *potestas patria*, verdeckt auf:

»SARA. Mitten aus dem Schläfe weckten mich strafende Stimmen, mit welchen sich meine Phantasie, mich zu quälen, verband. [...] Schnell hörte ich hinter mir ein freundliches Rufen, welches mir still zu stehen befahl. Es war der Ton meines Vaters – Ich Elende! kann ich denn nichts von ihm vergessen?« (MSS: I/7).

Die Herrschaft der *potestas patria* setzt Befehl und Gehorsam als Funktionsbasis voraus, aufgrund der sich jeder häusliche Untertan dem Hausvater unterwerfen muss. Sara sieht sich mit Blick auf ihren Vater in einem Rollenkonflikt, denn sonst würde sie nicht so häufig betont, dass sie sich lieber einen zornigen Vater als einen zärtlichen wünscht³¹⁴:

»SARA. Ist das wahr? – Nun so gib mir ihn her. Ich will ihn lesen. Wenn man den Zorn eines Vaters unglücklicher Weise verdient hat, so muß man wenigstens gegen diesen väterlichen Zorn so viel Achtung haben, daß er ihn nach allen Gefallen gegen uns auslassen kann. Ihn zu vereiteln suchen, heißt Beleidigungen mit Geringschätzung häufen. Ich werde ihn nach aller seiner Stärke empfinden. Du siehst, ich zittre schon – Aber ich soll auch zittern; und ich will lieber zittern, als weinen. – (*Sie erbricht den Brief*) Nun ist er erbrochen! Ich bebe – Aber was seh ich? (*Sie lieset*) »Einzig, geliebteste Tochter!« – Ha! du alter Betrieger, ist das

³¹⁴ Vgl. Scheurer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Deutschunterricht I 1994. S. 18-32. Hier S. 23.

die Anrede eines zornigen Vaters? Geh, weiter werde ich nicht lesen – «
(MSS: III/3)

In dem Moment, wo einzelne Familienglieder ihren eigenen, individuellen Wünschen gegen die *potestas patria* folgen, wie dies bei einer vom Vater nicht gewünschten Eheschließung der Kinder der Fall ist, ist die Ordnung gestört.³¹⁵ Anschaulich wird dieser Konflikt in *Miß Sara Sampson*, wo die heiratsfähige Sara dem Drang ihres Herzens folgt und außerhalb des Hauses gegen oder zumindest ohne den Willen des Vaters einen Partner findet.³¹⁶ Saras Wunsch zur Eheschließung entspringt einerseits ihrer Liebe, andererseits ihrem Selbständigkeitswillen, der zunächst alle Gewissensbisse und alle Angst vor Strafe überwiegt. Aus Saras Flucht aus dem Elternhaus ist unmittelbar abzulesen, dass sie aufgrund einer selbständig-rationalen Entscheidung aus dem Herrschaftsbereich Sir Williams herauskommen und unabhängig davon sein will. In diesem Zusammenhang steht auch der ländliche Gasthof als Aufenthaltsort. Er ist ein neutraler Ort, den die zwei Vaterrechte der *auctoritas* und der *potestas patria* nicht erreichen können. Hier versucht Sara, durch die Heirat ihre Selbständigkeit und Unabhängigkeit von der *auctoritas* und *potestas patria* zu realisieren:

»SARA. Ich will mit Ihnen, nicht um der Welt Willen, ich will mit Ihnen um meiner selbst Willen verbunden sein.« (MSS: I/7)

Beide Vaterrechte Sir Williams sind durch Saras Verhalten und ihren Aufenthalt im Gasthof ausgesetzt. Die von ihr verdrängte *auctoritas patria* wiederholt sich jedoch in ihrem Albtraum als Sehnsucht nach der väterlichen Liebe, während die *potestas patria* mit ihrer Flucht aus dem Elternhaus, durch die Sara die Heirat als Ausdruck ihres Selbständigkeitsideals zu verwirklichen sucht, formal endet und nur in Saras Selbstbezeichnungen, Strafe verdient zu haben, nachwirkt. Daher muss Sara in Unruhe geraten, teils weil sie selbst im Albtraum durch das väterliche »freundliche Rufen« (MSS: I/7) unbewusst erkennt, wie eng sie mit ihrem zärtlichen Vater durch eine emotionalisierte Beziehung verbunden ist, teils weil sie ihre Selbständigkeit in Form der Eheschließung mit Mellefont nicht realisieren kann.

In *Emilia Galotti* nun ist nicht nur eine Fülle literarischer und künstlerischer Beschwörungen des guten Vaters zu finden, sondern der Vater wird – und dies gilt insgesamt für die deutsche Aufklärung – geradezu zum Träger aufklärerischen Verhaltens und aufklärerischer

³¹⁵ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 19.

³¹⁶ Vgl. ebd.

Wertwirkung (Tugend)³¹⁷, „weil die Kritik an der patriarchalischen Staatstheorie und Herrschaftslegitimation wuchs.“³¹⁸

Auch in *Emilia Galotti* herrschen die *auctoritas* und *potestas patria* über Emilia und Claudia. Odoardo zeigt sich aus der *auctoritas patria* heraus als ein sorgender Vater, der Emilia vermisst, solange sie sich woanders als in ihrem Familienbereich befindet:

»ODOARDO. Wie leicht vergessen sie etwas: fiel mir ein. Mit einem Worte: ich komme, und sehe, und kehre sogleich wieder zurück. Wo ist Emilia?« (EG: II/2), »Sie bleibt mir zu lang' aus -«(EG: II/4)

Emilias kurzen Aufenthalt in der Messe hält Odoardo bereits für einen möglichen »Fehltritt« (EG: II/2). Dass Odoardo von einem »Fehltritt« (EG: II/2) spricht, ist Ausdruck der Sorge um Emilia, weil er seine Tochter aufgrund der *auctoritas patria* als einen Gegenstand der Liebe betrachtet. Dagegen nennt Emilia diesen Fehltritt ein Laster, an dem sie teilzuhaben glaubt, obwohl es ein fremdes Laster gewesen ist, und bringt damit zum Ausdruck, dass sie glaubt, gegen die *potestas patria* Odoardos verstoßen zu haben und strafwürdig geworden zu sein:

»EMILIA. Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. – Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!« (EG: II/6)

Die Stadterziehung der Emilia verstößt gegen die zwei Vaterrechte Odoardos. Der Vater Odoardo bezeichnet sich selbst im Verhältnis zu Emilia als einen »Vater, der euch so herzlich liebet« (EG: II/4) und gibt damit sein Gefühl für die *auctoritas patria* zu erkennen. Hieraus ist er sich seiner Schutzfunktion der Tochter gegenüber bewusst und bedient sich dabei mit Selbstverständlichkeit der damit verbundenen Befehlsgewalt, der *potestas patria*, so etwa wenn er seine Frau Claudia mit den Worten abfertigt: »keine Einwendung«(EG: IV/8).³¹⁹

Während des Stadtaufenthaltes hat Claudia die Verantwortung für die Tochter übernommen und vertritt in dieser Funktion den Vater Odoardo, wobei sie gemäß seinen Vaterrechten zu Schutz und Wachsamkeit verpflichtet bleibt.³²⁰ Doch Claudia erkennt nicht die Gefahr, dass die Galanterie des Prinzen Emilia bedroht: „Als Claudia dann unmittelbar nach dem Gespräch mit Odoardo Emilia dazu überredet, die aufdringliche Annäherung des Prinzen in der Kirche zu verschweigen, verstößt sie noch einmal – und diesmal gröber – gegen die Pflicht der Offenheit und der Berichterstattung, die im patriarchalischen System als Vorbedingung der

³¹⁷ Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002. S. 33.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 82.

³²⁰ Vgl. ebd. 83.

hausväterlichen Wachsamkeit vorgesehen war.³²¹ Dadurch werden Odoardos Vaterrechte unterwandert und das Tadeln Odoardos gegen Claudia entspringt der *potestas patria* und ist zugleich eine Warnung davor, dass Claudias Handeln nicht nur der *potestas patria*, sondern auch der *auctoritas patria* Odoardos zuwiderläuft:

»ODOARDO. Das räum' ich ein. Aber, gute Claudia, hattest du darum Recht, weil dir der Ausgang Recht giebt? – Gut, daß es mit dieser Stadterziehung so abgelaufen! Laßt uns nicht weise sein wollen, wo wir nichts, als glücklich gewesen! Gut, dass es so damit abgelaufen! – Nun haben sie sich gefunden, die für einander bestimmt waren: nun laß sie ziehen, wohin Unschuld und Ruhe sie rufen.« (EG: II/4)

Während sich Odoardo selbst als »Mann und Vater, der euch so herzlich liebet« (EG: II/4) bezeichnet, erkennt Claudia die *potestas patria* als Tugend an ihm an, sieht darin aber auch einen (unnötigen) Hang zum Strafen veranlagt:

»CLAUDIA. Welch ein Mann! – O, der rauhen Tugend! – wenn anders sie diesen Namen verdient. – Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar!« (EG: II/5)

Zur Ordnung der Familie in Lessings bürgerlichem Trauerspiel gehört die Dualität von *auctoritas* und *potestas patria*, so dass der Konflikt in Lessings Stücken nur dadurch entstehen kann, dass die Familienglieder einerseits die *auctoritas patria* übersehen oder nicht erkennen und andererseits gegen die *potestas patria* verstoßen.

Unbewusst spiegelt sich auch in den Äußerungen der Mutter Claudia diese Dualität, die von Waitwell in *Miß Sara Sampson* explizit ausgesprochen wird. Die Mutter Claudia, die bei ihrem ersten Auftritt ihren Mann Odoardo mit Sie anredet: »Zürnen Sie nicht, mein Bester« (EG: II/2), während er sie duzt, fürchtet den leicht erregbaren Zorn aus der Verletzung der *potestas patria*: »Gott! Gott! Wenn dein Vater das wüsste« (EG: II/6).³²² Andererseits ruft sie ihn aber in der Not als »unser Beschützer, unser Retter« (EG: IV/8) an.³²³ Auch bei Emilia, ähnlich Sara, hat die *auctoritas patria* ihr Ende, wo es um die Beschützung und Rettung der moralischen Tugend Emilias geht, während die strenge Ausübung der *potestas patria* zum Selbständig- und Unabhängig-Werden der Untergeordneten führt.³²⁴

³²¹ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18 Jahrhundert. München 1984. S. 83.

³²² Vgl. ebd. S. 82.

³²³ Vgl. ebd.

³²⁴ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 11.

Das dualistische Vaterbild des Majors in Lenz' *Der Hofmeister* wirkt sich *labil* auf die Erziehung seiner Kinder aus. Während der Major als „uneinsichtiger, militärisch sturer Vater“³²⁵ mit Strenge und körperlicher Züchtigung: »Ich will dich zu Tode hauen - *Gibt ihm eine Ohrfeige*« (HM: I/4) seinen Sohn »ein[en] gassenläuferisch[en] Taugenichts« (HM: I/4) schilt, sorgt er sich um seine Tochter, die ganz anders geartet sei, ein träumerisches Gemüt besitze und sofort in Tränen ausbreche, wenn ihr ein hartes Worte gesagt werde³²⁶:

»MAJOR: [...] Ich hab eine Tochter, das mein Bild ist und die ganze Welt gibt ihr das Zeugnis, daß ihres gleichen an Schönheit im ganze Preußenlande nichts anzutreffen- Das Mädchen hat ein ganz anderes Gemüt als mein Sohn, der Buschklepper. Mit dem muss ganz anders umgegangen werden! [...] das Mädchen hat ein ganz ander Gemüt als der Junge. [...] Ich will's Ihm nur sagen: das Mädchen ist meines Herzens einziger Trost. [...] « (HM: I/4)

Aus diesem Verständnis für seine Vaterrolle überstellt der Major dem Privatlehrer die schulische Ausbildung seiner Tochter, weshalb er auf bedrohliche Weise vor allem die Überwachungs- bzw. Schutzfunktion seiner *potestas patria* betont:

»MAJOR: Merk Er sich das – und wer meiner Tochter zu nahe kommt oder ihr worin zu Leid lebt – die erste beste Kugel durch den Kopf. Merk Er sich das. – [...] « (HM: I/4)

Die gütige Macht der *auctoritas* setzt den Preis der Jungfräulichkeit der Tochter stets voraus, und es ist die ungütige Macht, die Signifikanz einer patriarchalen Geste, welche Ökonomie des Salärs (der Major kürz das Jahresgehalt des Hofmeisters), Erziehung und Überwachung der Sexualität umspannt.³²⁷ Gustchen bleibt damit ihre öffentlich-gesellschaftliche Erziehung verschlossen, so dass ihre Bildung zumeist aus »Büchern und [...] Trauerspielen« zu stammen scheint, wie auch ihr weinerliches Wesen davon geprägt ist.³²⁸

Die väterliche Überwachungsfunktion des Majors wird aus der Binnenlogik des Stücks heraus problematisiert. In Szene I/5 (im Übergang zu I/6) tritt der Onkel Gustchens als ein Überwacher auf³²⁹: »*Der Geheime Rat tritt herein: beide springen mit lautem Geschrei auf.*«

³²⁵ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 44.

³²⁶ Vgl. Koneffke, Marinanne : Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten* zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 400.

³²⁷ Vgl. Luserke, Matthias: J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister- Der neue Menoza- Die Soldaten*. München 1993 (UTB 1728). S. 44.

³²⁸ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 45.

³²⁹ Vgl. Luserke, Matthias: J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister- Der neue Menoza- Die Soldaten*. München 1993 (UTB 1728). S. 48.

(HM: I/5). Er verhält sich wie in *persona* des Majors, übernimmt also die patriarchalische Haltung gegenüber den Familienmitgliedern, und in der Szene II/5, die Erotisch-Sexuelles verhandelt, tritt Major von Berg dann explizit als Überwacher von Gustchen auf:

»[...] *Augustchens Zimmer*
 GUSTCHEN *liegt auf dem Bette*. LÄUFFER *sitzt am Bette* [...]»
 »LÄUFFER: Stell dir vor Gustchen, der Geheime Rat will nicht. [...] Ich höre was auf dem Gang nach der Schulstube. –
 GUSTCHEN: Meines Vaters – Um Gottes willen! Du bist drei Viertelstund zu lang hiergeblieben. *Läuffer läuft fort*. « (HM: II/5)

Die Überwachung ist eine Funktion der *potestas patria*, und diese Macht der *potestas patria* hat Gustchen schon internalisiert, weshalb Läuffer aus dem Haus des Majors flüchten und Gustchen ihr Elternhaus verlassen muss. Die Haltung des Majors kann als Ausdruck der Viersäfte-Lehre der Hippokratiker verstanden werden, insofern Wenzeslaus darauf anspielt, dass die *potestas patria* theoretisch anerkannt und kulturell in der Gesellschaft verbreitet ist:

»WENZESLAUS: [...] Ich kenne ihn wohl; ich habe genug von ihm reden hören; er soll freilich von einem hastigen Temperament sein; viel Cholera, viel Cholera – [...]« (HM: III/2)

Die cholerische *potestas patria* erreicht ihren Höhepunkt in der Pistolenszene, wo sein Handeln nach der Regieanweisung noch gewalttätiger ist als seine Sprache:

»MAJOR *mit gezogenem Pistol*: Daß dich das Wetter! da sitzt der Has im Kohl. *Schießt und trifft Läuffern in Arm, der vom Stuhl fällt*. [...] Was? ist er tot? *Schlägt sich vors Gesicht*. « (HM: IV/3)

In dieser Szene ist der Geheime Rat eine interessante Variante des herkömmlichen bürgerlichen Vaters. Er ist ein fest in sich ruhender aufgeklärter Patriarchat: »(*hält ihn zurück*). Bruder, [...] – Deine Wut macht dich unmündig« (HM: III/1), weshalb im Vergleich der Major als der eigentliche Vater gewalttätiger zu sein scheint als sein ‚Stellvertreter‘. In nachdrücklicher Weise begegnet der Major auch seiner Frau mit der *potestas patria*, insofern sie ihm als unmoralische Mutter erscheint, die ihre Tochter zur Hure gemacht hat:

»MAJOR: Hat er sie zur Hure gemacht? *Schüttelt sie* [...] du Berg nimm die Mistgabel in die Hand – *Will gehen*. [...] *arbeitet vergebens sie aufzumachen*: Ich werd dich beunmündig - *Zu seiner Frau*. Komm, komm, Hure, du auch! sieh zu. *Reißt die Tür auf*. Ich will ein Exempel statuieren – Gott hat mich bis hierher erhalten, damit ich an Weib und Kindern Exempel statuieren kann – Verbrannt, verbrannt, verbrannt! *Schleppt seine Frau ohnmächtig vom Theater*. « (HM: III/1)

Seine *potestas patria* ist von der anderen Komponente seiner Vaterschaft *auctoritas patria* untrennbar. Seine liebenden Vaterschaft entsteht aus der Sehnsucht nach der Tochter, aus der der Major »[s]einen Abgott gemacht hat« (HM: III/2). Nach der Vertreibung der Tochter wiederholt sich bei ihm nur die gütige Vaterschaft *auctoritas patria*:

»MAJOR: [...] Ich muß meine Tochter wieder haben, und wenn nicht in diesem Leben, doch in jener Welt, und da soll mein hochweiser Bruder und meines hochweiseres Weib mich warhaftig nicht von abhalten. [...]« (HM: IV/3)

Auch in einer Art Exil, in »[einer] Bettlerhütte im Walde« (HM: IV/2), leidet Gustchen unter der Macht ihrer internalisierten *auctoritas patria*: »mein Gewissen treibt mich fort von hier. Ich hab einen Vater, der mich mehr liebt als sein Leben und seine Seele.« (HM: IV/2), und ihre versuchte Selbsttötung beweist zudem die Sehnsucht nach der gütigen Vaterschaft:

»GUSTCHEN *liegend, an einen Teich mit Gesträuch umgeben*: Soll ich denn hier sterben? – Mein Vater! Mein Vater! [...] Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! [...]« (HM: IV/4).

Bei der Rettungsszene der zu ertränkenden Tochter erreicht die *auctoritas patria* ihren Höhepunkt, wobei die »[e]in ganzes Jahr« (HM: IV/2) getrennte Vater-Tochter-Beziehung wiederhergestellt wird: »Das ist der Weg zu Gustchen [...] *Springt ihr nach*.« (HM: IV/4).

Nach der Rettung hebt Gustchens Bitte um »Verzeihung« (HM: IV/5) die Eigenschaft *auctoritas patria* hervor, die beim Major als Vergebungsbereitschaft und weiterhin in Versöhnungsbereitschaft erscheint:

»MAJOR: [...] Ich verzeihe dir; ist alles vergeben und vergessen – Gott weiß es: ich verzeihe dir – Verzeih du mir nur! [...]« (HM: IV/5)

Die gütige Vaterschaft *auctoritas patria* des Majors, welche die Selbsttötung der Tochter verhinderte, führt auffälligerweise das Ende des Stücks zum Happy-End. Dazu erscheint noch eine gütige Vaterschaft bei Fritz, der ein uneheliches Kind adoptiert: »*umarmt das Kind auf Kanapee, küßt's und trägt's zu Gustchen*: Dies Kind ist jetzt auch das meinige [...]« (HM: V. letzte Szene).

Die Szenen der Vertreibung, der Rettung und der Vergebung der Tochter erinnern die Leser und Zuschauer an die *auctoritas* und *potestas patria* der Bibelgeschichten. Aber im Kontext dieser väterlichen Rettungs- und Vergebungsgeschichten ist die Tochter Gustchen auch nur als Objekt der Männlichkeit präsent, sowie es schon für die naturrechtlichen Beschreibungen des 18. Jahrhunderts galt.

Auch in *Die Soldaten*, einer anderen Komödie von Lenz, findet sich dieses väterliche Rettungs- und Vergebungsmotiv. Galanteriehändler Wesener in *Die Soldaten* hat in der Öffentlichkeit seine über allen Zweifel erhabene Vaterfigur (wie sie noch bei Odoardo in *Emilia Galotti* bzw. Major von Berg in *Der Hofmeister* vorliegt) weitgehend eingebüßt.³³⁰ Zur dieser auffallenden Rollenunsicherheit hat Lenz den Händlerberuf für Wesener bewusst gewählt, und deshalb ist die konsequente Haltung der *potestas patria* von Odoardo und Major von Berg, welche der Familie als Richtschnur diente, in *Die Soldaten* verloren gegangen. Im Öffentlichen ist Wesener als Galanteriehändler zu einer lavierenden Angebots- und Verkaufshaltung gezwungen, gerade dem Adel gegenüber³³¹, woraus folgt, dass auch sein Verhalten der Tochter Mariane gegenüber *expressis verbis* als *labil* beschrieben werden kann. Zwar trumpft Wesener zunächst als polternder Herr in seiner Familie auf, der seine Tochter für nichts achtet, doch in der Familie erscheint er als Überwacher des Verhaltens seiner Tochter Mariane und versucht sie von der Welt zu trennen:

»WESENER: [...] Meine Tochter ist nicht gewöhnt, in die Komödie zu gehen. [...] Willstú's Maul halten? [...] meine Tochter hat noch in ihrem Leben keine Präsente von den Herrn angenommen [...] Was verstehst du doch von der Welt, dummes Keuchel [...] « (SD: I/3)

Die väterliche Warnung vor dem Herausgehen aus dem Haus, aus dem Herrschaftsbereich des Vaters, findet sich auch in anderen bürgerlichen Dramen, und wird in *Die Soldaten* mit der lauten Sprache des Vaters ausgesprochen: Mit »tausend Hagelwetter« (SD: I/6) und »Potz Mord« (SD: I/6) droht der Vater und in den Regieanweisungen (»stößt sie von seinem Schoß« (SD: I/5), »sehr laut« (SD: I/5), »nimmt ihr die Zitternagel weg« (SD: I/6)) ergießt sich der väterliche Zorn über die Tochter, die gegen das väterliche Verbot mit dem Baron „eine galante Komödie“³³² besucht hat und seine Geschenke akzeptierte.³³³ Dieser väterliche Zorn ist als „bürgerliche Abwehrstellung“³³⁴ Weseners zu verstehen, um seine Tochter vor »der Welt« (SD: I/3) zu schützen. Auffallend zeigt sich sein Zorn im ökonomisierten Denken des Kaufmanns bezüglich Marianes Strafe: »du sollst heut nicht zu Nacht essen« (SD: I/5). Ein deutlicher Einfluss dieser väterlichen Abwehrstellung befindet sich zudem bei Charlotte, die ihre Schwester Marianes Schwester als »gottvergessne Allewelthure« (SD: I/5) beschimpft.

³³⁰ Vgl. Mayer, Dieter: Vater und Tochter. Anmerkungen zu einem Motiv im deutschen Drama der Vorklassik. Lessing: *Emilia Galotti*; Lenz: *Die Soldaten*; Wagner: *Die Kindermörderin*; Schiller: *Kabale und Liebe*. In: *literatur für leser* (H. 3) 1980. S. 135- 147. Hier S. 140.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Ebd.

³³³ Vgl. Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 135.

³³⁴ Ebd.

Marianes Hoffnung auf den Standesaufstieg ist daher einerseits mit den alten Moral- und Tugendregeln verbunden, die mit der göttlichen Ethik verbunden waren, andererseits am ökonomischen Begriff des Markts orientiert. Wesener will dabei den Schein bürgerlicher Reputation aufrechterhalten, indem an die Stelle der Ethik die scheinbar ökonomisierte Reputation tritt, die nicht verinnerlicht, sondern veräußerlicht im ökonomischen Begriff vorliegt. Die ökonomisierte Vaterschaft Weseners wird im Stück daher als rechtlicher Akt darstellt:

»WESENER: [...] Kurz und gut, schick herauf zu unserm Notarius droben, ob er zu Hause ist, ich will den Wechsel, den ich für ihn unterschrieben habe, vidimieren lassen, zugleich die Kopei von dem *Promesse de Mariage*, und alles den Eltern schicken.« (HM: III/3)

Sind die Verhältnisse Odoardos zu Emilia oder Millers zu Luise durch einen unbezweifelten Zorn (*potestas*) und eine selbstverständliche Liebe (*auctoritas*) gekennzeichnet, so schwankt auch Weseners Haltung von Anfang an zwischen tyrannischer Grobheit: »Er ist auch immer so grob« (SD: I/3), und unerklärlicher Nachgiebigkeit:³³⁵

»WESENER *klopt sie auf die Backen*: Du mußt mir das so übel nicht nehmen, du bist meine einzige Freude, Narr darum trag ich auch Sorge für dich. « (SD: I/3)

Auffallend ist, dass die Wiederherstellung des ‚bürgerlichen Mädchens‘ durch die Gräfin erst durch das Ökonomische möglich gemacht werden soll:

»GRÄFIN *hastig*: Es ist nie zu spät, vernünftig zu werden. Ich setzte Ihnen tausend Taler zu Aussteuer aus, ich weiß, dass Ihre Eltern Schulden haben.« (SD: III/10)

Marianes Flucht aus der Erziehung bei der Gräfin jedoch macht sie zur Bettlerin, während die Sehnsucht des Vaters auch durch ein ökonomisiertes Wort dargestellt wird: »Mein armes Kind hat mich genug gekostet« (SD: V/1). Seine Sehnsucht nach seiner Tochter kehrt auch eine Art ökonomisierte *auctoritas patria* heraus, die als Liebe zur Tochter über alles geht.³³⁶ In der Wiedererkennungsszene wird *auctoritas patria* betont, vor allem durch eine Almosen-Haltung Weseners in den Handlungsanweisungen:

³³⁵ Vgl. Mayer, Dieter: Vater und Tochter. Anmerkungen zu einem Motiv im deutschen Drama der Vorklassik. Lessing: *Emilia Galotti*; Lenz: *Die Soldaten*; Wagner: *Die Kindermörderin*; Schiller: *Kabale und Liebe*. In: *literatur für leser* (H. 3) 1980. S. 135- 147. Hier S. 140.

³³⁶ Vgl. ebd.

»WESENER: Mich deucht, sie seufzte so tief. Das Herz wird mir so schwer. *Zieht den Beutel hervor.* Wer weiß, wo meine Tochter itzt Almosen heischt. *Läuft ihr nach, und reicht ihr zitternd ein Stück Geld.* Da hat Sie einen Gulden – aber bessere Sie sich. « (SD: V/4)

Des Weiteren spielt der wirtschaftliche Berufsname »Galanteriehändler« (SD: V/4) eine Rolle als Erkennungswort zwischen Wesener und Bettlerin.

In *Die Soldaten* werden die Vaterrechte auch ökonomisch aufgeladen. Das Happy-End am Ende des Stücks vollzieht sich durch die *auctoritas patria*, wodurch Lenz seine Komödielehre³³⁷ verwirklicht, während die anderen Autoren die *potestas patria* am Ende ihrer Stücke betonen und dadurch als Trauerspiel auslegen.

Vor allem im ersten Akt des Stücks *Die Kindermörderin* wird Evchen wie die anderen Töchter in den bürgerlichen Dramen als hübsches, gescheites, unternehmungslustiges und junges Mädchen mit empfindsamem Gefühl für Ehre und Recht dargestellt.³³⁸ Zu Beginn des Stücks nutzt Frau Humbrecht die Abwesenheit ihres Mannes, um der Einladung des Leutnants von Gröningseck zu folgen und die Tochter Evchen auf einen Ball zu begleiten, womit sie nicht nur gegen den Willen des konservativen Patriarchen, sondern auch gegen die Regeln der traditionellen Zunftordnung verstößt.³³⁹

Während des ersten Auftritt des Vaters prangert seine Frau seine rigorose Haltung an: »du gönntest deinem Kind, [...] vielweniger ein anders Vergnügen« (KM: II). Vater Humbrecht hält nicht allzu viel von den gesellschaftlichen Veranstaltungen in der Stadt, verbietet demgemäß sowohl der Frau als auch der Tochter den adeligen Ballbesuch³⁴⁰ aufgrund seines Klassenbewusstseins und verhält sich mit seiner rigorosen Ordnung des Handwerkers in der Familie wie bezüglich des »Katechismus« (KM: II):

»H u m b r e c h t. [...] Deiner Tochter läßt du zu viel Freyheit. Es gehört sich aber nicht für Bürgersleut – ich bin funfzig Jahr mit Ehren als geworden, hab keinen Ball gesehen, und leb doch noch. [...] Handwerkerweiber, Bürgerstöchter sollen die Nas davon lassen; die berauchen nicht noch ihrer Ehr und guten Namen mit aufs Spiel zu setzen. [...] « (KM: II).

In seinem ersten Auftritt erscheint Humbrecht als zorniger Vater, der gegen den Ballbesuch seiner Tochter Evchen ist. Bei der Warnung vor dem Ballgehen „verkörpert Meister

³³⁷ Vgl. dazu: Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 148 f.; „Die Neudefinition der Komödie gibt Lenz die Möglichkeit, den sozialen bzw. gesellschaftskritischen Inhalt seiner Stücke zu betonen. ...“

³³⁸ Vgl. Weber, Beat: *Die Kindermörderin im deutschen Schriftum von 1770-1795*. Bonn 1974. S. 80.

³³⁹ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 41.

³⁴⁰ Vgl. Weber, Beat: *Die Kindermörderin im deutschen Schriftum von 1770-1795*. Bonn 1974. S. 82.

Humbrecht nicht den zärtlichen und empfindsamen Vater, sondern ist als polternder Hausvater gezeichnet, dessen Ton rauh aber herzlich ist³⁴¹. Dabei sind seine Warnung und sein Tugendrigorismus jedoch gepaart mit einer brutalen *potestas patria*, die ihn wüste Drohungen gegenüber der Tochter aussprechen lässt, falls sie noch einmal gegen sein Verbot verstoßen sollte:

» H u m b r e c h t. [...] Diesmal sollst noch so durchschlüpfen; – Wenns aber noch *einmal* geschieht, Blitz und Donner! nur noch *einmal*, so tret ich dir alle Ribben im Leib entzwey, daß dir der Lusten zum drittenmal vergehen soll.« (KM: II)

Seine Warnung vor dem Verstoß gegen seine Ordnung erreicht bei der Verbannung der Mutter ihren Höhepunkt. Bei der Tochter Evchen fungiert seine *potestas* als Befehl, das Elternhaus zu verlassen:

» H u m b r e c h t. [...] Meine eigene Tochter litt ich keine Stunde mehr im Haus, wenn sie sich so weit vergieng. – (*Fr. Humbrecht geh ab, er ruft ihr nach*) Noch *vor* Sonnenaufgang sollen sie aufpacken, sonst schmeiß ich alles zum Fenster hinaus und sie beyde, alt und jung hinter drein! - (*gelaßen zur Tochter.*) Du, laß den Tisch zurecht machen. (*ab.*)« (KM: II)

Wie stark Evchen die väterlichen *potestas* verinnerlicht hat, wird bei Frau Humbrecht deutlich: »Du fährt sie aber auch immer so an: – kein Wunder, wenn sie sich vor dir fürchtet« (KM: IV). Zugleich zeigt Humbrecht seine *auctoritas* in Evchens Schlafzimmer. Seiner Tochter bezeichnet er sich in einer ‚*auctorialen*‘ Art und Weise. Ganz anders als zuvor verwandelt er sich als ‚Glucken-Vater‘, der sein Kind eng um sich behalten will und eine gewisse Bevormundung oder Beschützung in überfürsorglicher Absicht einsetzt):

H u m b r e c h t. Fürchtet! vor mir! Tausend Element! Bin ich nicht ihr Vater! bin ichs nicht? Soll ich etwa, wenn ich mit meinem Kind rede, jedes Wort auf die Goldwaage legen? – [...] Mein Ton, Mein Ton! ist freilich keiner von den zuckersüßen, mit Butter geschmierten, in dem unsre glattzüngichte Herren ihre Komplimente herkrähen; - meine Tochter, dächte ich aber, hätt in siebzehn, achtzehn Jahren, ihn schon gewohnen können! [...]« (KM: IV)

Der Vater droht einerseits mit Liebesentzug, andererseits ist sein Verhalten von dem abrupten Wechsel von Zärtlichkeit *auctoritas* und körperlicher Gewalt *potestas* geprägt³⁴²:

³⁴¹ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 77.

³⁴² Vgl. ebd.

»F r. H u m b r e c h t. [...] Gestern, eh er zu Pferd stieg, glaubt sich er wollte rasend werden: da er dich so recht vertraut auf seinen Schoos setzte, dir die besten Wort gabt, dich herzte und drückte –
E v c h e n. Und auf einmal von sich stieß, dass ich bis ans Bett dort taumelte.
« (KM: IV)

Die Töchter in den bürgerlichen Dramen sehen sich mit Blick auf die Väter in einem Rollenkonflikt, denn sonst würde nicht so häufig betont, dass sie sich lieber einen „zornigen Vater“ als einen zärtlichen wünschen, wie schon bei Sara Sampson: »ich will lieber zittern als weinen« (MSS: III/3). Das Vaterbild, das Humbrecht entstehen lässt, ist auch bei Tochter Evchen schwankend. Nicht weniger als die Furcht vor seinem *potestas* quält Evchen jedoch der Gedanke an seine *auctoritas*.³⁴³ Also reflektieren sich die schwankenden Vaterbilder einerseits als Zorn und andererseits als Liebe: »Sein Zorn ist mir fürchterlich, aber, Gott weiß es, seine Liebe noch mehr« (KM: IV).

Der Widerstand gegen die väterliche Ordnung verursacht *potestas patria* (als Zorn) und die Vertreibung aus dem Elternhaus. Das Bleiben bei Frau Marthan ist eine Art Exil. In ähnlicher Weise führt die Folgerung der Liebe (*auctoritas patria*) des Glucken-Vaters zur Isolation von der Außenwelt.

Die zwei Aspekte des Vaterrechts *auctoritas* und *potests patria* lassen Evchen in einer ruhigen geschlossenen Vaterwelt, in dem unmittelbaren und wichtigsten Lebenskreis des Handwerkers bleiben und sich dort bewegen. Aber darin also in der Handwerker-Familie musste sie als einziges, wohlbehütetes Mädchen ohne »Freyheit« wachsen. Als Ergebnis der Nicht-Befolgung des doppelten Vaterrechts *auctoritas und potests patria* muss dieses Mädchen ein psychisch-instabiles Leben erfahren, das aber durch die geschlechtsspezifischen Funktionen ‚Schwangerschaft-Geburt-Stillen‘ geprägt wird.

Die widersprüchliche Dualität von *auctoritas* und *potestas* bei Humbrecht gegenüber seiner Tochter ist die Ausdrucksseite der besonderen geschlechtsspezifischen Situation, in der sich Evchen als Tochter befinden muss. Diese Dualität funktioniert am besten in der Familie. Wie Günter Sasse in diesem Sinne feststellt, „produziert die Familie für Evchen widersprüchliche Botschaften – zum einen fungiert sie als Liebesgemeinschaft, die Schutz und Mitempfinden verspricht und dafür Offenheit einfordert, und zum anderen ist sie Rechtsinstitution, die Gehorsam verlangt und den Verlust töchterlicher Unbescholtenheit rigoros ahndet“³⁴⁴. Die Mischung von *auctoriats* und *potestas*, die das väterliche Verhalten charakterisiert, steht für

³⁴³Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 77.

³⁴⁴Ebd. S. 78.

diese beiden widersprüchlichen Funktionen, die sich für Evchen als nicht vereinbar erweisen und sie innerhalb der familiären Gemeinschaft in die Isolation treiben³⁴⁵.

Von Anfang an bemerkt der Zuschauer die anders geartete Beziehung zwischen Vater und Tochter in der Expositionsszene (KUL: I/1,2) von *Kabale und Liebe* noch nicht.³⁴⁶ Denn hier, im »Zimmer beim Musikus« (KUL: I/1) glaubt man sich in die traditionelle Welt des bürgerlichen Trauerspiels versetzt: der Kleinbürger Miller verteidigt seine Familie gegenüber den gesellschaftlichen Ambitionen seiner »bäurisch-stolz[en]« (KUL: I/2) und »dummer[en]« (KUL: I/2) Frau, und er lässt es dabei an Grobheit *potestas* nicht fehlen.³⁴⁷ Sehr eindringlich machen diese ersten zwei Szenen deutlich, wie die Wertmaßstäbe einer *potestas*-Ordnung auch in der Beziehung zwischen Vater und Tochter wirksam werden können.

Aber in der nächsten Szene, „im ersten Gespräch mit Luise deutet sich ein neuartiges Vater-Tochter-Verhältnis an, das auf der Achtung voreinander, dem Vertrauen auf individueller, freier Entscheidung und auf gegenseitiger Zuneigung beruht“³⁴⁸:

»LUISE. (*legt das Buch nieder, geht zu Millern und drückt ihm die Hand*).

Guten Morgen, lieber Vater.

MILLER. (*warm*). Brav, meine Luise – Freut mich, dass du so fleißig an deinen Schöpfer denkst. Bleib immer so, und sein Arm wird dich halten.

« (KUL: I/3)

Anders als ihre Mutter zeigt Luise eine enge emotionale Beziehung zu ihrem Vater, die auch auf seiner Seite vom *auctor* »Schöpfer« (KUL: I/2) geprägt ist. In diesem Sinne erklärt Musikus Miller, dass sein Vaterrecht ‚Erwerbs-, Eigentums- und Investoren-Recht‘ ist.³⁴⁹ Auf dieser Ebene des Handels und der Ökonomie bezeichnet Musikus Miller das Verhältnis zu seiner Tochter auch bei der Beleidigung der Tochter durch den Präsidenten, die ihn sehr wütend macht:

»MILLER. (*der bis jetzt furchtsam auf der Seite gestanden, tritt hervor in Bewegung, wechselsweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd*). Das Kind ist des Vaters Arbeit – Halten zu Gnaden – Wer das Kind eine Mähre schilt, schlägt den Vater ans Ohr, und Ohrfeig um Ohrfeig – Das ist Tax bei uns – Halten zu Gnaden.« (KUL: II/6)

³⁴⁵ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 78.

³⁴⁶ Vgl. Mayer, Dieter: Vater und Tochter. Anmerkungen zu einem Motiv im deutschen Drama der Vorklassik. Lessing: *Emilia Galotti*; Lenz: *Die Soldaten*; Wagner: *Die Kindermörderin*; Schiller: *Kabale und Liebe*. In: *literatur für leser* (H. 3) 1980. S. 135- 147. Hier S. 143.

³⁴⁷ Vgl. ebd.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 49.

Seine Tochter scheint sich längst diese väterliche Auffassung zu Eigen gemacht zu haben. Luise äußert sich wie ihr Vater auch auf der ökonomischen Ebene, denn „[a]uch Luise selbst bezeichnet ihre Beziehung zur ihrem Vater als Besitzverhältnis, wenn sie ihre Weigerung, mit Ferdinand zu fliehen, begründet.“³⁵⁰ Dies ist deutlich anders als im Ferdinand-Präsidenten-Verhältnis, in dem es um die politische Macht geht:

»LUISE (*sehr ernsthaft.*) So schweig und verlaß mich – Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter – der morgen sechzig alt wird – [...] « (KUL: III/4)

Luise fühlt sich als »große Schuldnerin des Vaters« (KUL: V/1).³⁵¹ Im Begriff ‚Schuldnerin‘ schießen für sie moralische, ökonomische, juristische und theologische Aspekte zusammen: Als mögliche »Hure« (KUL: I/1) verliert sie nicht nur ihre bürgerliche Tugend – die Unschuld – , sondern bereitet dem Vater auch Schande; Luise ist das Kapital des Vaters, steht zu diesem in einem klaren *auctorialen* Rechtsverhältnis und ist zudem an einen Übervater, an Gott gebunden, ihre Schuld ist auch Sünde.³⁵² Selbst Gott, der, wie es bei Schiller heißt, der Vater der Liebenden sei (KUL: I/3), erweist sich als idealer Bundesgenosse des Vaters, ja legitimiert erst recht eigentlich dessen Autorität.³⁵³ Vertraut Schillers Luise auf einen erbarmenden Gott (KUL: V/1), so hält ihr Vater es mehr mit dem »Gott Richter« (KUL: V/1).³⁵⁴

In *Kabale und Liebe* „lässt sich beobachten, wie das väterliche Tochterbild als Selbstbild, das Heterostereotyp als Autostereotyp, akzeptiert wird. Damit ist der Aufbau einer eigenen Persönlichkeit, einer Identität über die Rolle als Frau nicht möglich.“³⁵⁵ Aus Sicht von Frau und Tochter ist auch ihre verinnerlichte Existenz abhängig von ihrem Vater.

Selbst die moralische Verachtung des Vaters akzeptiert seine Tochter und baut sie als Selbstverachtung in ihr Selbstbild ein und empfindet – was sich schon bei Emilia Galotti zeigt – z. B. ihre erwachende Sinnlichkeit als Schande.³⁵⁶ Ihre Vater-orientierte Selbsterkenntnis als

³⁵⁰ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 79-80.

³⁵¹ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. Hier S. 25.

³⁵² Vgl. ebd.

³⁵³ Vgl. ebd. S. 26.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Ebd. S. 25.

³⁵⁶ Vgl. ebd. Anm. 21; vgl. Ulrike Prokop, Die Einsamkeit der Imagination. Geschlechterkonflikt und literarische Produktion um 1770. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 1. Hrsg. von Gisela Brinker-Gabler. München 1988, S. 325-365. Hier S. 364 f.; Ulrike Prokop stellt fest: „Die jungen Frauen dieser Generation geraten in die Gefahr eine starken Diffusität auf allen Ebenen: In ihr Selbstbild ist ein Teil Selbstverachtung als Frau eingebaut. Ihrer männlichen Identifizierung entspricht kein Praxisfeld. Sie sind zur Einsamkeit verdammt.“

„Sünderin“ bzw. „Schuldnerin“ rührt von ihrer Vaterfixierung ohne eigene Persönlichkeit und Autonomie her:

»LUISE. [...] Der alte Mann dort hat mir's ja oft gesagt- ich hab es ihm nie glauben wollen. *(Pause, dann wirft sie sich Millern laut weinend in den Arm.)* Vater, hier ist deine Tochter wieder – Verzeihung, Vater – Dein Kind kann ja nicht dafür, das dieser Traum so schön war, und --- so fürchterlich jetzt das Erwachen. « (KUL: II/5), »*(küßt seine Hand mit der heftigsten Rührung.)* Nein, mein Vater. Ich gehe als Seine große Schuldnerin aus der Welt, und werde in der Ewigkeit mit Wucher bezahlen.« (KUL: V/1)

In ihrem Verhalten dem Vater gegenüber: »*mit der heftigsten Rührung*« (KUL: V/1) wiederholt Luise ihre Vaterfixierung: »Ich gehe als Seine große Schuldnerin aus der Welt, und werde in der Ewigkeit mit Wucher bezahlen« (KUL V/1) und beschreibt ihren Vater Miller äußerst treffend als den Mechanismus der verinnerlichten *auctoritas patria*, die auch ohne die physische Anwesenheit des Vaters wirken kann, um die väterlichen Werte durchsetzen.³⁵⁷

Der durch das Schuldgefühl juristisch-ökonomisierte Vaterrechtsbegriff wiederholt sich auch in den weiteren Gesprächen mit Luise, in denen Miller sich oft zu diesem wirtschaftlichen Besitzbegriff bekennt. Bei ihm wird betont, dass die Tochter Luise als „Gut“ ja „Eigentum“ ihres Vaters betrachtet wird.³⁵⁸ Obwohl Miller als liebender Vater – »Diese Tochter ist Sein Augapfel« (KUL: V/5) – gezeigt wird, der »sich mit Herz und Seel an diese Tochter gehängt« (KUL: V/5) hat, ist er auch zu einer anderen Sprache fähig, die durchaus die Brücke zum rein ökonomischen Denken schlägt³⁵⁹:

»MILLER. Du warst mein Abgott. Höre, Luise, wenn du noch Platz für das Gefühl eines Vaters hast – Du warst mein Alles. Jetzt vertust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch ich hab alles zu verlieren. Du siehst mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zustatten kommen, die wir im Herzen unserer Kinder anlegten – Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirt du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen? (KL V/I)

„Zwar ist sein Verhältnis zur Tochter ein zärtliches, es bleibt jedoch mit Forderungen verbunden, in denen die Vorstellung von der Familie als Versorgungsgemeinschaft und die

³⁵⁷ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 79.

³⁵⁸ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 24.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

Funktion der Kinder als Alterssicherung der Eltern zum Ausdruck kommen.“³⁶⁰ „Sein Vokabular stammt aus der Ökonomie, er definiert das Verhältnis zu seiner Tochter als ein Wirtschaftsverhältnis, das ihm Zinsen eintragen soll.“³⁶¹ Die ökonomischen Begriffe bei Miller sind nicht mehr materiell, sondern ideell und affektiv gefüllt.³⁶² So beschreibt Miller die Funktion der Tochter als Anlage, in die der Vater durch seine Liebe und Erziehung investiert und von der er im Alter profitieren möchte.³⁶³ In diesem Sinne ist Luise für Miller eine Art Altersversicherung, eben sein Kapital.³⁶⁴ Wenn im Verhältnis des Präsidenten von Walter zu seinem Sohn Ferdinand ein Machtverlust aufscheint, so wird die Beziehung Millers zu seiner Tochter Luise zur Herrschaftssicherung genutzt.³⁶⁵ Daher „spricht Miller sehr deutlich aus, dass er Besitzansprüche auf seine Tochter erhebt, die sie in ihrer Freiheit und Ich-Autonomie gänzlich einschränken.“³⁶⁶

Auch Luise in *Kabale und Liebe* leidet unter dem doppelten Vaterrecht *auctoritas* und *potestas patria*, aber es fungiert in ihrer Selbstwahrnehmung als Frau oder Mädchen als geschlechtsspezifische Hürde der weiblichen Autonomie und deren Entwicklung.

Wie in den bisher untersuchten bürgerlichen Dramen bildet die Vater-Tochter-Beziehung auch in Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalene* die Handlungsachse, die aufgrund von Klaras unehelicher Schwangerschaft und der Strenge des Vaters eine bürgerliche Familien-Katastrophe produziert. In dieser Familien-Katastrophe zwischen Vater und Tochter „lässt Hebbel, anders als die Autoren des 18. Jahrhunderts, denen er vorwirft, dass die Konflikte in ihren Stücken aus allerei *Äußerlichkeiten*, [...] vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit den zweiten und ersten in Liebesaffären“³⁶⁷ erwachsen, den dramatischen Konflikt aus den Problemen des einen Standes, nämlich des (Klein)Bürgertums entstehen.³⁶⁸

In seinem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalene* lehnt Hebbel die ständische Konfliktstruktur ab, um sich einzig auf die Familie, den beschränktesten Kreis – so heißt es

³⁶⁰ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 79.

³⁶¹ Struck, Hans-Erich: Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*: Interpretation. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998. S. 45.

³⁶² Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 79.

³⁶³ Vgl. ebd.

³⁶⁴ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 24.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 79.

³⁶⁷ Vorwort des Stücks *Maria Magdalene*.

³⁶⁸ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S.305-306.

im Vorwort zur *Maria Magdelene* – zu konzentrieren.³⁶⁹ Trotzdem hat sich das Vater-Tochter-Verhältnis im Stück weit von den gefühlsbetonten, empfindsamen und emotional vielschichtigen Verhältnissen entfernt, die in den vorherigen bürgerlichen Dramen dominierten. An die Stelle des Emotionalen tritt lediglich das soziale Ansehen, das Meister Anton auf jeden Fall schützen will. Darum prägt nicht Zärtlichkeit und Verständnis – *auctoritas patria* –, sondern vielmehr Zwang und Gewalt – *potestas patria* – das Vater-Kind-Verhältnis in der Familie von Meister Anton.³⁷⁰ Die *Potestas patria* schlägt sich nieder in der als Dualität von Macht oder Herrschaft auf Seiten des Vaters und als Gehorsam oder Furcht auf Seiten der Kinder und dominiert eindeutig Antons Vaterrolle.³⁷¹ Damit kann Meister Anton als Vater als bloß überstrenger und herzloser Wächter über die Moralität seiner Kinder charakterisiert werden.³⁷² Meister Antons restriktiver Moralcode ist die Kehrseite seiner *potestas patria*, die seine Kinder zu reinen Funktionen degradiert und zwingt, sich an die Maximen eines moralischen Lebenswandels zu halten und ihr gesamtes Handeln darauf auszurichten, zur Ehre und zum Ansehen des handwerklichen Vaters beizutragen.³⁷³ Meister Anton will Karl die eigene Welt aufoktroyieren, aber es gelingt ihm nicht, weil Karl ein anderer Mensch bzw. ein von ihm getrenntes Wesen ist, das eigenverantwortlich eines Tages seinen eigenen Weg gehen soll.³⁷⁴ Kommen die Kinder dieser Verpflichtung – *potestas patria* – nicht nach, so wird ihnen auch die väterliche Liebe – *auctoritas patria* – entzogen³⁷⁵: »dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter! [...]« (MM: II/1). Darum ist der Druck auf Klara umso größer, zumindest die moralische Kategorie ihrer Schamhaftigkeit aufrechtzuerhalten, um die Ehre des Vaters wenigstens halbwegs retten zu können und vor allem um zu beweisen, dass ihn keine Schuld am Abgleiten des Sohnes trifft.³⁷⁶ Klara, die schon einen Fehltritt begangen hat und dieser väterlichen Forderungen nicht mehr nachkommen kann, wandelt den Schwur in ihrer Not ab³⁷⁷: »Ich–schwöre–dir–daß–ich–dir–nie–Schande–machen–will!« (MM: I/7).

³⁶⁹ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 22.

³⁷⁰ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritisches Volksstück. Bielefeld 2002. S.302.

³⁷¹ Vgl. ebd.

³⁷² Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 32.

³⁷³ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritisches Volksstück. Bielefeld 2002. S.305.

³⁷⁴ Vgl. Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004. S. 37.

³⁷⁵ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritisches Volksstück. Bielefeld 2002. S.305.

³⁷⁶ Vgl. ebd. S. 302.

³⁷⁷ Vgl. ebd.

Obwohl Meister Anton mit seinem rigorosen Ehrgefühl extrem, unsensibel, unmenschlich und selbstbezogen ist, besteht vor allem auf Seiten Klaras eine starke, emotionale Bindung an den Vater, und auch für ihn ist sie, nach dem Aussagen ihres Bruders das »Schoßkind« (MM: III/3) und »[s]eine Freude« (MM: III/8); in seinem Verhalten ihr gegenüber überwiegt jedoch der Gewalt – vor dem Gefühlsaspekt.³⁷⁸

Klara weiß um die väterliche Gegenliebe und in ihrem Selbstverständnis tritt sie bezeichnenderweise fast immer nur als Tochter – nicht als Schwester, nicht als Mädchen – dem Vater gegenüber auf.³⁷⁹ An Leonhard stellt sie ihr Heiratsgesuch in der Rolle der Tochter des alten Meisters Anton, der als Schöpfer – *auctor* – ihr das Leben gegeben hat – so lautet, wie in Schillers *Kabale und Liebe*, der Grundsatz einer solchen schöpferischen Weltanschauung: das Leben, nicht ein indifferentes oder gar oktroyiertes Faktum, sondern wie dem schöpferischen Vater-Gott ein dankforderndes Geschenk³⁸⁰: »ich bin die Tochter meines Vaters« (MM: III/2). Diese Weltanschauung internalisiert Klara, daher erkennt sie ihre uneheliche Schwangerschaft als Schuld bzw. Schande des Vaters. Auf diese Weise lässt sich das väterliche Tochterbild bei Klara beobachten. Allerdings ist dabei der Aufbau einer eigenen Persönlichkeit, einer Identität über die Rolle als Individuum bzw. Frau unmöglich³⁸¹:

»KLARA. Leonhard, ich bin die Tochter meines Vaters, und nicht als Schwester eines unschuldig Verklagten, der schon wieder frei gesprochen ist, denn das ist mein Bruder, nicht als Mädchen, das vor unverdienter Schande zittert, denn *Halblaut*. ich zittre noch mehr vor dir, nur als Tochter des alten Mannes, der mir das Leben gegeben hat, stehe ich hier! « (MM: III/2)

Auf diese Weise herrscht zwar auch bei Klara das Diktat der *auctoritas* und *potestas patria*, aber sie wird gleichzeitig als Opfer von Abhängigkeits- und Gewaltmechanismen eines patriarchalischen Vaters gezeigt, als Person die sowohl ihre Beziehung zu ihrem Verlobten als auch die zu ihrem Vater prägen³⁸²: „Stärker als die anderen Trauerspieltöchter ist sie eingeklemt zwischen Liebhaber und Vater; jedoch ist es nicht die Liebe, die Ängste und Leiden erzeugt, sondern emotionale Macht und Gewalt.“³⁸³

³⁷⁸ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S.302.

³⁷⁹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 61.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 25.

³⁸² Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel. Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 300.

³⁸³ Ebd.

Der Dualismus *auctoritas* und *potestas patria* verhindert Klaras Individuation und Autonomie – anderes gilt für Antons Sohn Karl. So wird Klara nicht als selbständige Persönlichkeit gesehen. Diese Auffassung hat auch Siegfried Streller mit Nachdruck vertreten: „Klara handelt in jeder Situation als eine Getriebene, nie aus wirklich freiem Entschluß“.³⁸⁴ Was wiederum bestätigt, dass Klaras Handeln strikt an das Normensystem gebunden ist, welches durch den Dualismus väterlicher *auctoritas* und *potestas* repräsentiert wird.

Die extreme Anwendung der *potestas patria* in der Familie lässt die Vaterfiguren als Vaterherrscher erscheinen, gleichwohl sich auch das ‚Glücken‘-Vaterbild bei den meisten Vaterfiguren zeigt, welche die *auctoritas patria* verkörpern wollen. Diese Janusköpfigkeit von Vaterschaft im bürgerlichen Trauerspiel (einerseits ‚Gewalt und Herrschaft‘ - andererseits ‚Zärtlichkeit, Bevormundung und Schutz‘) verhindert die aufklärerische Emanzipation der Tochterfiguren zu selbständigen Individuen hin.

3.1.2 Weibliche Aufklärung bei den Tochterfiguren

Einen auffälligen Kontrast in *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* bilden zwei einander gegenüberstehende Weltanschauungen. Zum einen die religiöse, gottbezogen-theologische Weltanschauung, die im Willen Gottes und durch seine Gebote begründet ist, zum anderen die weltimmanente Sicht der Frauenfiguren, die sich auf das sittliche Bewusstsein des Menschen bezieht³⁸⁵, was nur unter Bezugnahme auf die aufklärerischen Ideen der Zeit zu verstehen ist. Zu Beginn von *Miß Sara Sampson* stimmen Saras Gottesbild von einem strafenden Gott und ihr auf Strenge ausgerichtetes Vater-Bild miteinander überein, denn die zwei Bilder sind nur an dem Dualismus von Gerechtigkeit und Strafe und damit an der *potestas patria* orientiert. In diesem Dualismus ist die göttliche Ordnung mit der väterlich strengen identisch, darum muss sich Sara selbst als Gegenstand der Strafe, des Zorns und der Gewalt erkennen, weil sie glaubt, sowohl die göttliche Ordnung als auch die väterliche gefährdet zu haben:

»SARA. Aber noch bin ich es nicht vor den Augen jenes Richters, der die geringsten Übertretungen seiner Ordnung zu strafen gedrohet hat -«
(MSS: I/3)

»SARA. Ich würde gegen seinen Zorn noch einen Schatten von Verteidigung aufzubringen wissen, um ihn durch diese Verteidigung, wo möglich, noch zorniger zu machen. Meine Beruhigung wäre alsdann diese, daß

³⁸⁴ Zitiert nach: Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmordtragödien*: Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München/Oldenbourg 1982. S. 75.

³⁸⁵ Vgl. Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert*. Bonn 1963. S. 43-44.

bei einem gewaltsamen Zorne kein wehmütiger Gram Raum haben könne, und daß sich jener endlich glücklich in eine bittere Verachtung gegen mich verwandeln werde.« (MSS: III/3)

Dieser doppelten Ordnung entsprechend fungieren Saras Liebe und Mellefonts Verführung als Verbrechen gegen die *potestas patria* sowohl des irdischen Vaters als auch des himmlischen. Die Übereinstimmung der göttlichen Ordnung mit der des irdischen Vaters zeigt sich auch in den Worten Emilias. »[D]ie unbedeutende Sprache der Galanterie« (EG: II/6) des Prinzen in der Kirche wird bei Emilia einerseits zum »Laster« (EG: II/6) und zum »[S]ündigen« (EG: II/6) gegen die göttliche Ordnung, andererseits zum »Fehltritt« (EG: II/2) gegen die Vorgaben der väterlichen Ordnung. Auch bei Emilia stimmt Gott daher mit ihrem irdischen Vater in der *potestas patria* überein.

Aus der Sicht der *potestas patria* sollen Sara und Emilia keine eigenständigen Individuen sein, sondern lediglich gehorsame „Geschöpf[e] des himmlischen Vaters“³⁸⁶ und privater Besitz des irdischen Vaters. Deshalb erscheinen Sara und Emilia zu Beginn des jeweiligen Dramas nur als Gegenstand der strengen Wachsamkeit und Schutzpflicht. Daher kommt Sir William zum Gasthof, um seine Tochter Sara vor dem Verführer Mellefont zu schützen. Als Odoardo erfahren hat, dass Emilia zur Messe gegangen ist, verstärken sich seine Wachsamkeit und das Gefühl seiner Schutzpflicht. In der besorgten Frage Odoardos zeigt sich diese gänzlich verinnerlichte Schutzpflicht: »Ganz allein?« (EG: II/2)

Sara und Emilia als Tochterfiguren erscheinen als eine Verbindungsstelle von göttlicher und väterlicher Ordnung. Hinsichtlich des damit verbundenen Mechanismus von Schuld und Strafe scheint ihnen allein die völlige Unterordnung unter die *potestas patria* der höchste Wert zu sein, alles andere dagegen erscheint als Laster und Verbrechen. Die lasterhaft-unmoralischen Spiegelbilder von Sara und Emilia, die gegen göttliche Gebote und gegen die strenge Vätertugend verstoßen, finden sich in den Figuren Marwood und Orsina, genauer in den Bildern, die sich die männliche Einbildung von diesen beiden Frauen macht, wieder.

Marwood ist „die Ausgestoßene und die Ordnungslose“³⁸⁷, weil sie sich nach einer eigenen »Richtschnur« (MSS: IV/8) verhalten wollte. Marwood ist somit eine andere Sara, die den gleichen Emanzipationsdrang spürt, der väterlichen Tugend und Moral aber ganz ablehnend gegenübersteht und ordnungslos ist. Orsina wiederum wurde die Geliebte des Prinzen aus Sinnlichkeit, wurde eine »[B]etrogene, [V]erlassene« (EG: IV/7), weil sie, in den Worten Marinellis, »eine Philosophin« (EG: IV/3) ist, die des Denkens fähig und eine eigenständige

³⁸⁶ Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 63.

³⁸⁷ Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 121.

Person ist. Orsina ist somit eine zweite Emilia, ebenso zu eigenständigem Handeln fähig, aber mit etwas zu viel Sinnlichkeit, die so zu einem betrogenen, verlassenen Opfer der Männer wird. Marwood und Orsina gehören somit den passiven, nicht selbstbewussten Frauen der vorbürgerlichen Zeit an, denn sie leben nicht als subjektive Individuen, sondern entweder im Umfeld des Reichtums eines wohlhabenden Mannes oder im Umfeld der Macht eines politisch Herrschenden. So verkörpern Marwood und Orsina in den beiden Stücken eine negativ gefassten Weiblichkeit, weil sie auch verzerrte Nachklänge des Typus der weltklugen, selbstständigen oder sich nach der Autonomie verhaltenden Frau sind.³⁸⁸

Marwood und Orsina sind keine autonomen Subjekte, sondern Mätressen, die sich nicht selbst ihr Schicksal schaffen können und in Abhängigkeit von Anderen leben müssen, obwohl sie menschliche Klugheit besitzen. Dagegen erkennt Sara ihre Individualität in Abkehr von der dualistischen Ordnung in ihrer eigenen gemäßigt strengen Sittenlehre, »nach den Regeln der Klugheit zu beurteilen.« (MSS: IV/8). In der Erkenntnis ihrer Individualität wandelt sich Sara zum Subjekt des Lebens um, das sich selbst sein Schicksal schaffen und sich zuletzt entscheiden kann, gemäß ihrer Sittenlehre sterben zu können. Das ist die größte Geste des selbstbewussten Ichs als vernünftiger Mensch:

»SARA. Marwood wird ihrem Schicksale nicht entgehen; aber weder sie, Mellefont, noch mein Vater sollen ihre Ankläger werden. Ich sterbe, und vergeb' es der Hand, durch die mich Gott heimsucht.« (MSS: V/10)

Aus der »betrogene[n], verlassene[n]« (EG: IV/7) Lage Orsinas in *Emilia Galotti* lässt sich leicht ableiten, dass auch Emilia eine Zukunft als Mätresse droht und dass ihr Schicksal das der Gräfin Orsina sein könnte. Der Wunsch des Prinzen zielt schließlich nicht darauf ab, in Emilia das Individuum des als gleichberechtigt betrachteten Menschen zu achten, sondern seine Leidenschaft und seine Besitzbegierde zu stillen. In diesem Zusammenhang stehen auch die Intrige Marinellis, durch die Appiani umgebracht wird, und die Hoffnungen Claudias, in denen Emilia als ein Instrument zur Realisierung ihrer Wünsche nach einem Aufstieg in der höfischen Gesellschaft fungiert. Die Leidenschaft des Prinzen, die Intrige Marinellis und die Haltung ihrer Mutter sind Elemente in Emilias Umfeld, die sie nicht als Frau, als Bürgerin oder als Tochter bedrohen, sondern ihren Status als Individuum. In dieser Bedrohung wird sie sich aber bewusst, nicht nur Frau, Bürgerin oder Tochter, sondern ein eigenständiger Mensch zu sein, erkennt also ihr eigenes Ich als Mensch:

³⁸⁸ Vgl. Stephan, Inge: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: *Lessing Yearbook* (17) 1985. S. 1-20. Hier S. 5.

»EMILIA. Ich will doch sehn, wer mich hält – wer mich zwingt – wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann.« (EG: V/7)

Emilia verteidigt nicht das Recht einer unterdrückten Schicht, sondern das Individuum, das eigene Ich, das jedermann angeht, nicht weil jeder Vertreter eines Standes ist, sondern weil sich jeder als »ein Mensch« (EG: V/7) zu begreifen hat.³⁸⁹

Sara und Emilia verkörpern beide das Bild eines subjektiven Menschen, der selbst den Schritt zur Erkenntnis der eigenen Individualität und der damit verbundenen Selbständigkeit vollzieht. In Saras Frage, »[D]enn warum soll ich länger so grausam gegen mich sein, und ihn [den Irrtum; J.K.L.] als ein Verbrechen betrachten?« (MSS: IV/8), spricht sich die aufgeklärte Individualität aus, die selbständig denkt und ein eigenes Wertesystem entwickelt. In Emilias Frage: »Und welcher Religion?« (EG: V/7) gibt sich ihr Bewusstsein zu erkennen, dass das Individuum nicht alleine im Bereich der Religion seinen Grund finden kann. Dieses Selbstbewusstsein bei Sara und Emilia geht somit einher mit Zweifeln am institutionalisierten Glauben und der daraus entstehenden rigorosen Sittenlehre der irdischen Väter. So werden die beiden Mädchen vom Objekt der religiösen Ordnung und der rigorosen Sittenlehre des irdischen Vaters sowie zum aufgeklärten Subjekt.

Bei diesem Vernunft-geleiteten Denken wird das der religiös-väterlichen Ordnung widersprechende Verhalten Saras und Emilias nicht zum Verbrechen und zum Laster oder zur Sünde, sondern zum humanen »Irrtum« (MSS: IV/8) bei Sara und zum »Tumult in meiner Seele« (EG: V/7) bei Emilia. Die Kategorien ‚Verbrechen‘, ‚Laster‘ oder ‚Sünde‘ drücken blinden Gehorsam gegenüber der göttlich-väterlichen Ordnung aus, während Begriffe wie »Irrtum« und »Tumult in meiner Seele« auf das vernünftige Denken des selbstständigen und sich selbst bewertenden Individuums verweisen. Auf diese Weise müssen ein »Irrtum« und ein innerer »Tumult« nicht von der Religion oder von der rigorosen Sittenlehre gestraft werden, sondern der Mensch als eigenes Subjekt betrachtet und bewertet sie bewusst und kraft seiner Vernunft und entscheidet dann über den weiteren Umgang mit ihnen:

»SARA. Ach, Lady, wenn Sie es wüßten, was für Reue, was für Gewissensbisse, was für Angst mich mein Irrtum gekostet! Mein Irrtum, sag' ich; denn warum soll ich länger so grausam gegen mich sein, und ihn als ein Verbrechen betrachten?« (MSS: IV/8)

»EMILIA. Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Wer kann der Gewalt trotzen? Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der

³⁸⁹ Vgl. Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 128.

Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. [...] es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengen Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? [...]« (EG:V/7)

Saras »Irrtum« und Emilias »Tumult in meiner Seele« sind „Hamartia (ἁμαρτία)“³⁹⁰, wie sie Lessing in Weiterentwicklung des aristotelischen Begriffs versteht. Einerseits im Selbstbewusstsein des vernünftigen gewissenhaften Menschen, andererseits in der Erkenntnis ihres eigenen Ichs als Subjekte erscheinen diese Lessingschen Beispiele der Hamartia (ἁμαρτία) nicht als Verbrechen, Laster oder Sünde, die entsprechend der strengen Sittenlehre und der strengen Übungen der Religion zu strafen wären, sondern entweder als Irrtum, der als eine »menschliche Schwachheit zu entschuldigen« (MSS: IV/8) ist und dessen »Folgen, nach den Regeln der Klugheit beurteilt [...] werden« (MSS: IV/8) können, oder als ein sinnlicher Tumult in der humanen Seele, der zu »besänftigen« (EG:V/7) ist.

Sara und Emilia hegen Zweifel an den in der institutionalisierten Religion verankerten Kriterien für Tugend und Moral des Individuums. Darin erweisen sich Sara und Emilia als denkende Individuen, worin sich ein weiterer Aspekt der Aufklärung festmachen lässt: der Austritt aus der Unmündigkeit, die für Kant vor allem in der Abhängigkeit von religiösen Gewalten begründet liegt.³⁹¹ In diesem Punkt dehnt sich der Vater-Tochter-Konflikt zum Gott-Menschen-Konflikt aus. Die Abkehr aus der religiösen Abhängigkeit verlangt nicht nur nach dem Ende der sittlichen Unmündigkeit, sondern auch nach einem umfassenden Selbstbewusstsein des Individuums und einer Entdeckung des Ichs als vernünftigem Subjekt. Darin wird „die für die Neuzeit typische Trennung von Kirche (Religion) und Welt, von Theologie und Philosophie vollzogen, welche das ganze Mittelalter hindurch noch eine Einheit gebildet hatte.“³⁹²

Es ist nicht zu übersehen, dass die frühe Aufklärung, in der die Literatur viel stärker an der Emanzipation der Frau interessiert war, die Epoche des Sturm und Drangs und die spätere Klassik beeinflusst.³⁹³ „Voltaire unternahm es zwischen 1700 und 1750, die Frauen als Partnerinnen des Mannes herauszubilden und ihren Verstand zu schulen. Er versuchte, ihnen

³⁹⁰ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Ergänzte Ausgabe. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 (RUB 7828). S. 38; vgl. ebd. Anm. 6. S. 118; „Die ἁμαρτία geht offensichtlich nicht unmittelbar aus einer Charakterschwäche hervor der »zwischen« den Extremen stehende Held gerät ja nicht wegen seiner Schlechtigkeit ins Unglück; andererseits scheinen eine mehr oder minder durchschnittliche Beschaffenheit des Charakters und die Möglichkeit eines Fehlgriffs einander zu bedingen.“

³⁹¹ Vgl. Geisenhanslüke, Achim: Johann Wolfgang Goethe *Iphigenie auf Tauris*. München 1997 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 71). S. 92.

³⁹² Borries, Ernst u. Erika von: *Aufklärung und Empfindsamkeit Sturm und Drang*. München 1991 (Deutsche Literaturgeschichte; Bd. 2). S. 22.

³⁹³ Koneffke, Marinanne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 401.

die Wissenschaft und ihre Inhalte nahezubringen. Mit ihren ‚Frauenzimmerbibliotheken‘ hatten es sich die deutschen moralischen Wochenzeitschriften, u. a. der ‚Patriot‘ und Gottscheds ‚Vernünfftige Tadlerinnen‘, in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts ausdrücklich zum Ziel gesetzt, die Frauen als Leserinnen zu gewinnen und in ihre rationale Kommunikation mit einzubeziehen.³⁹⁴ Hier halfen vor allem die „spezifischen Vorstellungen Rousseaus von der Befreiung beider Geschlechter [...] mit, die Rollentradition der Frau erneut, bis in unser Jahrhundert hinein, zu festigen.“³⁹⁵

In Rousseaus *Emile* findet sich diese Lebensanweisung vor allem für das Mädchen namens Sophie ausformuliert. Das 5. Buch in *Emile* beschreibt die Erziehung dieses Mädchens, in der die Frau nur als Gegenstand der Erziehung in Bezug auf die Männer repräsentiert wurde. Das Erziehungsziel für die junge Frau Sophie liegt darin, sich ihrem zukünftigen Mann zu widmen und die natürliche Neugier vom Mädchen zu unterdrücken. „Rousseau nimmt in diesem Roman das egalitäre Frauenbild der Frühaufklärung zugunsten eines komplementären Ansatzes zurück. Der Weiblichkeitsentwurf der Sophie im 5. Buch dieses Romans wird für die deutsche Literatur und Pädagogik ein maßgebendes Leitbild für den weiteren Verlauf der Frauenbildproduktion im 18. Jahrhundert. Die Rezeption der Rousseauschen Weiblichkeitsvorstellungen setzt in Deutschland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein.“³⁹⁶

Rousseau hat auch in *Julie ou La Nouvelle Héloïse* einerseits ein Erziehungssystem des Bürgertums, des ‚Hauslehrers‘ ausgeformt, andererseits ein für die damalige Zeit charakteristisches Vaterbild gestaltet. Der Vater Julies ist so wütend wie die Väter in den bürgerlichen Trauerspielen, als er erfahren muss, dass ein unbürgerlicher, nicht standesgemäßer Hauslehrer Saint-Preux seine Tochter heiraten will. Lenz stellt diese Szene auch in *Der Hofmeister* dar. In der Frage Gustchens an Läufer thematisiert Lenz also das Selbstbewusstsein von Gustchen und darüber hinaus das Selbstbewusstsein der weiblichen Leser und Zuschauer:

»GUSTCHEN *richtet sich auf*: Du irrst dich - Meine Krankheit liegt im Gemüt
– Niemand wird dich mutmaßen – *Fällt wieder hin*. Hast du die Neue
Heloïse gelesen?« (HM: II/5)

³⁹⁴ Koneffke, Marinanne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza*, *Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung*. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 401.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus*. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 241.

Ab diesen Punkt fängt die Handlung des Dramas an, ganz anders als die von Rousseaus *Die Neue Heloïse* zu verlaufen, denn Gustchen verhält sich ganz anders als Rousseaus Heldin, wie schon Barbara Becker-Cantarino festgestellt hat: „Gustchen bleibt Objekt, ihre Körperlichkeit ist ihre Grenze und Beschränktheit, die ihre bestenfalls einen geringen, manipulativen Handlungsspielraum als Eva, als Verführerin, erlaubt. Aber zu erziehen ist da kaum etwas, Gustchen muß vor allem durch väterlichen Schutz (in V/7 sind Gustchen und die Rehaar wieder in der väterlichen Obhut des Majors und des Geheimen Rates) in ihrer Keuschheit vor der Hofmeister-Erziehung bewahrt werden, um zur Mutterrolle zur Verfügung zu stehen.“³⁹⁷ In der rhetorischen Frage des Geheimen Rates am Ende des Stücks lässt sich die pädagogische Objektivierung der Frauen erkennen: »Gibts für sie keine Anstalten, keine Nähschulen, keine Kloster, keine Erziehungshäuser?« (HM: V/12).

Durch den Verweis auf Rousseaus *Die Neue Heloïse* weist Gustchen auf ein Bild des beschränkten, manipulierten Individuums, also auf ihr eigenes Bild, hin. Diese Szene kann mitwirken an der Humanisierung und Aufklärung des Publikums, will Beitrag sein zur Erziehung des Menschengeschlechts (um mit dem Titel der Lessing-Schrift zu sprechen)³⁹⁸. In diesem Zusammenhang verweist der Autor Lenz auch intertextuell auf Lessings Lustspiel *Minna von Barnhelm*, in dem Lessing durch die weibliche Subjektfigur das für die Zeit des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich ausgeglichene Verhältnis der Geschlechter dargestellt hat. „Für Lenz nämlich bemisst sich der Wert eines Dramas an dem Grad dieser Publikumsprägung, an dem fortwirkenden Einfluss auf das Denken, Empfinden, aber vor allem auf das Handeln der Menschen.“³⁹⁹ In diesem *Credo* für eine Menschen bessernde Literatur stimmt sein Stück *Der Hofmeister* mit dem bürgerlichen Trauerspiel im aufklärenden Zeitalter überein.

Während im Stück *Der Hofmeister* das adelige Mädchen Gustchen vom bürgerlichen Hofmeister Läufer verführt wird, dreht sich dieses Verhältnis in *Die Soldaten* insofern um, als hier die bürgerliche Marie das Objekt der Verführung des adeligen Offiziers Desportes wird. Beiden Fällen ist gemein, dass keine wirkliche Liebe bei den Männerfiguren im Spiel ist, „Gustchen ist für Läufer wie Mariane für Desportes Objekt der Triebbefriedigung – allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass die Verführung Gustchens das ungewollte Aufbegehren einer Unterdrückten dargestellt, während Mariane das Spielzeug

³⁹⁷ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz. *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 45-46.

³⁹⁸ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 36.

³⁹⁹ Ebd.

eines Herren ist, der sich solche Launen bewusst und planerisch leistet.“⁴⁰⁰ Diese Objektivierung der Frauenfiguren wird im Stück *Die Soldaten* von den Offiziersfiguren debattiert, die damals in der Zeit des Stücks nicht heiraten konnten:

»HAUDY: Eine Hure wird immer eine Hure, gerate sie unter welche Hände sie will, wird's keine Soldatenhure so wird's eine Pfaffenhure.« (SD: I/4)

Die Szene verdeutlicht nochmals, wie die Frauen in der damaligen Gesellschaft der Sturm und Drang-Zeit körperlich zum Objekt wurden.

Mariane ist auch Objekt, doch am stärksten das der väterlichen Obhut und Kontrolle. Schon zu Beginn des Stücks zeigt sich Marianes Abhängigkeit von ihrem Vater, indem sie über seinem Geschäftsbriefstill an die Mutter ihres Verlobten schreibt: »letzthin sagte der Papa auch, es wäre nicht höflich, wenn man immer wir schriebe, und ich und so dergleichen« (SD: I/1) und ihr der Komödienbesuch von ihrem Vater verboten wird: »Meine Tochter ist nicht gewöhnt in die Komödie zu gehen« (SD: I/3). Die Objektivierung der Frauenfiguren wird verstärkt durch die scheinbare Wiederherstellung ihrer Frauenehre durch die Gräfin, die Lenz als eine selbstbewusste, aufgeklärte Frauenfigur einführt. Die Erziehung bei der Gräfin ist nicht für Mariane selbst wichtig, sondern für ihren Vater und das Bild der Tochter in der öffentlichen Gesellschaft:

»GRÄFIN: [...] Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen großen Stoß gelitten, das ist der einzige Weg, sie wiederherzustellen. Werden Sie meine Gesellschafterin, und machen Sie sich gefasst, in einem Jahr keine Mannsperson zu sehen. [...]« (SD: III/10)

Die strenge Zucht und Ordnung bei der Gräfin bedeutet, dass Mariane kein freies Individuum, sondern ein Objekt der männlichen Gesellschaft, der Kontrolle der Eltern und der unpersönlichen Erziehung werden muss. In diesem Sinne soll Marianes Fluchtversuch aus diesem Zuchthaus auch aus ganz anderer Sicht betrachtet werden. Ihr Versuch, das Haus der Gräfin zu verlassen, kann aus der Sicht von Marianes Emanzipationsstreben betrachtet werden. Entsprechend charakterisiert auch die Gräfin Marianes (aufbegehrendes) Verhalten mit einer rhetorischen Frage:

»GRÄFIN. [...] Sie glaubten, die einzige Person auf der Welt zu sein, die ihn, trotz des Zorns der Eltern, trotz des Hochmuts seiner Familie, trotz seines Schwurs, trotz seines Charakters, trotz der ganzen Welt, treu erhalten wollten? [...]« (SD: III/10)

⁴⁰⁰ Stephan, Inge: »*Ein vorübergehende Meteor*«?: J.M.R. Lenz u. seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart 1984. S. 160.

Wie im Stück *Der Hofmeister* hebt Lenz auch im Stück *Die Soldaten* den Widerspruch zwischen den aufklärerischen Forderungen nach Autonomie: »Ich bin doch kein klein Kind mehr« (SD: I/3) und freier Entfaltung der Persönlichkeit und den Zwängen der Ständegesellschaft hervor, obwohl Marianes Befreiungsversuch letztlich scheitert.

In Wagners *Die Kindermörderin* wird die weibliche Aufklärung stärker als Phänomen der Sozialisation behandelt und angezeigt. Der Typus der Tochterfigur, die ihr Elternhaus verlassen soll, ist auch bei Evchen zu finden. Auch sie versucht eine Art ‚weibliche Selbständigkeit und Emanzipation‘ zu erlangen. Die verdeckte Schwangerschaft, die Evchen das Elternhaus verlassen lässt, die Niederkunft bei der armen Frau Marthe und der Kindesmord Evchens fokussieren die unaufgeklärte und inhumane Gesellschaft in der Aufklärungszeit (1720-1785). Auf diese Weise verstärkt der Autor Wagner viel mehr die gesellschaftskritische Tendenz der Sturm-und-Drang-Autoren als Lenz.

Trotzdem befindet sich auch Wagners Stück im Spannungsfeld der Widersprüchlichkeit der Aufklärungsideen. Bis zum Ende des Stücks ist die Heldin kein Subjekt ihres Schicksals, sondern ein selbstloses Objekt der männlichen Verführung und der mütterlichen Nachlässigkeit. Sie sollte in der väterlichen Obhut, also in der Familie sein. Des Weiteren ist Evchen, die ihr Kind getötet hat, ein Objekt des gesetzlichen Urteils, das auf dem brutalen Gesetz des Mittelalters der Peinlichen Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V. [*Carolina*] (1532)⁴⁰¹ basierte. Doch erst ab dem 16. Jahrhundert wurde dieses Gesetz als eigenständiger Straftatbestand des Kindermordes gewertet, über 200 Jahre lang haben sowohl die religiöse als auch die weltliche Obrigkeit dieses Gesetz mit grausamen Strafen beibehalten. Paradoxerweise zeigt sich bei Evchen, dadurch dass sie zum Objekt dieses Gesetzes wird, ein Teil ihrer (aufklärerischen) Individualität und die historische Widersprüchlichkeit des Gesetzes: »Und wenn er zehnmal will, so wollt ich doch lieber den Scharfrichter sehn« (KM: VI). Denn die Selbstverurteilung der Heldin zum »Henker« (KM: VI) bringt die Widersprüchlichkeit der religiösen und weltlichen Obrigkeit zum Ausdruck. Diese Widersprüchlichkeit wiederholen in beweisender Weise die Figuren, die die Aufklärung symbolisieren. Die aufgeklärte Figur des Magisters lässt die Leser und Zuschauer nach der Rolle der Religion in der Aufklärungszeit fragen:

⁴⁰¹ Kaiser Karl V. setzte beim Regensburger Reichstag 1532 die auch *Carolina* genannte ›Peinliche Halsgerichtsordnung‹ in Kraft – eine Strafgesetzgebung, die bis ins 18. Jahrhundert viele Territorien als Grundlage diente.

»M a g i s t e r. Gott! ists möglich? – (*das Kind betrachtend.*) Wahrhaftig!
Gerechter Gott! wie tief kann dein Mensch herabstützen, wenn er einmal
den ersten Fehltritt gethan hat!« (KM: VI)

Es fällt zudem auf, dass die aufklärerische Debatte über die grausame Bestrafung der Kindsmörderin nur zwischen den Männerfiguren vollzogen wird. Nach der Rolle der weltlichen Obrigkeit, also des Staates, wird bei dem adeligen Offizier von Grönigseck gefragt. Bei ihm ist der laute Ruf bemerkbar, dass der Staat als ein neuer Begriff der Obrigkeit im Unterschied zur unaufgeklärten Zeit das grausame, noch auf der Peinlichen Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) des Mittelalters basierte Strafrecht reformieren soll:

»v. Grönigseck. [...] Glauben sie jetzt bald, Magister, dass es Fälle gibt, wo
Selbststrache zur Pflicht wird? – (*Magister zuckt die Schultern.*) Wo ist
der Staat, in dem solche Ungeheuer, solche Hasenpoths, die unter der
Larve der Freundschaft ganze Familien unglücklich machen, nach
Verdienst bestraft werden?« (KM: VI)

Als unmenschlich empfunden und heftig kritisiert wird »[d]as Gesetz, welches die Kindermörderinnen zum Schwerdt verdammt« (KM: VI). Die Aufklärer sehen in der Kindstötung nun ein Verbrechen, das von der Gesellschaft mit zu verantworten ist, und deshalb berufen sie sich auf die aufklärerische Idee ‚Verhütten statt Strafen‘, die auf mehr Humanität abzielt:

»M a g i s t e r. Es wäre menschlicher, glaub ich, wenn sie darauf bedacht
wären, diese arme Betrogene vom Schavot zu retten, als Verbrechen mit
Verbrechen zu häufen.« (KM: VI)

In der Debatte am Ende des Stücks *Die Kindermörderin* weist Evchens Kindesmord darauf hin, dass das weibliche Verbrechen nicht mehr auf der Ebene eines gesetzlichen Erbes, welches auf kirchlicher und weltlicher Obrigkeit basiert, sondern auf der Ebene der humanen Gesetzgebung behandelt werden sollte. Das Stück *Die Kindermörderin* verdeutlicht auf religions- und gesellschaftskritische Art und Weise das Problem der brutal-öffentlichen Tötung der Frau (im Namen des Gesetzes) in der Gesellschaft bzw. in der Familie, das zur Aufklärungszeit noch virulent war. Darüber hinaus fordert der Text, dass die Tradition des brutalen Hinrichtungsgesetzes, die nur die weiblichen Täterinnen noch bis in die Aufklärungszeit aufgeführt wurde, in vernünftiger Weise humanisiert werden soll.

Schillers bürgerliches Trauerspiel *Kabale und Liebe* ist trotz größerer Gegenwartsnähe und entschiedener politischer Haltung von einer revolutionären Empörung gegen die soziale

Ordnung noch weit entfernt, und es liegt durchaus in der Linie von *Emilia Galotti*, wenn die bürgerlichen Ideale im Munde des Präsidentensohnes letztlich nur einen unpolitischen Menschlichkeitsbegriff, eine selbstständig-genügsamen Innerlichkeit und einen naive Unschuldsvorstellung verdecken.⁴⁰²

Ferdinand hingegen verkörpert ein neues bürgerliches Bewusstsein. Durch diese Adelsfigur kritisiert Schiller das gesellschaftliche Problem in seiner Zeit. In diesem Zusammenhang bewertet Peter Lahnstein in seiner umfangreichen Schiller-Biografie *Kabale und Liebe* als das Werk Schillers, das am stärksten auf seine Zeit bezogen sei: „Allein in *Kabale und Liebe* erleben wir Schillers Zeitalter, seine gesellschaftlichen Probleme.“⁴⁰³

Das Personenverzeichnis von *Kabale und Liebe*, verstanden als Spiegel der starren ständischen Ordnung, zeigt nur den Anfangspunkt einer Entwicklung in dieser kleinen Gesellschaft, in dem Ferdinand und Luise zu Grenzgängern zwischen den Ständen, dem Präsidenten und den Vertretern der höfischen Adelskultur werden.⁴⁰⁴ Bezeichnenderweise tritt Luise mit einem Buch in der Hand auf: »LUISE MILLERIN kommt, ein Buch in der Hand. [...] (legt das Buch nieder [...])« (KUL: I/3). Schon dieses Buch verweist auf ihre Vernunft und fungiert als Symbol des Rasonierens darüber, ob ihre Liebe gottgefällig sei, was den Zorn des Vaters hervorruft⁴⁰⁵: »Das ist die Frucht von dem gottlosen Lesen« (KUL: I/3). Auch der Präsident meint im Lesen eine Quelle der neuen Ideen seines Sohnes erkannt zu haben: »Doch! ich will es dem Romanenkopfe zugut halten« (KUL: I/7). Sein Sekretär weist auf einen zweiten Ursprung hin:

»WURM. [...] Sie sagen mir, der Herr Major habe immer den Kopf zu Ihrer Regierung geschüttelt. Ich glaubs. Die Grundsätze, die er aus Akademien hieher brachte, wollten mir gleich nicht recht einleuchten. Was sollten auch die phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel an einem Hof, wo die größte Weisheit diejenige ist, im rechten Tempo, auf eine geschickte Art, groß und klein zu sein. [...]« (KUL: III/1).

Voller Unverständnis für das Neue, setzt ein Intrigant hier seine ‚Maxime‘ gegen die Ideen von Ich-Autonomie, Eigenwert des Menschen und Gleichheit, die gerade durch Schiller und in der Sturm und Drang-Zeit radikal hervorgebracht wurden.⁴⁰⁶

⁴⁰² Vgl. Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 7. Aufl. Hamburg 1967. S. 186.

⁴⁰³ Landstein, Peter: *Schillers Leben*. Frankfurt a. M. 1981. S. 11.

⁴⁰⁴ Vgl. Struk, Hans-Erich: *Friedrich Schiller. Kabale und Liebe*. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd: 44). S. 26.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd. S. 27.

Diese Genese der Aufklärungsidee ist auch von Kosellecks ableitbar: „Nach Koselleck waren im 18. Jahrhundert tatsächlich die Lesegesellschaften, die Bibliotheken, Salons und Akademien die sozialen Orte, an den sich die bürgerliche Moral als Ideologie verbreitete. Im Prinzip verstand sich diese Ideologie als unpolitisch, das sie tragende Bildungsbürgertum war nur an der Durchsetzung der Wertansprüche der bürgerlichen Moral interessiert. Letztlich aber habe – so die These Kosellecks – diese Moraldiskussion begonnen, den absolutistischen Staat und die Ständegesellschaft von innen her zu kontrollieren. In diese Bewegung geriert auch der politisch entrechtete Adel, nachweisbar an den adeligen Mitgliedschaften in den Freimaurerlogen, in denen das bürgerliche Prinzip der Gleichheit galt.“⁴⁰⁷

Durch die Auftrittsszene Luises mit »eine[m] Buch« (KUL: I/3) ergibt sich die merkwürdige Konstellation, dass es gerade der junge Adelige Ferdinand ist, der zum Hauptträger dieser Ideen wird und dass Luise, die Bürgerliche, diese zum Großteil von ihm aufzunehmen scheint.⁴⁰⁸ Luise übt entsprechend Kritik an der gesellschaftlichen Situation, indem sie nach der Gebundenheit des Standes und des Menschen fragt:

»LUISE. [...] Dieser karge Tautropfe Zeit – schon ein Traum von Ferdinand trinkt ihn wollüstig auf. Ich entsag ihm für dieses Leben. Dann, Mutter – dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßte Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind – Ich bringe nichts mit mir als meine Unschuld, aber der Vater hat ja so oft gesagt, daß der Schmuck und die prächtigen Titel wohlfeil werden, wenn Gott kommt, und die Herzen im Preise steigen. Ich werde dann reich sein. Dort rechnet man Tränen für Triumphe, und schöne Gedanken für Ahnen an. Ich werde dann vornehm sein, Mutter – Was hätte er dann noch für seinem Mädchen voraus?« (KUL: I/3)

Bei Luise wird Ferdinands Kritik an der Standsgesellschaft an das humane Selbstbewusstsein gebunden. Luises Gesellschaftskritik entsagt gleichzeitig der Haltung, das ‚irdische Jammertal‘ ertragen und auf die Verwirklichung ihres Glücks verzichten zu müssen: „Es ist auffällig, dass die Begriffe *Mensch*, *Menschlichkeit* und *menschlich* fast ausschließlich von Luise [...] gebraucht werden, ein Hinweis auf die historisch feststellbare Wandlung des Menschenbildes im 18. Jahrhundert.“⁴⁰⁹ Diese Wandlung stellt auch Wolfgang Ruppert, fest: „Der Übergang von ständischer Gebundenheit und dem standesspezifischen Selbstverständnis zu einem gemeinsamen, die neue Schicht bindenden Begriff des ‚gesitteten‘ bürgerlichen

⁴⁰⁷ Struk, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd: 44). S. 27; vgl. Koselleck, Reinhard: *Bürgertum und bürgerliche Moral*. Frankfurt a. M. 1972. S. 27 ff.

⁴⁰⁸ Struk, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd: 44). S. 27.

⁴⁰⁹ Ebd.

Mittelstandes brachte die Spaltung von Mensch und ‚Bürger‘ mit sich. Dem Angehörigen der neuen Schicht wurde [...] eine neue Identität als Individuum zuerkannt, die von ständischen Zuordnungen frei war und in der Gleichheit mit anderen ‚Menschen‘ garantiert war.⁴¹⁰

Anders als bei Luise steht der Mensch bei Miller noch für das triebhafte Wesen: »Mensch ist Mensch« (KUL: I/1). Also sowohl in Abgrenzung zu ihrem Vater Miller als auch zu Lady Milford bestimmt Luise ihre Gedankenwelt. Das Bewusstsein für ihre eigene Individualität lässt Luise das Angebot der Mätresse ablehnen, in ihrem Dienst zu treten, der nach Lady Milford »der einzige ist, wo [s]ie Manieren und Welt lernen kann« (KUL: IV/7). Luise wiederholt ihr bürgerliches Selbstbewusstsein und ihr Individualität in ihrer rhetorischen Frage an Lady Milford: »Ich will nur fragen, was Mylady bewegen konnte, mich für die Törrin zu halten, die über ihre Herkunft errötet?« (KUL: IV/7).

Aus ihrer Individuation entwickelt sich insofern eine neue Ebene der Gesellschaftskritik, als ihr Auftritt als selbstbewusstes Individuum sich mit ihrer Moralität und ihrer Kritik am korrumpierten Ancien Regime samt der Politik des Absolutismus verbindet, und so sowohl den Soldatenhandel als auch ihre und Ferdinands Situation im familiären Kontext hinterfragt. Festzuhalten ist, dass Schiller den Absolutismus in der Familie kritisiert und in der Politik und darüber hinaus von den Lesern und Zuschauern die Entdeckung ihrer eigenen Individualität in der Familie und in der Gesellschaft fordert.

Durch Hebbels *Maria Magdalene* ziehen sich die beiden Hauptkonflikte bis zum Ende des Dramas: Gemeint ist einerseits der Vater-Sohn-Konflikt und andererseits der Konflikt zwischen dem Meister und Klara. Im Vater-Sohn-Konflikt des Dramas spiegelt sich die Dialektik von Enge und Freiheit wider. Der väterliche Haushalt ist durch Zucht- und Ordnungsgebote bis ins Kleinste genauso reglementiert wie in der Formel aus Luthers *Kleinen Katechismus* (1529):

»KARL. [...] wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halb zehn Uhr muß man müde sein! Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht schwitzen! Das steht in einer Reihe mit: Du sollst Gott fürchten und lieben! [...]« (MM: III/7)

Karls jugendlicher Drang nach Freiheit protestiert gegen diese Zucht- und Ordnungsgebote. Er beklagt sich wie ein »brave[r] Hund, der an der Kette [...] um sich beißt« (MM: III/8). „Seine ungebärdige Rebellion gegen die kleinliche Regelhaftigkeit, die engherzige

⁴¹⁰ Ruppert, Wolfgang: *Bürgerlicher Wandel. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1983. S. 37.

Moralisiererei und Nörgelei der Alten zeigt alle Formen eines ganz normalen pubertären Generationenkonflikts⁴¹¹ in der Handwerkerfamilie.

Hebbel hat das Motiv ‚Freiheit‘ im Vater-Sohn-Konflikt in seiner philosophischen Gedankenlyrik immer wieder grübelnd umkreist, vor allem sein Gedicht *Der junge Schiffer*, das Karl „zu seiner Selbstbefreiung“⁴¹² singt, wird ins Stück *Maria Magdalena* mit geringen Modifikationen aufgenommen⁴¹³:

»KARL *singt*.

Dort bläht ein Schiff die Segel,
/frisch saust hinein der Wind!« (MM: III/8).

Anders als bei Karl ist bei Klara dieser jugendliche Drang nach Freiheit bzw. Regellosigkeit nicht zu finden. Sie verleugnet sich wesentlich selbst, indem sie im Familienbereiche ihren Vater, ihre Mutter und ihren Bruder bedient und an ihrem beklemmenden Schuldbewusstsein leidet.⁴¹⁴ Im Lauf der Handlung begrenzt sich Klara immer mehr auf sich selbst und auf isolierte Räume wie die »Küche«, entfernt sich von der öffentlichen Gesellschaft, wird psychologisch geradezu »wie geistesabwesend« (MM:III/4) geschildert, starr und unerreichbar.⁴¹⁵ Sie handelt »dumpf, als ob sie allein wäre« (MM:II/5) und wie »abwesend ohne allen Anteil« (MM: II/5). Unbewusstsein, Unfreiheit und isolierte Beschränkung bei Klara verdeutlichen sich besonders im Vergleich zu ihrem Bruder Karl durch die Gedicht-Szene von *Der junge Schiffer*.

Der Dualismus von Freiheit und Beschränkung ist für Hebbel auch ein Ausdruck der Dialektik zwischen Sohn und Tochter und zwischen Männlichem und Weiblichem:

»Des Weibes Natur ist Beschränkung, Grenze, darum muß sie ins Unbegrenzte streben, des Mannes Natur ist das Unbegrenzte, darum muß er sich begrenzen suchen. [...]« (T. I⁴¹⁶: 2309/ 1841)

Klara verkörpert den einen Pol dieses begrenzten Feldes, und zwar mit ihrer ganzen Natur, mit Geist und Charakter. Sie kann sich selbst nicht entrinnen. Damit isoliert sie sich von ihrer Umwelt.

⁴¹¹ Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen Bd: 37). S. 56.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Vgl. ebd. S. 51.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

⁴¹⁶ *Hebbels Tagebücher I*.

In seinem Stück *Maria Magdalene* dramatisiert Hebbel die Individuation des Mädchens, das in der patriarchalischen Familie unterdrückt und von der proletarischen Arbeitsgesellschaft ausgeschlossen wird. Es zeigt sich, dass in Hebbels *Maria Magdalene* die Naturrechtsgesinnung des 18. Jahrhunderts viel stärker vorherrscht als in den bürgerlichen Dramen vor der Hebbel-Zeit. Zudem modifiziert Hebbel die rebellische, aber aufklärerische Charakterisierung des ‚verlorenen Sohns‘ Karl, während Klara zum Opfer ihres familiären und gesellschaftlichen Umfelds wird, das sie immer mehr in die Isolation treibt, ihr Individuum unterdrückt und ihre Freiheit beschränkt, so dass Klara *ex negativo* mehr die naturrechtlich differenzierten Geschlechterideen des Bürgertums als die anderen Frauenfiguren seit Lessings bürgerlichem Trauerspiel verkörpert.

3.1.3 Das Fehltritt-Motiv in den bürgerlichen Dramen

Das Fehltritt-Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch jedes bürgerliche Drama von Lessing bis Hebbel. Der Aufenthalt Saras im ländlichen Gasthof, der kurze Aufenthalt Emilias im Hause Grimaldi, Gustchens Flucht in den Wald, Mairanes Komödienbesuch, Evchens Ballbesuch, Luises Liebesbeziehung zu Ferdinand und Klaras uneheliche Schwangerschaft müssen den sorgenden Vätern als potentielle Wiederholung der Geschichte Eufrosines erscheinen, wie sie in Sophie von La Roches Roman *Rosaliens Briefe an ihre Freundin Marianne von St*** beschrieben wird.⁴¹⁷

Die Braut Eufrosine verschwindet am Heiratsvorabend bei einem Spaziergang mit der Gesellschaft im Wald. Nach einer nächtlichen Suchaktion im Wald wird die sie zwar wieder gefunden, doch sie drückte die Augen zu, schreit und sträubt sich erbärmlich. Sie wird beschrieben als „[i]hrer Sinne beraubt, Gesicht, Brust und Hände zerrissen und blutend! Nichts auf dem Kopfe; ihre schönen Haare verwirrt und eine Menge ausgerauft; einen heiseren Schrei, der furchtsam aus ihrem Munde kam, den vorher die sanfteste Stimme beseelte! [...] Sie ward ins Haus gebracht, ihre Wunden besorgt, und alles Mögliche zur Wiederherstellung ihrer Vernunft gebraucht. Aber sie war unwiederbringlich verloren. Nach einigen Monaten stirbt sie an einer nicht zu dämpfenden brennenden Hitze.“⁴¹⁸

Aus der Sicht der weiblichen Aufklärung und Emanzipation hat Bernd Jürgen Warneken diese Geschichte betrachtet: „Die Geschichte der Braut, die sich am Tag vor der Hochzeit im Wald

⁴¹⁷ Vgl. Warneken, Bernd Jürgen: Fußschelle der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: *Diskussion Deutsch* (131) 1993. S. 247-253. Hier S. 247-253.

⁴¹⁸ Ebd. S. 247.

verliert und dadurch ihrer Vernunft verlustig geht, hat Teil an der intensiven spätaufklärerischen Diskussion über die Geschlechterrollen in der bürgerlichen Gesellschaft. Zugleich ist sie ein Beispiel dafür, dass diese Debatte über Fähigkeiten, Rechte und Pflichten der Geschlechter nicht zuletzt als Diskurs über ihre Gehfreiheiten und Gehfähigkeiten geführt wurde.⁴¹⁹

Zudem ist diese Geschichte im 18. Jahrhundert nicht nur ein beliebtes literarisches Motiv, sondern in der Tat auch eine alltagskulturelle Mode. Der aufgeklärte Bürger beweist Tüchtigkeit und Unternehmungsgeist nicht zuletzt darin, dass er sich über die Promenaden der Städte und die Alleen der Badeorte hinaus ins Gelände begibt; und die Fußreise statt der Kutschfahrt gilt ihm nicht mehr als Armutszeugnis, sondern als Beweis bürgerlicher Autonomie: ‚O zu Fuße! Zu Fuße! Da ist man sein eigener Herr!‘ heißt es z. B. 1786 im Bericht über einen Ausflug des Schnepfenthaler Philanthropins.⁴²⁰ Wenn Kant 1783 in seiner Beantwortung der Frage: *Was ist Aufklärung?* von Mündigkeit spricht und dabei ständig Gehbegriffe verwendet, wenn er von der Tradition der geistigen Bevormundung als den Fußschellen einer immerwährenden Unmündigkeit und von Aufklärung als freier Bewegung spricht, als der Fähigkeit, allein zu gehen, sich ohne ‚Gängelwagen‘ bewegen und sicher über Gräben springen zu können, so hängt dies auch damit zusammen, dass das Bürgertum in jenen Jahren eine Gehdebatte als Aufklärungsdebatte führt, die Kinder tatsächlich von Gängelwagen und Gängelband befreien und die Erwachsenen zu tüchtigen Fußgängern machen will.⁴²¹

Diese Idee der Aufklärungszeit propagiert nicht nur im Alltag dieses alleine Ausgehen, sondern auch in der Literatur, vor allem in den bürgerlichen Dramen. Dabei verkehrt sich dieses alleine Ausgehen in der Regel für die Frauenfiguren immer in den ‚weiblichen Fehltritt‘ und bietet eine Gelegenheit, die jungen Frauen zu verführen, oder zur Entehrung bzw. zur unehelichen Schwangerschaft geführt zu werden. In diesen literarischen Darstellungen löst sich ‚Selbstständigkeit‘ im kantischen Sinne der Aufklärung auf. In den bürgerlichen Dramen ist die Freiheit der meisten Tochterfiguren unmöglich bzw. beschränkt; die untersuchten Dramen erwecken alle den Anschein, dass die väterliche Obhut unbedingt nötig sei, auch dadurch, dass abweichendes Handeln der Väter als unstandesgemäß und unmoralisch dargestellt wird.

⁴¹⁹ Warneken, Bernd Jürgen: Fußschelle der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: *Diskussion Deutsch* (131) 1993. S. 247-253. Hier S. 247-248.

⁴²⁰ Vgl. ebd. S. 248.

⁴²¹ Vgl. ebd. .

Die freie Partnerwahl Saras gegen den Willen ihres Vaters veranlasst sie dazu, das Elternhaus zu verlassen und ins Exil zu gehen. Emilias kurzer Aufenthalt in der Messe und der Aufenthalt im Hause Grimaldi ohne väterlichen Schutz werden als weiblicher Fehltritt und als unmoralische Verführung durch den groben Prinzen getadelt. Die freie Liebesbeziehung Gustchens lässt sie im Wald Not leiden und führt zur Niederkunft bei Frau Marthe. Die Begierde nach dem Standesaufstieg gegen die Standesidee des Vaters und auch die vergebliche Wiederherstellung der weiblichen Ehre bei der Gräfin lassen Mariane in die ökonomische Not der Bettlerei geraten. Durch ihre heimliche Anwesenheit beim Maskenball wird Evchen verführt und wiederholt das Schicksal Gustchens. Luise erfährt wegen der freien Liebesbeziehung zum adeligen Ferdinand väterliche Wut und Tadel und leidet weiter an der Bedrohung durch die korrumpierte Herrschaft. Die uneheliche Schwangerschaft Klaras, mit der sie sich gegen die handwerkliche Lebensführung ihres Vaters stellt, führt zunächst zur Tötung des ungeborenen Kindes und endet im Selbstmord.

Der Mechanismus von Gerechtigkeit und Strafe im Rahmen der *potestas patria* zeigt sich auch in dem Abhängigkeitsverhältnis, in dem die Tochter der Vaterschaft untergeordnet ist. Das Unglück, welches die Tochterfiguren in den bürgerlichen Dramen haben erfahren müssen, ist der physischen Verletzung von Eufrosine sehr ähnlich. Doch variieren die bürgerlichen Autoren die Geschichte von Eufrosine, insofern als die Tochterfiguren in den bürgerlichen Dramen nicht nur die psychisch-physische Verführung erfahren, sondern gerade die Entehrung ihrer selbst und ihres Vaters erleiden müssen.

Die Taten der Tochterfiguren, die als Grund der Vertreibung bzw. als Gegenstand des Tadels aus Sicht der *potestas patria* zu betrachten sind, spiegeln aus emanzipatorischer Sicht den Freiheitswillen, welcher gleichzusetzen ist mit der ‚nach draußen‘ wirkenden, allein gehenden ‚freien Bewegung‘, also mit der ‚Unabhängigkeit bzw. Selbständigkeit‘ im kantischen Aufklärungssinne, die wiederum von der *auctoritas patria* unterlaufen wird. Denn die ‚gluckende, also allzu liebende Vaterschaft‘, die auch die allzu gütige Vaterschaft namens *auctoritas patria* hervorbringt, nimmt den Töchtern ihre Emanzipationschancen.

Dieser Konflikt erreicht seinen Höhepunkt (und seine Eskalation) in den Liebesbeziehungen, in die sich die Tochterfiguren gegen den Vaterwillen verstricken.

III.2 Vaterschaft im Vater-Tochter-Konflikt

„Die [...] ideale Familie sollte nicht mehr über Macht und Gewalt, Rechte und Pflichten, die die alte Vaterautorität ausmachten, sondern über Tugend und Moral, Glück und Liebe definiert werden“⁴²², welche als neue Ideale des Bürgertums in erster Linie den Frauen abverlangt wurden. In der bürgerlichen Familie grenzen sich deshalb die zwei Ideale – einerseits des Vaters, andererseits der Tochter – voneinander ab. Die Tochterfiguren müssen die alten Ideale ihrer Väter (Macht und Gewalt, Rechte und Pflichten) verkörpern, welche die Väter noch ausführen wollen. Aber gegen den väterlichen Willen beginnen sie ihre Liebe und wollen ihre Liebesheirat halten.

Vor allem die Vorstellung der Liebeshochzeit spiegelt die Emanzipationsidee der Frauen im 18. Jahrhunderts und steht der väterlichen Herrschaft in der Familie gegenüber. In diesem Kontext sollen die vielfältigen Vaterschaftsbegriffe, die im Widerspruch mit den töchterlichen Liebesbeziehungen stehen, als Ursprung des Vater-Tochter-Konflikts untersucht werden.

3.2.1 Vaterschaft versus Tochterliebe

Während die bürgerliche Familie zum Hauptort des Vater-Tochter-Konflikts wird, tritt die ‚Liebesbeziehung oder Ehe‘ der Töchter als eine Hauptursache des dramatischen Konflikts auf, und löst Herrschaft als den Handlungsauslöser ab, der die Dramen in der Zeit vor Lessing, vor allem zwischen Vater und Sohn, bestimmte. Gemeinsam ist den Vater- und Tochterfiguren, „dass sie im Bedingungsfeld äußerer Zwänge und innerer Überzeugungen und im Interdependenzgefüge affektiver Bindungen und egoistischer Interessen agieren und so die dem Konzept der Liebes[beziehung oder -]heirat inhärenten Probleme szenisch präzisieren.“⁴²³

Im Leben der Vater- und Tochterfiguren in Lessings bürgerlichem Trauerspiel hat die Familie einen großen Stellenwert; diesbezüglich ist der Ausgangspunkt in *Miß Sara Sampson* der Moment in Saras Biographie, in dem sie das väterliche Haus verlässt, um ihre Eheschließung

⁴²² Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. Hier S. 21.

⁴²³ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 185-186.

zu realisieren. Hier dient das väterliche Vetorecht als Katalysator oder Hauptgrund für den Konflikt. Saras Aufbegehren gegen die väterliche Ordnung zeigt den Zuschauern und Lesern unvermittelt und zu Beginn etwas Unerhörtes, das die Dimensionen des zeitgenössischen Denkens gesprengt haben mag. Aus der Vaterfigur als dem Garanten der traditionellen Ordnung in der Vorgeschichte wird Sir William Vertreter eines empfindsamen Ethos, der das Gefühl über seine patriarchalische Ordnung zu stellen mag.⁴²⁴ Dieser väterliche Verwandlungsprozess, in dem es gilt, Liebe und Zuwendung der Tochter zurückzugewinnen, wird bereits am Anfang durch die Reise zu Sara und die Tränen des Vaters symbolisiert: »Lass mich weinen, alter ehrlicher Diener. Oder verdient sie etwa meine Tränen nicht?« (MSS: I/1).

Daneben steht Saras Rechtsbruch, der darin bestand, dass sie sich ohne Willen und Wissen von Sir William verliebt und die väterliche Ordnung verletzt hat, weshalb sie im Anschluss ihre Unschuld verliert und mit dem Geliebten Mellefont das Elternhaus verlässt, um ihre Liebesbeziehung in einer Heirat zu verwirklichen zu können. Sir William in der Vorgeschichte „reagierte zunächst so, wie es die gesellschaftliche Ordnung verlangt: Kraft seiner *potestas patria*, die ihm gebietet, die häusliche Ordnung mit Strenge zu bewahren, ging es ihm um »Rache gegen ihren verfluchten Verführer« (MSS: I/1), worauf die Liebenden flohen“.⁴²⁵ Unausgesprochen und „anders als in der traditionellen Verführungskonstellation aber hat Sara für Mellefont eine emotionale Bedeutung: er ist ein Verführer neuen Typs, für den primär Liebe und nicht Sexualität das bestimmende Motiv ist.“⁴²⁶ Dagegen geht es Sir William um die Sexualität seiner Tochter, welche die väterliche, häusliche Ordnung verletzt und aus Sicht der gesellschaftlichen Ordnung als »Verbrechen« (MSS: I/1) und aus Sicht des bürgerlichen Gebrauchs als »Laster« (MSS: I/1) verurteilt wird. Die Liebe Saras zu Mellefont ist nicht nur mit der väterlichen Ordnung, also dem Vetorecht, sondern auch mit der väterlichen Liebe zur Tochter in Konflikt geraten. Das Vetorecht als Reaktion auf die töchterliche Liebe vertritt die traditionelle Herrschaft der Männer und ist zum Charakteristikum des bürgerlichen Vaters geworden. Dagegen wird die Geschlechtsliebe der Tochter Sara spezifisch weiblich-negativ und sogar untugendhaft dargestellt, weil sie aus der Sicht des Vaters seine gesellschaftliche oder familiäre Ordnung zerstört hat. Deshalb bildet seit Lessings *Miß Sara Sampson* die Vater-Tochter-Beziehung die Achse der deutschen bürgerlichen Trauerspiele, worin sich die Vaterfiguren in vielfältigen Rollen präsentieren

⁴²⁴ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 122.

⁴²⁵ Ebd. S. 121.

⁴²⁶ Ebd. S. 120.

können, aber die Tochterfiguren sich meistens nur in ihren Liebesbeziehung verwirklichen können.

Die Eheschließung als erster Zugang zur Familienbildung stellt für den Vater in *Emilia Galotti* einen so wichtigen und so ernsten Akt dar, dass es nahe liegt, »Gnade von oben zu erlehen« (EG: II/2). Sowohl für den bürgerlichen Vater als auch für seine Tochter scheint die Hochzeit die Lebensglückseligkeit versprechende Ereignis für das Leben der Tochter zu sein:

»ODOARDO. Das Glück des heutigen Tages weckte mich so früh.« (EG: II/ 2)

»EMILIA. So feierlich? so ernsthaft? – Ist dieser Tag keiner freudigern Aufwallung wert?« (EG. II/7)

Bei der Eheschließung zwischen Emilia und Appiani und in der Familie Emilias herrscht eine Art väterliche Dominanz. Der Vater Odoardo spielt auch eine typische Rolle des Patriarchen in der Familiengemeinschaft. In seiner Familie befiehlt und fordert er seine Frau und Tochter auf, ihm und seinem Befehl zu folgen. Diese Haltung Odoardos verstärkt seine Darstellung als Oberst. Weiterhin erscheint er als herrschender Hausvater, der „das Wechselverhältnis von Befehl und Gehorsam“⁴²⁷ als Funktionsbasis voraussetzt:

»ODOARDO. Nun gut, nun gut! Auch das ist so abgelaufen. – Ha! wenn ich mir einbilde – [...] Claudia! Claudia! der bloße Gedanke setzt mich in Wut. – Du hättest mir das sogleich sollen gemeldet haben. – Doch, ich möchte dir heute nicht gern etwas Unangenehmes sagen. Und ich würde, (*indem sie ihn bei der Hand ergreift*) wenn ich länger bliebe. – Drum laß mich! laß mich! – Gott befohlen, Claudia! – Kommt glücklich nach! « (EG: II/4)

Diese militärische Haltung bei Odoardo bestimmt die Beziehungen zwischen ihm und seiner Frau und darüber hinaus die zwischen ihm und seiner Tochter. Von Odoardo wird einer Funktion der patriarchalischen Vaterrolle entsprechend erwartet, dass er sein Amt mit Ernst und Strenge ausübt und als strenger, gerechter, strafender Vater auftritt⁴²⁸: »Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar!« (EG: II/5)

Odoardo als Hausvater wird vor allem durch seine »rauhe Tugend« (EG: II/5) – Moral und Sittenlehre – charakterisiert. Durch dieses Charakteristikum steht er dem Prinz gegenüber, der keine Tugend kennt: »Er ist des Vaters Feind« (EG: II/5). Odoardos Sittenlehre und „Verachtung weltlicher Freudendinge, der Adiaphora, verleihen seinem soldatischen Charakter stoische Züge; Moralismus und Starrsinn lassen sich kaum unterschieden.“⁴²⁹ Eine

⁴²⁷ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18 Jahrhundert. München 1984. S. 16.

⁴²⁸ Vgl. ebd. 34; vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 23.

⁴²⁹ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 38.

solche Lebensführung findet sich auch bei Graf Appiani, der von der lasterhaften Hofgesellschaft zurücktreten will. Aus diesem Grund stimmt Odoardo der Heirat mit seiner Tochter zu. Graf Appiani hingegen ist als ein verjüngter Odoardo aufzufassen. Er ist „zunächst Sohn, dann erst Ehemann; die erweiterte Familie Odoardos präformiert die neu zu gründende Familie, die so als Fortsetzung jener zu figurieren verspricht.“⁴³⁰ Odoardo und sein künftiger Schwiegersohn bilden so sehr eine moralische Einheit, dass Emilia mit der Heirat mehr verwirklicht als nur die Liebe zu Appiani.⁴³¹ Odoardo in diesen Zügen „hat seiner Tochter das moralische Gesetz, dem allein er sich unterwirft, als Gewissensnorm eingeschrieben. Unter dem Moral-Diktat eines solchen Vaters dominiert wurde Emilia zur sittlich »Furchtsamste[n] und Entschlossenste[n] [ihres] Geschlechts« (EG: IV/8).“⁴³² Bei diesem Vater und seiner Tochter ist die Verführung durch den Prinzen die größte Schande, welche die Tugend von Vater und Tochter verletzt. Bei ihnen ist das gleiche verinnerlichte moralische Gesetz, welches Emilia den Tod von der Hand ihres Vaters fordern und ihn die Opferung der Tochter vollziehen lässt.

In der Geschichte der römischen Virginia, die als Vorlage dieser Handlung gedeutet werden kann, ersticht der Vater seine Tochter auf dem Markplatz vor dem Tribunal, woraufhin der Gewaltherrscher vom Volk gestürzt wird.⁴³³ In Lessings Behandlung dieser Virginius-Geschichte erscheint Odoardo in dem Augenblick als ein zweiter Virginius als sich sein archaisches Vater-Bild⁴³⁴ durchsetzt. Als bürgerliche Vaterschaft wird so ein Vaterschafts-Modell fokussiert, welches die Virginität der Tochter für ihren zukünftigen Mann schützen soll. Wie schon erwähnt, wird hierbei die Virginität zur Bedingung der Ehe und der weiblichen Tugend.

Lessings Transformierung der *Virginius*-Sage in eine Erzählung, in der der Aufstand (des Volkes) gegen den Gewaltherrscher keine Relevanz mehr hat, führt dazu, dass die Vater-Tochter-Beziehung auf das Heiratsthema fokussiert werden muss, so dass die Ehe der Tochter der Anlass ihres Konflikts ist. Dabei lässt Lessing die väterliche Zustimmung zu der töchterlichen Heirat als traditionelles bzw. kulturelles Faktum erscheinen und die Liebe der Tochter zum Vater setzt sich bruchlos fort in der Geschlechterliebe, der Liebe der Frau zum

⁴³⁰ Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 140.

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 38.

⁴³³ Vgl. Prokop, Ulrike: Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums. In: *Feministische Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Inge Stephan u. Sigrid Weigel. Berlin 1984. S. 15-22. Hier S. 15.

⁴³⁴ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 41.

Mann.⁴³⁵ So ist der Vater Odoardo Patron der familiären Ordnung und der töchterlichen Liebe, was dazu führt, dass die Tochter die extreme Naturalisierung der weiblichen Tugend durch die Hervorhebung ihrer Virginität (sowohl in der Verführung des Prinzen als auch in der Sorge bzw. im Schutz des Vaters) ertragen muss:

»ODOARDO. [...] Ich hab' es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone; sie nahm ihn zu fein. Sonst ist alles besser an euch, als an uns. – Ha, wenn das deine Ruhe ist: so habe ich meine in ihr wiedergefunden! Laß dich umarmen, meine Tochter! – Denke nur: unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung, – o des höllischen Gaukelspieles! – reißt er dich aus unsern Armen, und bringt dich zur Grimaldi.« (EG: V/7)

Unter dem Einfluss dieser weiblichen Tugendvorstellung des Vaters empfindet Emilia die erwachende Sinnlichkeit als Schande⁴³⁶, was dazu beiträgt, dass sie selbst die moralische Verachtung des Vaters akzeptiert und in ihr Selbstbild einbaut.

Es sind nicht nur väterliche Zuneigung und Sorge, die Emilia an der Entfaltung ihrer Liebe hindern, sondern auch das väterliche Ehr- und Tugendgefühl, denn ihre Unschuld hat auch ihren symbolischen Wert für den bürgerlichen Vater, der gerne seine bürgerliche Reinheit und Tugend nutzt, um sich über den Adel zu erheben, der in Wollust und Laster lebe.⁴³⁷

In der Liebesbeziehung zu Graf Appiani oder in der Heirat mit ihm heben sich nicht Emilias Wille, sondern die väterliche Zustimmung und die Voraussetzung der weiblichen Virginität hervor. Im Verlauf des Stücks und in der Heiratsidee offenbart sich, dass Odoardo die alte traditionelle Vaterschaft verkörpert. Hier fungiert selbst der bloß potenzielle Verlust der töchterlichen Virginität als eine Bedrohung der Vaterschaft. Auf diese Weise stehen diese Vaterschaft und die Bewahrung jener extrem an die Natur gebundenen Weiblichkeit im Mittelpunkt des Konflikts zwischen Odoardo und Emilia, obwohl beide Aspekte gleichzeitig als Tugenden des Bürgertums dargestellt werden.

Die militärischen Züge der Vaterfigur des Odoardo in *Emilia Galotti* (1758) verweist einerseits darauf, dass die deutsche Gesellschaft noch nicht frei vom sozialen Einfluss des Siebenjährigen Krieges (1756-1763) war, andererseits darauf, dass solche Charaktere traditionell beliebt sind in den bürgerlichen Dramen, weil sie die extremen Männercharaktere (aus naturrechtlicher Sicht) wie Herrschaft, Ordnung, Hartnäckigkeit usw. im Stück exemplarisch darstellen können. In diesem Kontext ist Major von Berg in Lenz' *Der*

⁴³⁵ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 140.

⁴³⁶ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 25.

⁴³⁷ Vgl. ebd. S. 24.

Hofmeister (1774) in der Anfangsphase des Dramas als ein „burschikose[r] Militärjunker [auf] den von Plautus geschaffenen Typus des *miles gloriosus* [als Männlichkeit] festgeschrieben, ohne [seine] Entwicklung wahrzunehmen. Gerade in dieser Entwicklung liegt jedoch die vorbildhafte Funktion [der Figur des Majors] begründet.“⁴³⁸ Diese Seite seiner Vaterrolle verstärkt sich im 4. Akt, als er in seiner grenzenlosen Enttäuschung im Russisch-Osmanischen Krieg (1768–1774) sterben will, weil er von seiner Tochter ein Jahr lang nichts gehört hat. Vor diesem Hintergrund verkörpert der militärische Vater den Typus des Despoten in der Familie, der wie die Väter in anderen bürgerlichen Trauerspielen verlaublich lässt »Ich bin Herr vom Hause« (HM: I/4).

Zudem zeigt sich seine militärisch-patriarchalische Herrschaft „in einer grundlosen Härte und Aggressivität dem von der Mutter verwöhnten Sohne gegenüber“⁴³⁹:

»MAJOR: [...] Ich will dich zum Tode hauen – *Gibt ihm eine Ohrfeige*. Schon wieder wie ein Fragzeichen? Er lässt sich nicht sagen.- Fort mir aus den Augen. – Fort! Soll ich dir Beine machen? [...]« (HM: I/4)

Anders als die aggressive und harte Konstellation zwischen dem Vater und seinem Sohn bleiben der Vater, also der Major, und seine Tochter Gustchen emotional verbunden. Dies versucht er auch dem dem Hofmeister als Schutzpflicht zu erklären: »Es [Gustchen] ist mein einziges Kleinod, und wenn der König mir sein Königreich für sie geben wollt: ich schickt ihn fort. (HM: I/4). Vor allem in der Unterhaltung mit dem Hofmeister fällt dieses Vater-Tochter-Verhältnis auf. Dem Vater Major ist der Zeichenunterricht von Läufer für die Tochter wichtig, obwohl der Vater ihn als Hauslehrer für seinen Sohn einstellen wollte:

»MAJOR: [...] Ich habe eine Tochter, das mein Ebenbild ist und die Ganzwelt gibt ihr das Zeugnis, dass ihresgleichen an Schönheit im ganzen Preußenlande nichts anzutreffen. Das Mädchen hat ein ganz anderes Gemüt als mein Sohn, der Buscklepper ist. Er soll meine Tochter auch zeichnen lehren. [...]« (HM: I/4)

Durch die emotionale Verbindung zwischen Vater und Tochter gerät Gustchens Liebesbeziehung in Konflikt zu ihrer Vater-Bindung. In der töchterlichen Liebesbeziehung wird auch auf zahlreiche literarische Muster hingewiesen, die von den Figuren nachgelebt und für die eigenen Beziehungsdefinitionen funktionalisiert werden.⁴⁴⁰ „Zum Teil modellieren die

⁴³⁸ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 36.

⁴³⁹ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 156-157.

⁴⁴⁰ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 194.

literarischen Vorbilder die Szene zwischen den Figuren, zum Teil aber überwölben kulturell tradierte Beziehungssequenzen des Handlungsgeschehens als transsubjektive Sinnenebene des Dramas.⁴⁴¹ Das *Romeo und Julia*-Motiv wird in der fünften Szene des zweiten Aktes, zwischen Fritz und Gustchen erneut aufgegriffen. Gustchen und Fritz evozieren die literarischen Rollen von Romeo und Julia, um ihre Liebesbeziehung artikulierbar zu machen. Aber bei Gustchen erscheint der Vater Major als Wächter, in dessen Herrschaftsbereich sie als »noch ein Kind« (HM: I/5) bleibt. Sie fürchtet, dass er sie finden wird: »Ich hör meinen Vater auf dem Gange. – Laß uns in den Garten laufen« (HM: I/5).

Des Weiteren spielt der Geheime Rat eine Rolle als Gustchens väterlicher Wächter. Dies zeigt sich in der Regieanweisung: »*Der Geheime Rat tritt herein: beide springen mit lautem Geschrei auf.*« (HM: I/5). Die Liebesbeziehung zwischen Fritz und Gustchen wird von dieser Vaterfigur, die den Major von Berg, Gustchens Vater, vertritt, beendet:

»GEH. RAT [...] Wünschst du mich zu deinem Vater? Zu früh, mein Kind, zu früh Gustchen, mein Kind. [...] Das war ein sehr einfältig Stückchen von euch beiden; besonders von dir, großer vernünftiger Junker Fritz, der bald einen Bart haben wird wie ich und eine Perücke aufsetzen und einen Degen anstecken. Pfui, ich glaubt einen vernünftigm Sohn zu haben. Das macht dich gleich ein Jahr jünger und macht, daß du länger auf der Schule bleiben muß. Und Sie, Gustchen, auch Ihnen muß ich sagen, daß es sich für Ihr Alter gar nicht mehr schickt, so kindisch zu tun. [...]« (HM: I/6)

Auch in einer weiteren Liebesszene zitiert Gustchen Shakespears *Romeo und Julia*, diesmal mit einem anderen Liebhaber, ihrem Hauslehrer Läufer.⁴⁴² Fassbar in einer erotischen Regieanweisung: »GUSTCHEN *liegt auf dem Bette. LÄUFFER sitzt am Bette. [...] stützt sich mit der anderen Hand auf ihrem Bett indem sie fortfährt seine eine Hand von Zeit zu Zeit an die Lippen zu bringen*« (HM: II/5), wiederholt sich die Liebesbeziehung von Romeo und Julia zwischen Läufer und Gustchen. Diese Liebesbeziehung widerstrebt wie bei Shakespeare den beiden Vätern, dem Major von Berg und Läuffers Vater:

»LÄUFFER: [...] Du siehst, daß dein Vater mir das Leben immer sauer macht: nun will er mir gar aufs folgende Jahr nur vierzig Dukaten geben [...]
GUSTCHEN: [...] Deines Vaters Verbot, Briefe mit mir zu wechseln; aber die Liebe setzt über Meere und Ströme, über Verbot und Todesgefahr selbst ... [...]« (HM: II/5)

⁴⁴¹ Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 194-195.

⁴⁴² Vgl. ebd. S. 194.

Diesem literarischen Muster entsprechend antizipiert Läufer sein zukünftiges Schicksal als Wiederholung des Abälardschen, woraufhin Gustchen in Bezug auf ihre eigene Situation *Die neue Héloïse* von Rousseau einfällt.⁴⁴³ In diesen literarischen Mustern lässt sich der äußerliche Vater-Tochter-Konflikt wiederfinden, der ihre Liebesbeziehung umspannt.

Obwohl Lenz' Drama *Der Hofmeister* das Konzept der Vater-Tochter-Beziehung so problematisiert wie in den literarischen Mustern, entfaltet das Drama auf überraschend neue Weise die Thematik der Liebesheirat bzw. Liebesbeziehung, nämlich harmonisch und aus Happy-End (als charakteristisches Beispiel für das entgegengesetzte literarische Muster kann Lessings *Minna von Barnhelm* gelten). Des Weiteren bleibt jedoch offen, ob in der Parabel des *Verlorenen Sohnes* und im verborgenen Vater-Tochter-Beziehungsmuster die besondere, im wahrsten Sinne des Wortes merkwürdige Charakter- und Handlungsgestaltung vom Stück *Der Hofmeister* zureichend erfasst ist.⁴⁴⁴

Von den anderen Töchtern in den Dramen vor ihr, wie etwa Sara Sampson, Emilia Galotti, Shakespeares Julia, aber auch Rousseaus Julie, setzt Gustchen sich nicht so sehr wegen ihrer Liebesbeziehung ab, oder der Übertretung des sechsten Gebotes der Bibel und der Verletzung der bürgerlichen Sexualmoral, sondern vielmehr wegen ihres gewalttätigen Vaters.⁴⁴⁵ Ähnlich wie in *Miß Sara Sampson* hat auch Gustchen ihr Elternhaus verlassen und bei Frau Marthe ein Kind geboren, damit wiederholt sich in der Beziehung zwischen Gustchen und ihrem Vater die biblische Episode des verlorenen Sohnes durch die geschlechterspezifische Ursünde der ‚Geburt‘ von Eva.

Doch variiert die Beziehung zwischen Gustchen und ihrem Vater auch die biblische Episode des verlorenen Sohnes anders. Der Vater-Tochter-Konflikt im Stück *Der Hofmeister* rührt nicht vom dem Widerstand, der auch den biblischen Vater-Sohn Konflikt evoziert, sondern von der töchterlichen Liebesbeziehung her: Hier gibt es keine rebellischen Söhne, keine heldenhaften Vertreter eines Generationskonfliktes wie im Mythos (z. B. Prometheus)⁴⁴⁶, dafür aber Gustchen als verlorene Tochter, die geschlechtsspezifisch von der Bibellehre und daran anschließend durch die bürgerliche Sexual-Moral im Sinne einer ‚Hure‘⁴⁴⁷ dargestellt wird.

⁴⁴³ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 194.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁴⁵ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 159.

⁴⁴⁶ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 51.

⁴⁴⁷ Vgl. Lappe, Claus O.: Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' *Hofmeister*. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 54:1 (1980: März). S. 20; „Hure machen heißt im 18. Jahrhundert überwiegend: einem Mädchen die Keuschheit nehmen“.

Lenz' *Die Soldaten* spiegelt die soziale Geschichte, die als Ergebnis des Siebenjährigen Krieges nach 1763 in Europa zu einer neuen sozial Struktur geführt hat und die einen wirtschaftlichen Aufschwung mit sich brachte.⁴⁴⁸ Die Bürgerwelt in Lenz' *Die Soldaten* wird auffälligerweise zunächst von der Handelswirtschaft wie dem Galanterie- und Tuchhandel repräsentiert. Wie George Lillo, der Verfasser des ‚ersten‘ bürgerlichen Trauerspiels, schon in seinem *Kaufmann von London* (1731) den bürgerlichen Vater durch seinen Beruf platziert, wird die Bürgerwelt vor allem durch das Verhalten der Figur Weseners (als Galanteriehändler) gespiegelt.⁴⁴⁹ Darauf weist auch der karikaturistische Namensnennung der Vaterfigur in *Die Soldaten* hin, *Nomen est omen*:⁴⁵⁰ „Bei Wesener denkt man an ‚[W]esen‘, das so viel wie ‚überpersönliches Dasein haben‘ bedeutet – er ist (im Sinne von Lenz' Theorie) kein Einzelcharakter, sondern steht mit seinem Verhalten für eine soziale Moral und neuen Aufstiegsehrgeiz.“⁴⁵¹ Zudem wird er „hin- und hergerissen zwischen seiner heteronom bestimmten, von sozialen Normen geprägten Moralität und den Sirenentönen der lockenden Standeserhöhung“.⁴⁵²

Anders als Oberst Odoardo in *Emilia Galotti*, Major von Berg in *Der Hofmeister* und Major Ferdinand in *Kabale und Liebe* wird Offizier Desportes in *Die Soldaten* mit adeligem Ethos beschrieben, denn der karikierende Name Desportes leitet sich ab vom französischen *déportements* (‚schlechter Lebenswandel‘).⁴⁵³ Sein adeliges Ethos zeigt sich vor allem bei öffentlichen Gelegenheiten, wie den »Bälle« (SD: I/3). Zwischen Desportes und Wesener veranschaulicht sich eine ständische Gegenüberstellung zwischen ‚Nicht-Bürgertum und Bürgertum‘:

»DESPORTES: Sie befindet sich etwas unpass – Waren viel Bälle
 WESENER: So, so, es ließ sich noch halten – Sie wissen, ich komme auf
 keinen und meine Töchter noch weniger.« (SD: I/3)

Für den Vater Wesener ist auch die Liebesbeziehung seiner Tochter mit dem adeligen Offizier Desportes nicht akzeptabel. Bei Vater Wesener exponiert sich sogar eine Art puritanische Arbeitsidee des Bürgertums: »O wenn sie arbeiten, werden sie schon gesund haben« (SD:

⁴⁴⁸ Vgl. Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 133.

⁴⁴⁹ Vgl. Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 118.

⁴⁵⁰ Vgl. Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 150 u. 156.

⁴⁵¹ Ebd. S. 150.

⁴⁵² Ebd. S. 133.

⁴⁵³ Vgl. ebd.

I/3). In diesem Zusammenhang stellt sich Wesener gegen den adeligen Offiziers im »Bürgerkleide« (SD: I/3), indem er auf dessen Frage, »Erlauben Sie mir, daß ich die Ehre haben kann, Ihre Mademoiselle Tochter einmal in die Komödie zu führen« (SD: I/3), mit einem »Tant pis!« (SD: I/3) pariert: nein, es »schickt sich« (SD: I/3) nicht für die Bürgertochter, mit einem Adligen in die Komödie zu gehen, um dort »die Staatsdame« (SD: I/3) zu spielen, mit anderem Worten, »die Mätresse vom Baron« (SD: I/5) zu werden.⁴⁵⁴

„Ballbesuche“ und „Komödien-“ bzw. „Theaterbesuch“ sind in den bürgerlichen Dramen ein bekanntes Motiv, um die unbürgerliche oder öffentliche bzw. adlige Gesellschaft zu charakterisieren (und abzuwerten), denn sie sind „jener Ort, wo sich die Tochter der väterlichen Überwachung entzieht und sich zugleich das bedenkliche Begehren operativen Raum verschafft.“⁴⁵⁵

Der Galanteriehändler Wesener „lebt nicht mehr in der durch Zunftordnung und tradierte Normen festgefügte Ordnung des Handwerkers, sondern er ist zu einer lavierenden Angebots- und Verkaufshaltung gezwungen, gerade dem Adel gegenüber.“⁴⁵⁶ Gegen den adeligen Offizier Desportes spielt Wesener so seine zwei bürgerlichen Werte aus: Vor dem adeligen Offizier präsentiert sich Wesener einerseits als Vertreter puritanischer Moralvorstellungen des Bürgertums, und andererseits will er seine Tochter Mariane vor der Zeitkrankheit der Melancholie durch unablässige Arbeit schützen und vor Sittenlosigkeit durch das Verbot, eine galante Komödie zu besuchen.⁴⁵⁷ Marianes Vater interessiert auch gar nicht, welches Drama gespielt wird, sondern nur, dass der adlige Offizier seine Tochter ins Theater führen will.⁴⁵⁸ Die Besorgnis des Vaters verknüpft sich mit dem Sexualitätsdiskurs. „Vater Wesener schätzt die Kontakte dieser jungen Militärs zu den Bürgertöchtern als ein leichtfertiges Gesellschaftsspiel ein, bei dem man sich öffentlich seiner Erfolge brüstet und damit den Leumund der Frauen zerstört“⁴⁵⁹:

»WESENER: Weil er dir ein paar Schmeicheleien und so und so – Einer ist so gut wie der andere, lehr du mich die jungen Milizen nit kennen. Da laufen sie in alle Aubergen und in alle Kaffeehäuser und erzählen sich

⁴⁵⁴ Vgl. Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Soldaten. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 153.

⁴⁵⁵ Luserke, Matthias: J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister- Der neue Menoza- Die Soldaten*. München 1993 (UTB 1728). S. 80.

⁴⁵⁶ Mayer, Dieter: Vater und Tochter. Anmerkungen zu einem Motiv im deutschen Drama der Vorklassik. Lessing: *Emilia Galotti*; Lenz: *Die Soldaten*; Wagner: *Die Kindermörderin*; Schiller: *Kabale und Liebe*. In: *literatur für leser* (H. 3)1980. S. 135- 147. S. 140.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 153.

⁴⁵⁹ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 91.

und eh man sich's versieht, wips ist ein armes Maidel in der Leute Mäuler. Ja und mit der und der Jungfer ist's auch nicht zum besten bestellt und die und die kenn ich auch und die hätt ihn auch gern drin – « (SD: I/3).

Bei dem Namen der Tochter Mariane handelt es sich wohl um eine ironische Anspielung auf die Jungfrau Maria.⁴⁶⁰ Zudem ist der reale Komödienbesuch mit Desportes für den Vater gleichzusetzen mit dem symbolischen Verlust der Jungfräulichkeit seiner Tochter, ihrem immateriellen Kapital ihrer weiblichen bürgerlichen Existenz im 18. Jahrhundert.⁴⁶¹ In diesem Sinne ist die verachtenden Reaktionen des Vaters zu verstehen: »du Luder«, »Mätresse«, »du gottlose Seele«, »schlechte Seele« (SD: I/5). Auch die Sicht ihrer Schwester Charlotte beruht auf diesem Wahrnehmungsmuster; also jenem Muster, dass das bürgerliche Mädchens als »gottsvergessene Allerwelthure« (SD: I/5) diffamiert. So wird die töchterliche Jungfräulichkeit zum Wertgegenstand. „Der wohl geborenen und -betuchten Kundschaft weiß sich Geschäftsmann Wesener durch einen ergebenen Schmeichelton anzudienen, der allerdings seine Grenzen findet, wenn die Kernstücke der bürgerlichen Identität berührt werden: die Virginität der Tochter als höchstes Gut (Heiratskapital) und die kommerzielle Potenz in Form des geschäftlichen Rufes.“⁴⁶² Marianes Komödienbesuch ist deshalb so brisant, weil er in doppelter Weise den bürgerlichen Wert des Vaters schädigen kann, einerseits seine Moralität, andererseits sein Kapital.

Aus anderer Sicht gesehen geraten Wesener und seine Tochter in einen kulturgeschichtlichen Konflikt. Wesener „gehört also dem Handelsbürgertum an, einer Klasse, deren Mentalität durch Expansion und Zugewinn bestimmt wird. Das Bürgertum beginnt, sich der Rokoko-Kultur des Adels zu assimilieren. Galanteriewaren sind jetzt nicht nur beim Adel, sondern auch beim städtischen Bürgertum gefragt.“⁴⁶³ Bei Mariane ist die Ausrichtung auf diese ‚neuen‘ Leitbilder des Rokoko-Adels *ex negativo* festzustellen,⁴⁶⁴ insofern als sie diese von Anfang an durch ihre Bildung kritisiert. „Zwar hapert es bei ihr am [Briefeschreiben] ([dabei] wird ihr Defizit an stilistischen und orthographischen Kenntnissen offenbar), doch versteht sie sich bereits gut auf die Variation der leichten Tonarten vom Verfänglich-Unverfänglichen bis zum Ironisch-Herablassenden, auf gespielte Ablehnung, lockende Abweisung sowie – das vor

⁴⁶⁰ Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 150.

⁴⁶¹ Luserke, Matthias: J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister- Der neue Menoza- Die Soldaten*. München 1993 (UTB 1728). S. 81.

⁴⁶² Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 118.

⁴⁶³ Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 133.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd.

allem – auf neckisch-erotische Tändeleien.⁴⁶⁵ Vergleichsweise wird Marianes Schwester Charlotte als richtiges Bürgermädchen bezeichnet. „In ihrem Äußeren gibt sich Mari[an]e keineswegs bürgerlich zurückhaltend-sittsam, vielmehr erscheint sie »ganz geputzt« (SD: I/5).⁴⁶⁶ Sie spielt »Staatsdame« (SD: V/1) und zuweilen ist sie von einer höfischen Kokette und von einer »Mätresse vom Baron« (SD: I/5) kaum zu unterscheiden, so wenn sie ihre adligen Verehrer im »dünnen Röckchen von Nesseltuch« (SD: V/3) empfängt, durch »das ihre schönen Beine durchscheinen« (SD: V/3).⁴⁶⁷ Das Einverständnis zur Einladung in die Komödie entspricht der Hoffnung der Tochter Mariane, »gnädige Frau« (SD: I/6) bzw. »vornehm[e]« (SD: II/3) Dame zu werden oder ihr »Glück besser machen [zu können]« (SD:I/6), aber Mariane als Staatsdame, Kokette oder Mätresse bedeutet auf Seiten des Vaters einerseits als potenziell-finanzielle Zerstörung, andererseits eine bürgerliche Unehre.

Nicht nur in der Liebeshaltung mit dem adligen Offizier Desportes, sondern auch bei dem Tuchhändler Stolzius ihres Standes ist Mariane zu einer ‚Untreuen‘ geworden. In ihrer Hoffnung auf ihren ständischen Aufstieg hat Mariane die doppelte Liebe, einerseits mit Desportes, andererseits mit dem Jungen Graf. Laut der Gräfin kommt Marianes Unglück auch aus ihrer unstandesgemäß-unbürgerliche Haltung heraus:

»GRÄFIN: [...] Ihr einziger Fehler war, daß Sie die Welt nicht kannten, daß Sie den Unterscheid nicht kannten, der unter den verschiedenen Ständen herrscht, daß Sie die Pamela gelesen haben, das gefährlichste Buch das eine Person aus Ihrem Stande lesen kann. [...] Sie sahen gar keine Schwürigkeit eine Stufe höher zu rücken, Sie verachteten Ihre Gespielinnen, Sie glaubten nicht nötig zu haben, sich andere liebenswürdige Eigenschaften zu erwerben, Sie scheuten die Arbeit, Sie begegneten jungen Mannsleuten Ihres Standes verächtlich, Sie wurden gehaßt. Armes Kind! wie glücklich hätten Sie einen rechtschaffenen Bürger machen können, wenn Sie diese fürtreffliche Gesichtszüge, dieses einnehmende bezaubernde Wesen mit einem demütigen menschenfreundlichen Geist beseelt hätten, wie wären Sie von allen Ihres gleichen angebetet, von allen Vornehmen nachgeahmt und bewundert worden. Aber Sie wollten von Ihresgleichen beneidet werden. Armes Kind, wo dachten Sie hin und gegen welch ein elendes Glück wollten Sie alle diese Vorzüge eintauschen? [...] « (SD: III/10)

Es sind die bürgerlichen Vorzüge, welche die Gräfin von Mariane gefordert hat, um die Ehre Marianes wieder herzustellen. Der Autor Lenz betont diese bürgerlichen Vorzüge dadurch, dass nicht eine bürgerliche Person, sondern eine adlige sie erklärt hat. „Der Bürger wird zum

⁴⁶⁵ Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 134.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Ebd.

Vorbild für den Aristokraten: Auch diesen mit der Klassengesellschaft aussöhnenden Gedanken flicht die Gräfin (in der frauenspezifischen Variante) in das *Soldaten*-Drama ein.⁴⁶⁸

Im Mittelpunkt der bürgerlichen Vorzüge stehen sowohl die Beachtung der Arbeit bzw. die Verachtung des öffentlichen Verhaltens, als auch die Unterdrückung eines menschlichen Triebs, also die Selbstbeherrschung, welche die adeligen Offiziere nicht besitzen können. Von Mariane fordert die Wiederherstellung ihrer weiblichen Ehre bei der Gräfin eine weiblich-spezifizierte Beschränkung, die dem Leben im »Kloster« (SD: IV/3) gleichkommt:

»GRÄFIN: [...] Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen großen Stoß gelitten, das ist der einzige Weg, sie wieder herzustellen. Werden Sie meine Gesellschafterin und machen Sie sich gefaßt in einem Jahr keine Mannsperson zu sehen. [...]« (SD: III/10)

Aus der Unerreichbarkeit dieses weiblichen Vorzugs, den auch Mary aus adliger Sicht als »Kloster« (SD: IV/3) verachtet, ist Mariane aus dem Haus der Gräfin geflohen und nun in ökonomischer Not zur Bettlerei gezwungen. In diesem Verlauf ist bemerkbar, dass der ständische Unterschied bei Mariane zum Klassen-Unterschied geführt hat, den Lenz durch die ökonomische Not bei Frau Marthe in *Der Hofmeister* dargestellt hat. Am stärksten ist ein solches Klassenbewusstsein bei Wesener zu bemerken. Wesener beschwört in seiner tiefsten Leidsituation die höhere Macht und ist weit entfernt davon, sich kraft seines Klassenselbstbewusstseins politisch zu empören⁴⁶⁹:

»WESENER: [...] Mein Handel hat auch nun schon zwei Jahr' gelegen – wer weiß, was Desportes mit ihr tut, was er mit uns allen tut – dann bei ihm ist sie doch gewiß- Man muß Gott vertrauen. [...]« (SD: V/1)

„Was Wesener hier bekundet, sind die Derivate einer christlichen Demut und kein sozialer Kampfesmut⁴⁷⁰, aber er als Galanteriehändler bekundet hier den ‚Handel‘ deutlich als eine Art religiöse Sozialethik. Bei der Wiederbegegnung mit Mariane in ökonomischer Not veranschaulicht Vater Wesener seine Identität in der Verbindung mit einem bürgerlichen Vorzug: Diesen betont er mit einem Wort: »ins Arbeitshaus« (SD: V/4) und in der Wiedererkennungsszene zwischen Vaters Wesener und seiner Tochter meldet sich wiederum sein Handelsbürgertum: »War Ihr Vater ein Galanteriehändler?« (SD: V/4) In der Frage nach

⁴⁶⁸ Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5). S. 107.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd. S. 106.

⁴⁷⁰ Ebd.

der Identität des Vaters als »Galantierhändler« (SD: V/4) zeigt sich, dass der einzige Erkennungsfaktor des Vaters für Mariane seine Wirtschafts- bzw. Klassenidentifizierung ist. Zudem gilt für diese Szene, dass „[h]ier die Jesus-Parabel vom verlorenen Sohn [ab]gewandelt [wird]. Der verlorene Sohn im biblischen Gleichnis hütet die Schweine, nachdem er in einem »ausgelassenen Leben« (Lk. 15, 13 ff.) seine Vermögen verhurt und verprasst hat. In eine vergleichbare Situation gerät auch Mari[an]e. In ihrer »Bettelmensch« – Not erinnere sie sich an die Tage, als sie – die Kokette – sich in »der Hitze die Hände« (SD: V/2) den Wein wusch, den sie dann »aus dem Fenster geworfen« (SD: V/2) habe.“⁴⁷¹. Aber im Vergleich zum biblischen Gleichnis wird Marianes Situation in der Bettlerei in ökonomischer Weise stark fokussiert.

In *Die Soldaten* gerät also ständig die Sehnsucht der Tochter nach ständischem Aufstieg in Konflikt mit dem modernen Kaufmann Wesener. Zwischen Vater und Tochter ist erkennbar, dass eine Art Klassendifferenz durch die ökonomisch-konträren Figuren des Galantierhändlers und der Bettlerin entfaltet wird.

Der Ausgangspunkt in *Die Kindermörderin* ist die Verführungsszene der Tochter Evchen außerhalb des Überwachungsbereichs ihres Vaters Martin Humbrecht. Auch in diesem Stück spielt ein Maskenball eine große Rolle als Ort der Verführung. Metzgermeister Humbrecht vertritt nach außen und nach innen die alten patriarchalischen Werte ‚Ordnung und Tugend‘, wie sie im Kleinbürgertum des 18. Jahrhunderts wenig verändert weiterlebten.⁴⁷² Sein Verhalten beruht auf seinem bürgerlichen Stand: »Was scheeren mich die mit samt ihrem Stand? – ich hab auch einen Stand, und jeder bleib bei dem Seinigen« (KM: II). Zwar sind „Tugend und Ordnung [...] auch hier seine Leitbegriffe. Jeden Sonntag schickte er seine Leute in die Kirche“⁴⁷³, doch gerade diese Elemente seiner puritanischen Lebensführung sind wichtige Standeseigenschaft des bürgerlichen Handwerkers. Für Humbrecht sind vor allem das öffentliche Ansehen und der Geschäftserfolg sehr wichtig. Dagegen wird seine Tochter Evchen schon von Beginn des Stücks an ganz anders dargestellt: »sie fängt nur an, nach der neuen Mode zu leben, und macht aus Nacht Tag und umgekehrt« (KM: II). Humbrechts Lebensführung hat „immer dort ihre absolute Grenze, wo er Prinzipien der bürgerlichen

⁴⁷¹ Lützel, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159. Hier S. 157.

⁴⁷² Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 135.

⁴⁷³ Ebd. S. 136.

Standesethik verletzt sieht.“⁴⁷⁴ Zum einen hat er Respekt vor seinem Stand und seiner Lebensweise, zum anderen ist der Rahmen der Vergnügungen für ihn durch die Zunftordnung strikt vorgegeben⁴⁷⁵. Seine Lebensführung verbietet es auch seiner Ehefrau und seine Tochter an ‚Lustbarkeiten‘ teilnehmen, die außerhalb der zünftigen Welt liegen.⁴⁷⁶ Humbrecht kann deshalb sowohl als bürgerlicher Vater als auch als Repräsentant der Zunftordnung nicht dulden, dass seine Tochter mit einem Offizier einen Faschingsball besucht.⁴⁷⁷ Aus diesem Grund hält Humbrecht z. B. in der Diskussion über den Ballbesuch seiner Frau entgegen:

»H u m b r e c h t. Es gehört sich aber nicht für Bürgersleut – ich bin fünfzig Jahr mit Ehren alt geworden, hab keine Ball gesehen, und leb doch noch [...]« (KM: II)

Um diese väterliche Lebensführung wissen Frau Humbrecht und ihre Tochter. Deshalb warten beide, bis er verreist ist, um den verbotenen Ball zu besuchen. Sie wissen auch, dass sie hiermit gegen die Regeln der Zunft verstoßen, die Umgang nur innerhalb klar abgegrenzter Berufsschichten zulassen.⁴⁷⁸ Das Verhalten bei Frau Humbrecht und Evchen „signalisiert in gewisser Weise die ‚neue‘ Zeit, in der die ständische Gebundenheit sich zu lockern beginnt. Insbesondere für die Tochter gelten deren väterliche Regeln nicht mehr uneingeschränkt.“⁴⁷⁹ Evchens Welt ist weiter, diffuser und damit konflikträchtiger geworden – gerade auch in Liebesangelegenheiten.⁴⁸⁰ Den Widerspruch mit der neuen Zeit beklagt ein »altväterisch[er]« (KM: II/2) Humbrecht:

»H u m b r e c h t. Bedenklich! – *ich* seh gar nichts bedenkliches; wenn ein junges unschuldiges Ding sich so viel von Unkeuschheit, Hurerey und Unzucht in die Ohren poltern hört, wenn noch oben drauf ein paar abgeschmackte Maullaffen es starr in die Augen darüber anplarren, so seh ich gar nichts bedenkliches dabey, wenn ihm der Kopf schwindlicht wrid, wens bald roth bald blaß vor Ärger wird.« (KM: V)

In *Die Kindermörderin* geht es auch um die Heiratsproblematik, und auch diesmal spielen Standesgegensätze eine wichtige Rolle.⁴⁸¹ Diese sind durch einen ordentlichen Handwerker als Vater und einen adeligen Offizier als Verführer geprägt. „[Die Standesgegensätze] sind

⁴⁷⁴ Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmordtragödien*: Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München/Oldenbourg 1982. S. 33.

⁴⁷⁵ Vgl. Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 206.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. ebd. S. 206-207.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd. S. 207.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd.

⁴⁸¹ Vgl. ebd. S. 206.

jedoch nur die Ausdrucksseite eines tiefer liegenden Konfliktpotentials, das nicht in plakativer Schuldzuweisung darauf reduziert werden kann, dass ein Adliger ein bürgerliches Mädchen sitzen lässt.“⁴⁸² Als Vater-Tochter-Konflikt kristallisieren sich die „höchst subtilen Spannungsgefüge von Liebe [der Tochter, Norm der väterlichen Lebensführung und Heirat des adligen Offiziers heraus – drei] Formen zwischenmenschlichen Umgangs, die nur auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben.“⁴⁸³

„Mit dem neu aufkommenden Leitbild der Liebesheirat wird die alte Ordnung des väterlichen Zunftwesens, die streng regelt, unter welchen Voraussetzungen eine Ehe geschlossen werden darf, hinfällig.“⁴⁸⁴ An die väterliche Stelle materieller und sozialer Werte soll bei der töchterlichen Wahl des Ehepartners nun der emotioneller Wert der ‚Liebe‘ treten.⁴⁸⁵ Aber das Konzept dieser Liebe enthält für die unverheiratete Frau Evchen zwei konfliktträchtige Anweisungen: Vor der Ehe ist nur Emotionalität geboten und Sexualität untersagt, nach der Heirat ist beides gefordert.⁴⁸⁶ Evchen wird dadurch in einen Konflikt gestürzt, der sie zerreiben kann: Dem anderen Geschlecht gegenüber muss sie ihrer Gefühle zulassen, sie darf lieben und geliebt werden; sie darf dabei jedoch dem Begehren nicht nachgeben und muss auch das des Mannes entschieden in die Schranken weisen – solange, bis die Hochzeit gebietet, was zuvor verboten war.⁴⁸⁷

Doch Evchen verhält sich unstandesgemäß und nicht nach der väterlichen Ordnung, was dazu führt, dass sie das Elternhaus verlassen, wie die anderen bürgerlichen Mädchen (Sara, Gustchen und Mariane) auch. Ihr Name ‚Evchen‘ suggeriert das weibliche Schicksal von ‚Eva‘ in der Bibel: Vertreibung aus dem Paradies und Geburt. „An der Gestalt des Evchen, entwickelt [sich also geschlechterspezifisch] die über die Standesproblematik hinausgreifende Problemlage einer jungen Frau, die im Spannungsfeld von Emotionalität und Sexualität, gesellschaftlicher Norm und patriarchalischer Macht, Liebe und Gewalt zerrieben wird.“⁴⁸⁸

Während der Handwerker Humbrecht sein öffentliches Handeln an einer modernisierten Standordnung (Zunftordnung und Kapitalismus) ausrichtet, negiert er familienintern eine moderne Lebensführung für seine Frau und vor allem für seine Tochter. Den Frauenfiguren wird so keine Modernisierung gewährt, die über die biblische Geschichte hinausgehen würde.

⁴⁸² Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 206.

⁴⁸³ Ebd. S. 205.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 207.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 207.

Diese dichotome Ordnung von Modernisierung des Vaters und die Nicht-Modernisierung der Tochter zeigen sich auch in Schillers *Kabale und Liebe*. Bei Luise, der Tochter des Musikus Miller, findet sich eine ganz Fülle der gattungstypischen Motive und Merkmale des bürgerlichen Trauerspiels. Traditionell ist ebenfalls der Anfang des äußeren Konflikts zwischen Miller und seiner Frau. Der Ausgangspunkt ist „zunächst die bürgerliche Familie, die durch Berührung mit der höfisch-despotischen Sphäre zerstört wird. Dann der rauhe, aber brave Hausvater Miller, dessen Verwandtschaft mit Figuren wie Lessings Odoardo bzw. Wagners Metzger Humbrecht nicht zu übersehen ist“⁴⁸⁹

»MILLER (*schnell auf und ab gehend*). Einmal für allemal. Der Handel wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und – kurz und gut, ich biete dem Junker aus. « (KUL: I/1)

Wenn man das Personenverzeichnis des Stücks mit dem des bisherigen bürgerlichen Trauerspiels vergleicht, ist die Gestalt des Vaters auffällig, die sich in der beruflichen Präzisierung bildet: »MILLER, Stadtmusikant, oder wie man sie an einigen Orten nennt, Kunstpfeifer«. Der Zusatz „Stadtmusikant“ offenbart von Beginn an, dass Millers Tätigkeit nicht den Zünftigen der Stadt zugezählt wird. „Schiller war es offenbar wichtig, auch seine Zeitgenossen über den genauen Status dieser Figur zu informieren.“⁴⁹⁰ Schon beim ersten Auftritt wird diese Figur mit ihrem Instrument: *Violoncell* (KUL: I/1) als Symbol ihres Standes und Berufes eingeführt.⁴⁹¹ Miller hat „ein festes Einkommen, denn den Stadtmusikanten war es gegen ein festgelegtes Salär vorbehalten, alle in der Stadt anfallenden musikalischen Aufgaben auszuführen.“⁴⁹² Trotzdem zeigt schon der Umgang mit seiner Frau, dass Miller eher „den städtischen Unterschichten“ zugezählt werden kann, denn in dieser gesellschaftlichen Schicht „ist das Prinzip der Unterordnung der Frau durchbrochen“⁴⁹³:

»MILLER (*ärgerlich, stößt sie mit dem Ellnbogen*.) Weib! [...] (*in sichtbarer Verlegenheit kneipt sie in die Ohren*.) Weib! [...] (*voll Zorn seine Frau vor den Hintern stoßend*.) Weib! [...] (*aufgebracht, springt nach der Geige*.) Willst du dein Maul halten? Willst du das Violonzello am Hirnkasten wissen? - [...] Willst du Arm und Bein entzweien haben, Wettermaul?« (KUL: I/2)

⁴⁸⁹ Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18 Jahrhundert. München 1984. S. 176.

⁴⁹⁰ Struck, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. Interpretation 2., überarb. Aufl. – München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 44). S. 24.

⁴⁹¹ Vgl. ebd. 25.

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Ebd. S. 23.

Im Zwiespalt zwischen Miller und seiner Frau erscheint jedoch die gewaltsame Haltung der *potestas patria* mit dem Symbol des städtischen Bürgertums, dem »Violonzello« (KUL: I/2), assoziiert. Auf diese Weise mischen sich in der Figur Millers sowohl Aspekte eines niederen Standesrangs (mit einer beruflichen Tätigkeit) als auch bildungsbürgerliche Charakteristika. Anhand der Vaterfigur Millers zeigt Schiller „keinen Bildungs- oder Großbürger, der durch seine Kompetenz oder seine ökonomische Stärke seinen sozialen Rang bestimmt. Aber auch bei Miller wird deutlich, dass bürgerliches Selbstbewusstsein und Kommerz eng zusammenhängen. Millers Sprache ist durchsetzt mit Begriffen aus Handel und Handwerk“⁴⁹⁴.

»MILLER. [...] **Der Handel** wird ernsthaft, [...] was wird bei **dem ganzen Kommerz** auch herauskommen? [...] oder hat's **Handwerk** verschmeckt, treibt's fort. [...] **Das Blutgeld** meiner Tochter? [...], so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht **zu Markt** zu treiben. [...]« (KUL: I/1), »Das hat seine Richtigkeit, wem der Teufel ein Ei **in die Wirtschaft** gelegt hat, dem wird eine hübsche Tochter geboren. [...] aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter **zu kostbar**, [...]« (KUL: II/4), »**Das Kind des Vaters Arbeit**« (KUL: II/6), »Das heißt, du willst den **Diebstahl** bereuen, « (KUL: V/1), »Jetzt vertust du nicht mehr von deinem **Eigentum**.« (KUL: V/1), »Wirst du dich mit dem **Hab und Gut** deines Vaters auf und davon machen?« (KUL: V/1), »wie komm ich denn so auf einmal zu dem ganzen grausamen **Reichtum**?« (KUL: V/5), »Und auf dem **Markt** will ich meine Musikstunden geben, und Numero fünf Dreikönig rauchen, [...] « (KUL: V/5), »Giftmischer! Behalt dein verfluchtes **Gold!** Wolltest du mir mein Kind damit **abkaufen**?« (KUL: V/Letzte Szene)

Aber der Handel findet sich auch bei dem Präsidenten von Walter: Der Unterschied zwischen Bürgertum und Adel liegt in der Moral. Deutlich grenzt sich der bürgerliche Vater Miller von der höfisch-adeligen Unmoral im Soldaten-Handel nach Amerika ab.⁴⁹⁵ Auf jeden Fall liegt hier der Hauptansatzpunkt von Schillers Kritik, der noch einmal bei der Besprechung der bürgerlichen Moralvorstellungen, sei es in der Politik oder im wirtschaftlichen Handel aufgenommen werden soll⁴⁹⁶:

»KAMMERDIENER (*lacht fürchterlich*.) O Gott – Nein – lauter Freiwillige. Es traten wohl so etliche vorlaute Bursch vor die Front heraus und fragten den Obersten, wie teuer der Fürst das Joch Menschen verkaufe? - aber unser gnädigster Landesherr ließ alle Regimenter auf dem Paradeplatz aufmarschieren und die Maulaffen niederschießen. Wir

⁴⁹⁴ Struck, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. Interpretation 2., überarb. Aufl. – München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 44). S. 25.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd. S. 23.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd.

hörten die Büchsen knallen, sahen ihr Gehirn auf das Pflaster sprützen,
und die ganze Armee schrie: *Juchhe nach Amerika!* « (KUL: II/2)

Auch die Beziehung seiner Tochter zu Ferdinand und die Vater-Kind-Beziehung deutet er unter diesem moralischen Blickwinkel des Handels und des Handwerks. Die erhoffte Übernahme seines Amtes durch einen Schwiegersohn, das Zusammenraffen von Scholaren (Vgl: KUL: I/1), die Hoffnung auf den Aufstieg der Frau Miller »ins Hoforchester« (KUL: II/4) und Millers Reaktion auf das »Gold« (KUL: V/5) Ferdinands zeigen, wie moralisch sein bürgerliches Selbstbewusstsein und die wirtschaftliche Stärke zusammenhängen.⁴⁹⁷

Obwohl Miller als liebender Vater - mehr vielleicht als jeder andere Vater in diesem Dramentypus – gezeigt wird, der »Herz und Seel an diese Tochter gehängt« (KUL V/5) hat, ist er auch zu einer anderen Sprache fähig, die durchaus die Brücke zum ökonomischen Denken schlägt:

»MILLER. [...] Du hast mich behorcht, und warum sollt ichs noch länger geheim halten? Du warst mein Abgott. Höre, Luise, wenn du noch Platz für das Gefühl eines Vaters hast - Du warst mein Alles. Jetzt vertust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch *ich* hab alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zustatten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirst du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen? « (KUL: V/1)

Zu Recht hat die Forschung betont, dass Luise als ‚Hab und Gut‘, ‚Eigentum‘, also ‚Kapital‘ des Vaters Miller betrachtet wird. Im wirtschaftlichen Sinne fühlt sich Tochter Luise im Stück als »große Schuldnerin« (KUL: V/1) des Vaters. Aus der Sicht des Vaters verliert die Tochter Luise in ihrer Liebe zum adeligen Sohn als mögliche Hure nicht nur ihre weibliche Tugend – Unschuld –, sondern wird dem Vater Miller gegenüber auch »eine schwerere Sünderin« (KUL: I/3). In den Begriffen ‚Schuld und Sünde‘ schießen für sie moralische, ökonomische, juristische und theologische Aspekte zusammen.⁴⁹⁸ Diesen Gedanken hat sich Luise zu Eigen gemacht.

Der Hausvater Miller hat „seinen gesellschaftlichen Anspruch gegenüber den Autoritäten des feudalistischen Staates zunächst und vor allem mit sittlichen Argumenten verfochten“⁴⁹⁹. Der moralische Gedanke des Bürgertums durchzieht das Stück. Dieser Gedanke spiegelt sich in der bürgerlichen Ehre und im bürgerlichen Selbstbewusstsein wieder. Bei der moralisch

⁴⁹⁷ Vgl. Struck, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. Interpretation 2., überarb. Aufl. – München/Oldenburg 1998 (Oldenburg Interpretationen; Bd. 44). S. 25.

⁴⁹⁸ Vgl. Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31. S. 25.

⁴⁹⁹ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 11.

ehrbaren Gestalt des Hausvaters Miller und in den Vorstellungen, dass das Bürgertum, also der dritte Stand, eigentlich die deutsche Nation ausmache, kritisiert Schiller den Absolutismus und die Landesvaterfigur im Stück durch seine Muttersprache gegen die der französischen Hofsprache⁵⁰⁰, darüber hinaus grenzt der Autor Bürger und Adel geographisch-räumlich ab:

»MILLER (*kommt ihm näher, herzhafter.*) Teutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Eurer Exzellenz schalten und walten im Land. *Das* ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich der maleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus – Halten zu Gnaden. « (KUL: II/6)

„Für Miller sind die Standesschranken unumstößlich.“⁵⁰¹ Miller zeigt sich auf seine Ehre bedacht und hält sich aufrecht.⁵⁰² „Sein Denken bewegt sich im Rahmen ständischer Regeln, eine Ehe zwischen einem Adeligen und einem bürgerlichen Mädchen ist für ihn unvorstellbar. In der Gestalt des Hausvaters erscheint Miller in der Familie als „Repräsentant des altständischen Bürgertums“⁵⁰³.

„Bei der Differenz in ständischer und pragmatischer Orientierung und bei allem Unterschied in der vom Drama vorgegebenen moralischen Bewertungsperspektive in der Liebesbeziehung zwischen Luise und Ferdinand sind sich die zwei Väter einig.“⁵⁰⁴ „Für [den bürgerlichen] Vater Miller verstößt eine nicht-standesgemäße Liebe gegen das moralische Gebot, weil sie nicht in die Ehe münden kann; für den adeligen Präsidenten verstößt eine nicht-standesgemäße Liebe gegen das gesellschaftliche Gebot, sollte sie in eine politisch unkluge Mesalliance einmünden.“⁵⁰⁵ „Eine unverbindliche Liebesbeziehung außerhalb der Ehe ist für [den Präsidenten] allerdings unproblematisch, denn sie verletzt nicht das höfische Herrschaftskalkül. Für den Vater Miller ist eine Liebe außerhalb der Ehe [dagegen] verwerflich, denn sie verletzt das religiöse und zünftige Wertsystem.“⁵⁰⁶

In der Liebe Luises zu Ferdinand geht es nicht um Stand und Kalkül. „In der Inszenierung ihrer Liebesbeziehung, die nicht sexuell begehrt, sondern die Seele besitzen will, die sich widerstandslos offenbart und so jegliches Refugium von Individualität preisgibt, unterscheidet sich Ferdinand deutlich vom Muster des traditionellen Verführers, der durch Täuschung und List die äußeren Widerstände der Frau zu brechen sucht, ohne sich um ihr Inneres zu

⁵⁰⁰ Struck, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. Interpretation 2., überarb. Aufl. – München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 44). S. 109. Anmerkung 17.

⁵⁰¹ Ebd. S. 23.

⁵⁰² Vgl. ebd. S. 25.

⁵⁰³ Ebd. S. 24.

⁵⁰⁴ Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 265.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.

bekümmern.“⁵⁰⁷ Ferdinand ist nicht von der Art eines Leutnants v. Gröningseck, der die Tochter eines Metzgermeisters vergewaltigt, oder von der Art des Offiziers Desportes, der Mariane Wesener die Heirat verspricht, sie dann sitzenlässt und sogar eine Intrige spinnt, mit der er eine Vergewaltigung plant.

Die Haltung von Luise ist traditionell. In jeder Beziehung sowohl zu dem Vater als auch zu den Männern außerhalb des Hauses reagiert Luise passiv, indem einerseits ihr Vater Musikus Miller ihr ständisch-moralischer Herrscher ist, andererseits die Adelsgesellschaft des Präsidenten das ständisch unterschiedliche Mädchen nicht anerkennen will. Ihre Liebesbeziehung zu Ferdinand zeigt auch eine weibliche Passivität. Ferdinand ist der Schöpfer der Liebe, Luise ihr Adressat und Medium zugleich.⁵⁰⁸ Auch gegen den Vater fühlt sich Luise in wirtschaftlichem Sinne als große Schuldnerin des Vaters bzw. im moralischen, juristischen und theologischen Sinn als Sünderin.

Hebbels *Maria Magdalene* ist auffällig ‚ein-ständisch‘ bezüglich der Dramenfiguren aufgebaut, unter denen die Adelsfiguren wie »Fürsten und Barone« (MM: I/7) nicht erscheinen und die deutlich entzweit werden: einerseits die Familienmitglieder von Meister Anton, andererseits die beruflich präzisierten Bürgerfiguren. Der häufige Auftritt des beruflichen Handwerkers wie Tischler, Kassierer, Juwelier, Sargmacher usw. zeigt die zünftig-ständischen Traditionen, also eine Art Klassenbewusstsein des angestellten Arbeiters an. Mit dieser *dramatis personae* veranschaulicht die im Personenverzeichnis erscheinende Ortsangabe »eine mittlere Stadt« das kleinstädtische Bürgertum; doch dies intendiert nicht so sehr eine exakte bevölkerungsstatische Angabe als vielmehr einen ein-ständischen, also stadtbürgerlichen Hintergrund.⁵⁰⁹ „So lässt Hebbel, anders als die Autoren des 18. Jahrhunderts, denen er vorwirft, dass die Konflikte in ihren Stücken aus »allerlei Äußerlichkeiten, [...] vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit den zweiten und ersten in Liebesaffären« (MM: Vorwort) erwachsen, der dramatische Konflikt aus den Problemen des einen Standes, nämlich des (Klein)Bürgertums entstehen.“⁵¹⁰ Hebbels *Maria Magdalene* stellt einerseits einen Konflikt innerhalb des Bürgertums, andererseits einen Konflikt innerhalb der bürgerlichen Familie anders dar als die bürgerlichen Dramen des 18. Jahrhunderts.

⁵⁰⁷ Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996. S. 268.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd. S. 271.

⁵⁰⁹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 37.

⁵¹⁰ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 305-306.

Die zünftig-berufliche Gesellschaft, wie sie bei Tischlermeister Anton und den beruflich gekennzeichneten Figuren veranschaulicht wird, herrscht ökonomisch in der Außenwelt, die an die kleinbürgerliche Familie grenzt. So trennt sich die Familie des Tischlermeisters im Stück funktionell zwischen Arbeits- und Lebensraum. Die Familie als Lebensraum ist »ein[e] gut[e] Herberge« (MM: II/1), in der Meister Anton »hinterm Ofen« (MM: II/1) zu sitzen glaubte, und die Familie ist für ihn herausgestellt.⁵¹¹ In dieser Familie sorgt seine Hausordnung dafür, „dass alles an Ort und Stelle ist und selbst noch der Wechsel sich der Dauer der Regel fügt.“⁵¹² In diesem Zusammenhang steht Meister Anton auch durchaus in der Tradition der Vaterfigur in den bürgerlichen Dramen⁵¹³ des Sturm und Drangs, wie vor allem Metzger Humbrecht und Musikus Miller. Dies wird bei Karl mit dem religiösen Gebot identifiziert: »wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote [...] Du sollt Gott fürchten und lieben!« (MM: III/7).

Die Frau in der bürgerlichen Familie muss letztlich selbst das Prinzip des Patriarchalismus vertreten. Meister Anton „erhielt noch dadurch neue Machtbefugnisse, dass er für die Seinen die einzige Vermittlung zur Außenwelt, zu Arbeit und Gesellschaft bildete, während sich die abgeschirmte familiäre Innenwelt um die zentrale Gestalt der Mutter und Hausfrau zusammenschloss.“⁵¹⁴ Bei Antons Frau ist diese väterliche Hausordnung geprägt von einer strengen Religiosität und dem zünftigen Handwerksethos ihres Mannes, dessen konstitutive Elemente der Lebenswandel und der Berufsstolz darstellen⁵¹⁵:

»MUTTER. [...] Ich bin mir eben nichts Böses bewußt, ich bin auf Gottes Wegen gegangen, ich habe im Hause geschafft, was ich konnte, ich habe dich und deinen Bruder in der Furcht des Herrn aufgezogen und den sauren Schweiß eures Vaters zusammengehalten, ich habe aber immer auch einen Pfennig für die Armen zu erübrigen gewußt, und wenn ich zuweilen einen ab wies, weil ich gerade verdrießlich war, oder weil zu viele kamen, so war es kein Unglück für ihn, denn ich rief ihn gewiß wieder um und gab ihm doppelt. « (MM: I/1)

Die Darstellung der harten Arbeit des Vaters, »den sauren Schweiß eures Vaters« (MM: I/1) schafft eine Atmosphäre, in der der Vater als protypischer Vertreter des Proletariats erscheinen mag.⁵¹⁶ Sein Handwerksleben, das die Basis für die Alimentation der Familie

⁵¹¹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 37.

⁵¹² Ebd. S. 38.

⁵¹³ Vgl. ebd. S. 40.

⁵¹⁴ Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die deutsche Familie*. Versuch einer Sozialgeschichte. 5., Aufl. Frankfurt a. M. 1979. S. 10.

⁵¹⁵ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 301.

⁵¹⁶ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 97.

darstellt, „beginnt unter denselben Vorzeichen wie die *ab ovo* gequälte Kindheit“⁵¹⁷ die das Leben seines eigenen Vaters dargestellt hat, womit sein eigenes proletarisches Handwerksleben auch das des eigenen Vaters ist:

»MEISTER ANTON. Mein Vater arbeitete sich, weil er sich Tag und Nacht keine Ruhe gönnte, schon in seinem dreißigsten Jahr zu Tode, [...]«
(MM: I/5)

Dargestellt wird die Zeit der mächtigen großen Handwerkshäuser zu seiner Zeit. „Die Gewerbefreiheit hatte den Kleinbetrieb begünstigt. Oft arbeiteten schon Alleinmeister ohne Gesellen. Viele Handwerkszweige waren überbesetzt, Meister und Gesellen sanken ins Proletariat ab.“⁵¹⁸ Die Kindheit Antons und sein sorgsam zusammengehaltener »saur[er] Schweiß« (MM: I/1) haben es gestattet, einen bescheidenen Besitz zu erwerben, der zwar auch etwas Lust gewährt, aber vor allem als Rückversicherung gegen die begierig-aggressive Außenwelt fungiert⁵¹⁹:

»MEISTER ANTON. [...] Ich stecke in meinem Hause keine Kerzen an, als die mir selbst gehören. Dann weiß ich, daß niemand kommen kann, der sie wieder ausbläst, wenn wir eben unsre beste Lust daran haben! «
(MM: I/5)

Trotzdem ist bei ihm eine Spur von ‚Zunftprivilegien und Zunftautonomie‘⁵²⁰ zu finden, die bis ins 18. Jahrhundert den sesshaften Handwerksmeistern ein erhebliches Maß an wirtschaftlicher, rechtlicher und politischer Macht gewährten. Meister Anton wacht so streng über Sitte und Moral seiner Kinder wie der Zunftverband es bei seinen Mitgliedern macht. Deshalb gilt, dass in seinem „Handwerksmeisterstolz sich ein Rest jener alten Zunftgerechtsamkeit [zeigt], hinter der etwas mehr steckte als purer Hochmut gegen gesellschaftliche Randexistenzen.“⁵²¹ „Meister Anton jedoch ist die Inkarnation dieser Lebensform, er verkörpert die hier geltenden Wertmaßstäbe und Verhaltensregeln mit eisernem Rigorismus und völlig unangefochten von jeglichem Zweifel an der Richtigkeit

⁵¹⁷ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalena*«. München 1983 (UTB 1192). S. 44.

⁵¹⁸ Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen: 37). S. 33.

⁵¹⁹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalena*«. München 1983 (UTB 1192). S. 44.

⁵²⁰ Vgl. Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen: 37). S. 33; „Zunftverbände oder [...] Ämter und Gilden gaben sich eigene Gesetze. Sie unterbanden nicht nur rigoros die unliebsame Konkurrenz zugewanderter Gesellen, sie wachten auch streng über Sitte und Moral ihrer Mitglieder. Die Zunftverfassung verbot in aller Regel die Zulassung von unehelichen Geborenen und von sogenannten „Unehrliehen“, d. h. Abkömmlingen von Henkern, Abdeckern und eben auch Gerichtsdienern. Darüber gab es ehernen Regeln.“

⁵²¹ Ebd.

seines Tuns.⁵²² Hinzu kommt bei Meister Anton die in der Zunftordnung wurzelnde rigide Arbeitsethik, die Arbeit und Lohn nicht als Mittel zur Gestaltung des Lebens begreift, sondern als Werte in sich selbst hochstilisiert.⁵²³

Im Zentrum von Meister Antons Handwerksleben steht eine strenge Berufsethik. Damit grenzt sich Meister Anton von den nicht-handwerklichen Bürgergesellschaften ab. „Jede Art von Vergnügungen, vor allem solche, die Geld kosten, sind für ihn lediglich eine Zeitvertreib für Könige, »Fürsten und Barone« (MM: I/6) und keine ehrbaren Beschäftigungen für den Handwerksmann⁵²⁴:

»MEISTER ANTON. [...] Aber ein Handwerksmann kann nicht ärger freveln, als wenn er seinen sauer verdienten Lohn aufs Spiel setzt. Der Mensch musst, was er mit schwere Mühe im Schweiß seines Angesichts erwirbt, ehren, es hoch und wert halten, wenn er nicht an sich selbst irre werden, wenn er nicht seine ganzes Tun und Treiben verächtlich finden soll. Wie können sich alle meine Nerven spannen für den Taler, den ich wegwerfen will. [...]« (MM: I/6)

„Sehr viel rigoroser als Meister Humbrecht, der seine Verachtung gegenüber den sozial unter ihm stehenden Vertretern der Staatsgewalt auf deren brutale Handlungsweise gründet,⁵²⁵ unterscheidet sich Meister Anton durch »schwere Mühe im Schweiß« (MM: I/6) in seinem Bewusstsein als Proletariat von Angehörigen eines unhandwerklichen Berufsstandes. So führt seine proletarische Berufsethik ihn zur Verachtung der immateriellen Reproduktion des Gerichtsdieners Adam. Aus diesem Grunde macht ihm Meister Anton deutlich, dass Gerichtsdieners sich nicht auf eine Stufe mit ihm zu stellen haben.

Die strenge, zünftige Berufsethik und sein zünftiges Verhalten versucht Meister Anton auf seiner Kinder zu übertragen, was zum doppelten Bruch mit dem Sohn und der Tochter führt. Für Karl ist die Arbeit kein Wert in sich, sondern dient nur zu dem Zweck, sich ein angenehmes d. h. an Vergnügungen reiches Leben leisten zu können.⁵²⁶ Die Überstunden und die Seefahrt bei Sohn Karl vertreten das neue ökonomische Bewusstsein gegenüber der Mentalität des alten zünftig-ständischen Handwerkers bei Meister Anton.⁵²⁷ In dieser Hinsicht ist Karl der Vorbote einer neuen Welt, die als Ausdruck der kapitalistischen Entwicklung und

⁵²² Pilz, Georg: *Deutsche Kindermordtragödien*: Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München/Oldenbourg 1982. S. 74.

⁵²³ Vgl. ebd. S. 77.

⁵²⁴ Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 301.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. ebd.

⁵²⁷ Vgl. ebd. S. 301-302.

der zunehmenden Industrialisierung gedeutet werden kann⁵²⁸. Mit dieser neuen Welt kommt Meister Anton nicht zu recht: Vor allem gegenüber Karl, der seinen Forderungen in Bezug auf Moral, Religiosität und Arbeitsethik nicht entspricht, nimmt Meister Anton eine misstrauische und abwertende Haltung ein.⁵²⁹ Karl erscheint deshalb als ein bürgerlicher Prometheus.

Die strenge Moralität des Vaters führt unsichtbar auch zu einem Bruch mit seiner schwangeren Tochter, weswegen Klara anders als Sohn Karl die Selbstlosigkeit bzw. Selbstverleugnung verkörpert. Sie spielt eine nur dienende Rolle in der Familie. Schon zu Beginn des Stücks pflegt sie ihre kranke Mutter und beschränkt sich selbst im Familienraum. Bei der Unterhaltung mit Leonhard tritt sie in den Familienraum zurück, wenn es heißt »Ich muß in die Küche *Ab*« (MM: I/5), oder wenn sie sagt: »Ich aß schon in der Küche« (MM: II/1). Auch beim Zusammensein mit ihrem Vater arbeitet Klara: Sie »*will abräumen*« (MM: II/1) und »*bringt den Wein*« (MM: III/8) bei der Unterhaltung mit Bruder Karl. Sie sorgt sich um ihren Vater nach dem Tod der Mutter und muss dem Bruder Karl mit Geld aushelfen⁵³⁰: »Oder ist deine Sparbüchse leer?« (MM: III/8). Ihr Bruder fragt nach ihr als wäre sie eine Art Wirtshausbedienung⁵³¹:

»KARL. [...] Wo die Klara bleibt? Ich bin ebenso hungrig, als durstig!« (MM: III/7), » [...] Ein Glas Wasser könntest du mir noch bringen, aber es muß recht frisch sein!« (MM: III/8)

„Da Karl die drei Erziehungsmaximen Gehorsam, Arbeitsamkeit bzw. die rechte Einstellung zur Arbeit und Religiosität nicht erfüllt, ist der Druck auf Klara ums so größer, zumindest die vierte moralische Kategorie, nämlich die Schamhaftigkeit, einzuhalten, um die Ehre des Vaters noch halbwegs zu retten und vor allem um zu beweisen, dass ihn keine Schuld an dem Abgleiten des Sohnes trifft“⁵³²: »Dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter!« (MM: II/1). Der Wunsch des Vaters nach der besten Tochter wird sich nur durch ihre Selbstlosigkeit bzw. Selbstverleugnung verwirklichen, die in der Beziehung zu Leonhard und bei ihrem Heiratsvorschlag ihren Höhepunkt erreicht. Die „Dienstbarkeit bis zum Tode gelobt sie Leonhard als Entgelt, wenn er sie heiratet. In ihrer Hingabe an den ungelobten

⁵²⁸ Vgl. Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 302.

⁵²⁹ Vgl. ebd. S. 302-303.

⁵³⁰ Vgl. Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen: 37). S. 51.

⁵³¹ Vgl. ebd. S. 51.

⁵³² Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002. S. 303.

Mann, die dieser wie eine Schuld von ihr eingefordert hatte, fand ihre Haltung selbstverleugnender Willfährigkeit eine schwer verständliche Übersteigerung⁵³³:

»KLARA. [...] Ich will dir dienen, ich will für dich arbeiten, und zu essen sollst du mir nichts geben, ich will mich selbst ernähren, ich will bei Nachtzeit nähen und spinnen für andere Leute, ich will hungern, wenn ich nichts zu tun habe, ich will lieber in meinen eignen Arm hineinbeißen, als zu meinem Vater gehen, damit er nichts merkt. Wenn du mich schlägst, weil dein Hund nicht bei der Hand ist, oder weil du ihn abgeschafft hast, so will ich eher meine Zunge verschlucken, als ein Geschrei ausstoßen, das den Nachbarn verraten könnte, was vorfällt. Ich kann nicht versprechen, daß meine Haut die Striemen deiner Geißel nicht zeigen soll, denn das hängt nicht von mir ab, aber ich will lügen, ich will sagen, daß ich mit dem Kopf gegen den Schrank gefahren, oder daß ich auf den Estrich, weil er zu glatt war, ausgeglitten bin, ich wills tun, bevor noch einer fragen kann, woher die blauen Flecke rühren. Heirate mich – ich lebe nicht lange. Und wenns dir doch zu lange dauert, und du die Kosten der Scheidung nicht aufwenden magst, um von mir loszukommen, so kauf Gift aus der Apotheke, und stell's hin, als obs für deine Ratten wäre, ich wills, ohne daß du auch nur zu winken brauchst, nehmen und im Sterben zu den Nachbarn sagen, ich hätt's für zerstoßenen Zucker gehalten!« (MM: III/2)

Diesen selbstverleugnenden Heiratsvorschlag macht Klara, weil ihre uneheliche Schwangerschaft dem öffentlichen Ansehen ihres Vaters schaden könnte. Damit wird klar, dass Klara also nicht nur das Mittel der durch Karl notwendig gewordenen sozialen Rehabilitation sein soll⁵³⁴, sondern „zur bevorzugten Stütze des gefährdeten Lebensnervs, Ersatz für den sonst ausbleibenden Sinn, ein Prestige-, ein Reputationswert“⁵³⁵ wird.

Nicht für die Zukunft der Tochter, sondern für seine öffentliche Reputation wird von den Frauen ein selbstverleugnendes Leben abverlangt, in dem die räumliche Einschränkung ins Haus, die Hingabe an ihren Mann und ihre Kinder von ihr eingefordert wurden:

»MUTTER. [...] Ich [...] habe im Hause geschafft, was ich konnte, ich habe dich und deinen Bruder in der Furcht des Herrn aufgezogen und den sauren Schweiß eures Vaters zusammengehalten, [...] « (MM: I/1)

Diese Vorstellung von der Rolle der Mutter ist auch in der Erinnerung des Meisters Anton an seine Kindheit und seine eigene Mutter zu finden. (Vgl. MM: I/5). So wird von Klara diese rest- und distanzlose Identifikation mit der zuvor vorhandenen, geschlechtsspezifischen Rolle der Mutter gefordert, die vom väterlichen Handwerksmeister als Weiblichkeit definiert wird.

⁵³³ Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen: 37). S. 51.

⁵³⁴ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 49.

⁵³⁵ Ebd. S. 49-50.

Die veränderte Weltanschauung der Bürgergesellschaft wird durch seinen Sohn Karl repräsentiert. Bei der Tochterfigur zeigt sich, wie das Alte (der Tradition) und das Neue (der bürgerlichen Wertvorstellungen, der Religion, des Sozial- oder des Ökonomie-Systems) der modernisierten Welt die Frauen in die private Welt beschränken.

Die Vater-Tochter-Konflikte in den bürgerlichen Dramen (Lenz' Komödien ausgenommen) führen ausnahmslos zum tragischen Ende, obwohl sowohl die Vater- als auch die Tochterfiguren starke Überwindungsbestrebungen hinsichtlich dieses Konflikts aufweisen. Daraus folgt für die Vaterfiguren, dass ihr weltimmanente Religiosität letztlich als Gegenmotiv zum Tragischen interpretiert werden kann, was es im Folgenden näher zu untersuchen gilt.

3.2.2 Welt-immanente Religiosität des Vaters: Rationale Gottheit

Eine charakteristische Eigenschaft der Vaterfiguren in den bürgerlichen Dramen ist ihre Religiosität, daher birgt der Vater-Tochter-Konflikt immer auch eine geschlechtsspezifische Differenz bezüglich der (religiösen) Weltanschauung bzw. der *species aeterni* (Perspektive der Ewigkeit) als dem religiösen Fundamentalaspekt.⁵³⁶

In *Miß Sara Sampson* wird Sir Williams Familie von Saras Ungehorsam gegenüber der väterlichen Ordnung zerstört, was auf den biblischen Fall des Umschlags von Ungehorsam in strafende Strenge verweist.⁵³⁷ In diesem Sinne ist Saras mehr als acht Wochen dauernder Aufenthalt im ländlichen Gasthof gleichbedeutend mit einer „Verbannung durch den Vater“.⁵³⁸ „Die Ausweisung aus der schützenden Gemeinschaft bedeutet lebenslanges Exil, und der einzige Weg zurück eröffnete sich nur über die Rehabilitierung durch den Vater.“⁵³⁹ Aus diesem Grund muss es Sara überraschen, wenn der Vater ihr gegenüber Milde zeigt:

»SARA. [...] Er nennt meine Flucht eine Abwesenheit. Wie viel sträflicher wird sie durch dieses gelinde Wort! (*Sie lieset weiter und unterbricht sich wieder*) Höre doch! er schmeichelt sich, ich würde ihn noch lieben. Er schmeichelt sich! (*Lieset und unterbricht sich*) Er bittet mich – Er bittet mich? Ein Vater seine Tochter? seine strafbare Tochter? Und was bittet er mich denn? – (*Lieset für sich*) Er bittet mich, seine übereilte

⁵³⁶ Vgl. Guthke, Karl. S.: Das bürgerliche Drama des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 76-92. Hier S. 78.

⁵³⁷ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 60.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd.

Strenge zu vergessen, und ihn mit meiner Entfernung nicht länger zu strafen. Übereilte Strenge! strafen! – « (MSS: III/3)

Das Sir William-Sara-Verhältnis ist analog dem Verhältnis von Gott und Eva konstruiert, wobei Sir William den Gott-Vater aus der Bibel verkörpert. Sir William erscheint in der Vorgeschichte von *Miß Sara Sampson* als „ein strenges, gerechtes, strafendes Vaterbild. Sie [Sara; J.K.L.] hat gegen den Gehorsams-Anspruch des Vaters verstoßen. Die Intention der inneren Handlung des Dramas ist erkennbar als eine theologische Wandlung dieses Vaterbildes: er ist zum verstehenden, liebenden Vater geworden, fixiert auf das Ideal des Allverzeihenden⁵⁴⁰. Die beiden Vater-Bilder sind also bereits durch die Vorgeschichte angelegt, entfalten sich aber auch in der Handlung des Dramas als „Dualismus von Güte und Strafe“⁵⁴¹. So verkörpert Sir William den Gott-Vater der christlichen Religion, während seine Tochter als »Verbrecherin« am väterlichen Recht gilt:

»SARA. Diese sollen die Zeugen unserer Verbindung sein? - Grausamer! so soll diese Verbindung nicht in meinem Vaterlande geschehen? So soll ich mein Vaterland als eine Verbrecherin verlassen? Und als eine solche, glauben Sie, würde ich Mut genug haben, mich der See zu vertrauen? « (MSS: I/7)

Das Verhältnis von Sir William und Sara erinnert an Isaaks ‚Opferung‘, ein Motiv, welches die gesamte europäische Kulturgeschichte als Musterstück für den Beleg einer brutalen *potestas-patria* durchzieht. Zwar gibt es bei Isaaks Opferung in der Bibel, die den meisten Menschen der abendländischen Folgekultur bekannt ist, einen Grund für die Denunziation des biblischen Patriarchen,⁵⁴² doch „rückt in der Literatur wie in der bildenden Kunst ein Problem in den Mittelpunkt: Wie kann die zunehmend als Monstrosität empfundene Differenz zwischen der Tötungsbereitschaft Abrahams und dem alttestamentarischen Motiv von der unverdienten Liebe des Vaters gegenüber seinem Sohn erträglich gemacht werden?“⁵⁴³ Die bekannteste exegetische Tradition dieser Geschichte hebt die Glaubenskraft hervor, indem der Glaubensgehorsam Abrahams auf die Probe gestellt werden soll.

Die Gott-Vaterfigur, als die Sir William gesehen werden kann, fordert nicht den brutalen Glaubensgehorsam, sondern zeigt einen Prozess der Wandlung zu einer versöhnenden, liebenden Gott-Vaterfigur und das Ideal des Allverzeihenden, was letztlich eine Rechtfertigung Gottes bewirkt. Diese christliche Idee (Theodizee-Prinzip) wird am Schluss des Stücks *Miß Sara Sampson* verwirklicht: Der Vater verkörpert die ganze Güte und

⁵⁴⁰ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Vgl. Lenzen, Dieter: *Vaterschaft*. Vom Patriarchat zur Alimentation. Hamburg 1991. S. 67.

⁵⁴³ Ebd. S. 69

Verzeihung; Sara die ganze Liebe und Dankbarkeit und Sir William nennt Mellefont seinen Sohn; an Saras Sterbebett, empfiehlt Sara zum Schluss dem Vater das Kind ihres Geliebten, woraufhin Sir William Arabella adoptiert; die flüchtige Marwood wird nicht verfolgt; Sara hat ihr vergeben.⁵⁴⁴ Der Autor hat diesen Schluss des Trauerspiels als eine Dramatisierung der ‚Vaterunser-Bitte‘: »Vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern« verwirklicht.⁵⁴⁵

In der Adoption der Tochter Saras, mit anderen Worten in seiner Familienwiederherstellung vertritt Sir William die neue Gott-Vater-Vorstellung der aufklärerischen Zeit. „Lessing hat dieser Tochter einen sprechenden Namen gegeben: ara-bella, das schöne Denkmal.“⁵⁴⁶ „[S]o wird man in ‚Arabella‘ auch die Namen S-ara und M-elle-font anklingen hören.“⁵⁴⁷ In der Überwindung des Vater-Tochter-Konflikts, also in der Familienwiederherstellung durch die Adoption von Arabella zeigt der Autor ein neues christliches Modell für das Verhältnis von Gottheit und Mensch, das die im Mythos, in der epischen Literatur und in der Bibel oder in der christlichen Religion tradierte Vater-Sohn-Beziehung nicht gezeigt hat.

Wenn es also in *Miß Sara Sampson* um die Idee einer gütigen Vaterschaft (*auctoritas patria*) geht, so scheint diese in *Emilia Galotti* kurz vor der Hochzeit Emilias auf. Die Eheschließung als erster Zugang zur Familienbildung stellt für Odoardo und Appiani einen so wichtigen und so ernsten Akt dar, dass es nahe liegt, »Gnade von oben zu erflehen« (EG: II/2). Ganz anders als diese gütige Vaterschaft wiederholt sich im Verlauf des Stücks die väterliche Tötung der Tochter in der *Virginius-Sage* der römischen Geschichte.

»ODOARDO. Oh, meine Tochter!

EMILIA. Oh, mein Vater, wenn ich Sie erriete! – Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? – (*In einem bitteren Tone, während daß sie die Rose zerpfückt*) Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!« (EG: V/7)

Bei der Tat des Römers Virginius handelte es sich jedoch nicht nur um ein praktiziertes römisches Vaterrecht, sondern auch um die Vollstreckung politischer Gerechtigkeit in der irdischen Welt. Die Tötung der Töchter in der römischen Geschichte steht somit auch für die Ungerechtigkeit im Macht-Missbrauch eines Tyrannen. Die dramatischen Bearbeitungen des

⁵⁴⁴ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

⁵⁴⁵ Vgl. ebd.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 94. Anmerkung 20.

Stoffes vor Lessing betonten zumeist dieses politische Motiv (Tod der Virginia als Auftakt zum Sturz des Appius Claudius); in *Emilia Galotti* wandelt sich dieses Motiv jedoch beinahe vollständig⁵⁴⁸ ins Religiöse. Denn am Ende des Stücks verbindet sich das Vaterrecht *ius vitae et necis* mit der himmlischen Gerechtigkeit, und das irdische Vater-Bild überlagert sich mit dem himmlischen als eine Art religiösen Rituals bei Emilia: »Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand« (EG: V/7). Den Archaismus des römischen Rechts (*ius vitae und necis*) deutete Lessing bei Odoardo psychologisch um und lässt die Tötung Emilias als Ergebnis ihres eigenen Willens erscheinen – deshalb unterstellt Odoardo sich nach der Tötung seiner Tochter nicht dem weltlichen Richter, sondern dem himmlischen:

»ODOARDO. [...] – Sie irren sich. Hier! (*indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft*) Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller! « (EG: V/7)

In der Tat sowohl des Vaters als auch der Tochter sind Elemente einer Opferung zu erkennen, die auch schon in *Miß Sara Sampson* aufscheinen. „Abraham wurde durch Jahwes Stimme die Tötung seines Sohnes befohlen. Doch im Augenblick des bedingungslosen Gehorsams widerrief der Gott das Gebot und verhinderte so die blutige Bestätigung seiner Allmacht.“⁵⁴⁹ Doch Lessing verkehrt dieses Opferungsmotiv und macht die aufklärerische Moralvorstellung sichtbar, die sich mit der rationalen Gottesvorstellung der aufklärerischen Zeit verbindet. Richtig ist der Hinweis, dass sich das Gesetz, dem Odoardo und Emilia gehorchen, nur über die innere Stimme ihres Gewissens Geltung verschaffen kann.⁵⁵⁰ Zudem unterwirft sich Odoardo nicht dem Prinzen als Richter nach Maßgabe des zivilen Rechts, sondern »dem Richter unser aller« (EG: V/7) im Jenseits. Bei dieser Haltung Odoardos erkennt man wiederum die Annahme einer rationalen Gottheit (im Sinne von Leibniz' Theodizee-Prinzip), auf die auch die tugendhafte Hausvaterfigur Odoardo hinweist. Das religiöse Problem, das Lessing im Wandlungsprozess der Gott-Vater-Figur in der bürgerlichen Familie abhandelt, ist nichts anderes als das Problem religiöser Unmündigkeit. Hier lässt sich ein weiterer Aspekt der Aufklärung festmachen: das Herauskommen aus der Unmündigkeit, die für Kant vor allem in der Abhängigkeit von religiösen Gewalten begründet liegt.⁵⁵¹

⁵⁴⁸ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Stuttgart 1977. S. 43.

⁵⁴⁹ Ebd. S. 44.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵⁵¹ Vgl. Geisenhanslüke, Achim: Johann Wolfgang Goethe *Iphigenie auf Tauris*. München 1997 (Oldenbourg-Interpretationen; Bd. 71). S. 92.

Das Motiv der rationalen Gottheit zieht sich auch durch Lenz' Komödien. Im ersten Akt des Stücks *Der Hofmeister* wollte der Major zeigen, dass er »Herr im Hause« (HM: I/4) ist und seine eigentliche Herrschaft nach innen ausübt. Der Major ist seinem Sohn gegenüber gewalttätig und will über seine Frau herrschen, indem er ihr die alleinige Schuld für die Flucht der Tochter aus dem Elternhaus gibt. In diesem Punkt rechtfertigt sich seine Herrschaft mit der Gottseligkeit und der Pflicht der Alimentation in der Bibel-Geschichte:

»MAJOR: [...] Ich bin Major Berg gottseligen Andenkens und will den Pflug in die Hand nehmen und will Vater Berg werden, und wer mir zu nahe kommt, dem gebe ich mit meiner Hack über die Ohren.« (HM: III/1)

Diese göttlich anerkannte Herrschaft ist mit der *auctorialen* Sorge um die verlorene Tochter und Sehnsucht eingefärbt: »Ein ganzes Jahr – und niemand weiß, wohin sie gestorben oder geflogen ist?« (HM: IV/1). Bei ihm zeigt sich schon nicht mehr das gewalttätig herrschende Gottesbild, sondern das sorgende und liebende. Diese göttlichen Elemente der *auctoritas patria* im tragischen Handlungsverlauf in Lessings bürgerlichem Trauerspiel zeigen eine in der Welt nicht realisierte Gerechtigkeit Gottes. Anders als Lessing lässt der Autor Lenz diese nicht realisierte Göttlichkeit in der väterlichen Rettungsszene Wirklichkeit werden:

»MAJOR: Hei! Hoh! da ging's in Teich – Ein Weibsbild wär' und wengleich nicht meine Tochter, doch auch ein unglücklich Weibsbild – Nach, Berg! Das ist der Weg zu Gustchen oder zur Hölle! *Springt ihr nach.* « (HM: IV/4)

In der ausweglosen, unauflösbaren Selbstmordszene, die das Stück zum Tragischen macht, veranschaulicht der Autor die väterliche Rettung der Tochter. Diese Rettung der Erstickenen erinnert die Leser und Zuschauer einerseits an Altruismus bei einer anonymen Anrufung der Tochter: »Ein Weibsbild wär' und wengleich nicht meine Tochter« (HM: IV/4), andererseits verwandelt sich in diesem Moment der Major in einen menschlichen Retter der Unglücklichen in der Ausweglosigkeit: »ein unglücklich[es] Weibsbild« (HM: IV/4). Durch ihn realisiert sich eine human-orientierte Gottheit, die sich wiederholt in der väterlichen Vergebung des töchterlichen Ungehorsams und bei Fritz, einer weiteren Vaterfigur, die ihr uneheliches Kind adoptiert. Das Motiv der rationalen Gottheit erscheint deshalb anders als in Lessings Trauerspiel nicht im tragischen Schlusstableau, sondern im Happy-End.

Auch in *Die Soldaten* ist wiederum die innovative Aneignung dieses religiösen Prinzips durch die Ausgestaltung des Vater-Tochter-Konflikts zu finden. Den Konflikt zwischen Vater und Tochter als Kern der Handlung bildet dabei die Zerstörung einer bürgerlichen Existenz durch

das Handeln adeliger Offiziere, aber auch aufgrund von Widersprüchen im Fühlen und Handeln der bürgerlichen Protagonisten selbst.⁵⁵²

Als der Vater erfährt, dass Mariane mit dem adligen Offizier in einer Komödie gewesen ist, weist er sie vor der Familie zornig zurecht.⁵⁵³ Dadurch gerät sie in die tragische Position, durch die väterlichen Verhaltensnormen von ihrer bisherigen Lebenssphäre abgetrennt zu werden. Zentral ist hier Weseners Gottesglaube als Lebensnorm für ihn selbst und seine Tochter: »Man muss Gott vertrauen – *bleibt in tiefen Gedanken*« (SD: V/1). Das Tragische außerhalb des väterlichen Hauses wird in auffälliger Weise ökonomisch bei der Tochter Mariane darstellt:

»MARIANE: [...] O hätt ich nur einen Tropfen von dem Wein, den ich so oft aus dem Fenster geworfen – womit mir in der Hitze die Hände wusch – *Kontorsionen*. O das quält – nun ein Bettlermensch – *Sieht das Stück Brot an*. Ich kann's nicht essen, Gott weiß es. Besser verhungern. [...] « (SD: V/2)

Die Bedeutung des *Brot*es in der Regieanweisung wird in Kunst und Literatur auch immer wieder aufgegriffen. So sind in der Bibel viele Zitate zu finden, die sich sowohl mit Brot wie auch mit dem Wein befassen. In dieser Szene ist an das letzte Abendmahl zu denken, das unter anderem von Leonardo da Vinci auf die Leinwand gebracht wurde. So erscheint für Mariane Gott als ihr Retter, und deshalb erscheinen in Szenen V/1 und 2 Vater und Tochter mit dem Bild des rettenden Gottes. Als Gegenmotiv des Tragischen und der Ausweglosigkeit meldet sich die Göttlichkeit in der väterlichen Rettung der Tochter:

»WESENER *schreit laut*: Ach meine Tochter!
MARIANE: Mein Vater! [...]« (SD: V/4)

So entsteht eine Art Religiosität in dieser gegenseitigen Erkennungsszene, indem Vater Wesener seine Tochter Mariane aus ihrer ökonomischen Ausweglosigkeit rettet.

Im Anschluss an das Konzept der gütigen Vaterschaft der *auctoritas patria* versucht der Autor Lenz die brisante, damals provokative Annahme eines rationalen Gottes in der literatur- und gattungsgeschichtlich zweideutigen, innovativen Form der ‚Komödie‘ einzuführen.

Die Verführung während des Maskenballs, die der väterlichen Lebensführung gegenübersteht, verschlechtert die Beziehung Evchens zu ihrem Vater. Der Verfall Evchens durch das Zusammensein mit der Mutter lässt den Vater seinen ‚Kopf verlieren‘. Seine hoch emotionale aufgeregte Haltung zu seiner Tochter, die seine »bessere Ordnung« (KM: II) nicht einzuhalten

⁵⁵² Vgl. Stephan, Inge: »*Ein vorübergehendes Meteor*«?: J.M.R. Lenz u. seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart 1984. S. 167.

⁵⁵³ Vgl. ebd.

bereit ist, erinnert an die göttliche Haltung in der Bibel. Auf die töchterliche Verletzung der väterlichen Ordnung – deren Namen ja auch als Anspielung auf Eva fungiert – reagiert Humbrecht gleich dem Gott in der Bibelgeschichte; Humbrecht spricht seine Tochter indirekt an:

»H u m b r e c h t. [...] Meine eigne Tochter litt ich keine Stund mehr im Haus,
wenn sie sich so weit vergieng. [...]
E v c h e n. Seine eigne Tochter! – – in den paar Worten liegt mein ganzes
Verdammungsurtheil! [...]« (KM: II)

Auch in der Niederkunft Evchens bei Frau Marthan realisiert sich die Bibelgeschichte von Eva im bürgerlichen Alltag. In der Niederkunft erreichen Evchens Verzweiflung und die *potestas patria* vom Humbrecht ihre Höhepunkte. Die Niederkunft-Szene außerhalb des Elternhauses symbolisiert die sowohl göttliche als auch väterliche Strafe. Nichts kann ihr helfen, aus ihrer Ausweglosigkeit herauszukommen. „Frau Marthan, die alte Frau, die Evchen und ihr Kind aufnimmt, versucht, ihr Mut zu machen, da diese sich von aller Welt verlassen fühlt.“⁵⁵⁴ Sie soll an Gottes Barmherzigkeit glauben, so Frau Marthans Rat⁵⁵⁵:

»F r. M a r t h a n. Das sag sie nicht, ja nicht! sie versündigt sich wieder. –
Gott hat noch niemand verlassen, er wird an ihr und an ihrem Kind nicht
anfangen; und ich will ja gern alles thun, was ich thun kann; [...]« (KM:
VI)

„Frau Marthan bedient sich einer religiösen Argumentation: Wer seine Bibel kennt, kann sich nicht vertun. Auch will sie ihr helfen. Jedoch hat Evchen in diesem Moment ihren Glauben gänzlich aufgegeben und überlässt sich vollkommen der Melancholie. Ihr seelischer, moralischer und sozialer Kummer sind größer, als dass ihr der Glaube Trost geben kann.“⁵⁵⁶ Aber ihre Religiosität geht weiter im Wechsel von Wut und Herrschaft Gottes:

»F r. M a r t h a n. [...], huck sie mir nit immer so über sich selber; der böß
Got bhüt uns, könnt gar leicht sein Spiel haben: nimm sie ein Gebetbuch
und leß sie hübsch drinn, sie sagt ja sie könnt; dort auf dem Tresurhen
steht der Himmels – und Höllenweg; [...]. Ich sag immer, es ist aber
doch nicht recht von den Herrschaften, die einen armen Dienstboten,
wenn er in *den* Umständen ist, so mir nix dir nix zum Haus
hinauswerfen, wir sind alle sündliche Menschen; wie bald kann nit ein
Unglück gesehen, und dann hat der Herr oder die Frau doch aufs
Gewissen [...]« (KM: VI)

⁵⁵⁴ El-Dandoush, Nagla: *Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang*. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004. S. 144-145.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd. S. 145.

⁵⁵⁶ Ebd.

„Die Erlösung durch Religion und Glauben hilft ihr in ihrer Gemütslage nicht. Sie braucht Handlung auf gesellschaftlicher Ebene. Der Druck, der auf ihr lastet, ist zu groß, als dass die Religion sie aus dieser Krisensituation retten könnte.“⁵⁵⁷ Bei seiner zu späten Auffindung und Rettung der Tochter ist ein weltlicher Vater Humbrecht immer noch wütend in seiner Ausdrucksweise - trotz des ausweglosen Umstandes seiner Tochter:

»H u m b r e c h t. (*springt auf.*) Da! ein Kind! ha, wies lächelt! – *dein* Kind, Evchen? soll auch *meins* seyn! *Mein* Bastert, ganz allein *mein*, wer sagt, daß der *dein* ist, liebs Evchen! dem will ich das Genick herumdrehen.«
(KM: VI)

Frau Marthans Auftritt mit »*eine[r] angesteckte[n] Lampe*« (KM: VI), der in der Regieanweisung dargestellt wird, hat die Gesellschaft über den kritischen Umstand der unehelichen Tochter aufgeklärt. In auffälliger Weise wird die Bühne zum Tribunal. Evchen als Muttermörderin und Kindermörderin bringt ihre religiöse Sünde bzw. ihr gesetzliches Verbrechen ins Gericht: »so wollt ich doch lieber den Scharfrichter sehn« (KM: VI). Bei ihrer Selbstverurteilung: »Henker thun« (KM: VI) fragt ein Repräsentant der bürgerlichen Gesellschaft nach der Gerechtigkeit Gottes:

»M a g i s t e r. Gott! ists möglich? – (*das Kind betrachtend*) Wahrhaftig! – Gerechter Gott! Wie tief dein Mensch herabzustürzen, wenn er einmal den ersten Fehltritt gethan hat! [...]« (KM: VI)

In interessanter Weise verschwindet die von der Bibel übertragene Vaterschaft bei Humbrecht, die auf die *potestas* Gottes in der Bibelgeschichte anspielt, indem nicht ‚Evchen‘, sondern ‚Eve‘ ausgerufen wird: »wenn sie ein Vaterherz haben, *meins* ist geborsten. – Adieu! am armen Sünder Häußel seh ich dich wieder, Eve! Sag dir das letztmal Adieu!« (KM: VI). Beim Magister erscheint ein humanes Gottbild, das Humbrecht vertreten soll: »ich seh, sie haben meinem Rath gefolgt, und ihrer Tochter verziehen« (KM: VI). Dadurch tritt an die Stelle der strafenden Gerechtigkeit Gottes »das Gesetz« (KM: VI), das auf der menschlichen Humanität beruhen soll:

»F i s k a l. Ja, da rettet sich was! – das Gesetz, welches die Kindermörderinnen zum Schwerdt verdammt, ist deutlich, und hat seit vielen Jahren keine Exception gelitten; ist nun das Faktum, wie es der Anschein gibt, auch klar, so können sie die Müh sparen.« (KM: VI)

⁵⁵⁷ El-Dandoush, Nagla: *Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang*. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004. S. 145.

Schon Lenz hat also in der Sturm-und-Drang-Zeit die Realisierung der Humanität in der Dimension und im Raum der Familie darstellt. Darüber hinaus findet sich bei Wagner die Vorstellung, dass die Gerechtigkeit Gottes auf der Ebene der Gesellschaft und der Gesetzmäßigkeit berücksichtigt werden muss. Von großer Bedeutung ist daher auch, dass Wagner in seiner Literatur die neue Interpretation des religiösen Prinzips (ein rationaler Gott) und die Verwirklichung einer umfassenden Humanität intendiert.

Schon zu Beginn von *Kabale und Liebe* zeigt sich in eindrucksvoller Weise die christliche Ordnung der Familie mit dem Urbild des Vaters, der in dem Glauben an den göttlichen Vater die Rechtfertigung findet, obwohl sie bereits aufs schwerste bedroht ist⁵⁵⁸:

»MILLER. [...] Da saugt mir das Mädél – weiß Gott was als für? – überhimmlischer Alfanzerien ein, das läuft dann wie spanische Mucken ins Blut und wirft mir die Handvoll Christentum noch gar auseinander, die der Vater mit knapper Not soso noch zusammenhielt. [...]« (KUL: I/1)

In seiner Begegnung mit Luise identifiziert sich Miller nicht als Patriarchat, sondern als »Schöpfer« (KUL: I/3) und warnt seine Tochter vor »dem gottlosen Lesen« (KUL: I/3); die Haltung Millers dauert bis zum Ende des Stücks. Er ist ein zärtlicher Vater: »Das Mädél ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken – hab meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt« (V/3) und sucht die *auctoritas patria* Gottes: »Gott ist mein Zeuge« (I/3), »Das weiß de allwissende Gott!« (V/3), »Ich habe sie [Luise; J.K.L.] von Gott!« (V/5). Dagegen zeigt sich Luise als Verbrecherin, als »schwere Sünderin« (KUL: I/3) und als »ein schlechtes vergessenes Mädchen« (KUL: I/3). Ihr Verbrechen ist die unstandesgemäße Liebesbeziehung mit dem adeligen Offizier Ferdinand, gegen den Miller, Luises Vater, opponiert. Er sieht in Ferdinand den adeligen Verführer, der sich aus der Ehre des Mädchens nichts macht:

»MILLER. [...] er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädél eins hinsetzen und führt sich ab, und das Mädél ist verschimpft auf ihr Leben lang, bleibt sitzen, oder hats Handwerk verschmeckt, treibts fort. [...]« (KUL: I/1).

Bei Luise erscheint die unstandesgemäße Liebe doppelt als Verbrechen, denn sie verstößt gleichermaßen gegen die gesellschaftliche und die familiäre Ordnung. Darüber hinaus zeigt sich bei ihr eine religiöse Dimension, woraus sich ihre rhetorische Frage an den Vater ergibt:

⁵⁵⁸ Vgl. Wiese, Benno von; *Friedrich Schiller*. 4., durchges. Aufl. Stuttgart 1978. S. 197-198.

»Ist *lieben* denn Frevel, mein Vater« (KUL: V/1). Woraufhin Luise, die ihren Vater als göttliche Person internalisiert, folgende Antwort erhält: »Wenn du Gott liebst, wird du nie bis zum Frevel lieben. Deinetwegen, Schöpfer, bin ich da! «(KUL: V/1).

Durch die Existenz der Verbrecherin und ihres Verbrechens exponiert Schiller das Bild Gottes als Schöpfer. Es ist die Zusammengehörigkeit des Theodizeeproblems mit der Existenz des Verbrechers und des Verbrechens, die sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk Schillers zieht.⁵⁵⁹ „Die dem Schema des Theodizeeproblems folgenden Werke des jungen Schillers hatten den Glauben an einen, wenn auch erst in der Zukunft rechtfertigen Gott zur Voraussetzung.“⁵⁶⁰ In *Kabale und Liebe* zeigt Schiller das Bild Gottes nicht nur durch Miller, sondern auch im gerichtlichen Prozess in der letzten Szene, in dem die Tragödie zur Theodizee wird.

Wenn Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* die Lehre von Aristoteles heranzieht, um das Abscheuliche von der Bühne zu verbannen, so ist dafür zuletzt kein wirkungsästhetischer Grund ausschlaggebend, sondern ein moralischer und theologischer: Der Dramatiker soll sein Drama zu einem »Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers machen« (HD: Stück 79), in dem sich alles »völlig rundet, wo eines aus den andern sich völlig erklärt« (HD: Stück 79), um uns »an den Gedanken [zu] gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöst« (HD: Stück 79).⁵⁶¹ „Nur wo eine Vergeltungskausalität zwischen Charakter und Leiden, zwischen menschlichem Versagen und selbstverschuldeten Folgen besteht, kann der Dramatiker solche Theodizee, solche Rechtfertigung Gottes und seiner Schöpfung aus der Freiheit seiner Geschöpfe leisten.“⁵⁶² In der Logik der Theodizee hat Lessing in seinem bürgerlichen Trauerspiel die Mitverantwortung der Mädchenfiguren an ihrem Sterben sorgsam hervorgehoben: Die eine, Sara Sampson, stirbt aus »Irrtum«(MSS: IV/8), die andere, Emilia Galotti, aus zu großer Furcht vor ‚der potenziellen Sünde bzw. Schuld‘, und beide erklären sich mitverantwortlich für ihre Leiden. Der »Irrtum« (MSS: IV/8) bei Sara und die ‚potenzielle Sünde bzw. Schuld‘ bei Emilia sind die Gott-gegebenen menschlichen Schwächen, welche eine Verbindung von Charakter und Leiden im Sinne Aristoteles’ herstellen; durch sie rundet sich nach Lessing das Trauerspiel zum Ganzen, wird es zum oben erwähnten »Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers«.

⁵⁵⁹ Vgl. Rohrmoser, Günther; Theodizee und Tragödie in Werk Schillers. In: *Wirkendes Wort* 9 (1959). S. 329-338. Hier S. 331.

⁵⁶⁰ Ebd. S. 335-336.

⁵⁶¹ Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Die Rückkehr des grausamen Todes. In: *Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte* 50 (1998). S. 97-114. Hier S. 112.

⁵⁶² Ebd. S. 112-113.

Doch in *Kabale und Liebe* geht es nicht nur um diesen ‚Schattenriß‘, sondern gerade auch um die Gerechtigkeit der Welt: »Weckt die Justiz auf!« (KUL: V/ Letzte Szene). Damit macht Schiller in *Kabale und Liebe* nicht nur die Liebe zum Verbrechen zwischen Luise und Ferdinand, sondern kritisiert auch die Kabale als die Willkür und das Unrecht seiner Zeit (des Feudalabsolutismus), die die Liebenden vor den Richterstuhl zitiert. Dadurch erfüllt Schiller mit der letzten Szene seinen eigenen poetologischen Anspruch an sich als Theaterschriftsteller⁵⁶³, die Welt als Schöpfung Gottes darzustellen, indem die höhere Gerechtigkeit auf der Bühne wiederhergestellt wird.⁵⁶⁴ „Die Tragödie wird damit zur Theodizee, verwehrt aber die Antwort auf die Frage, ob Herrschaft und Standesunterschiede in der historischen Gegenwart Schillers wirklich Teil einer »allgemeine[n] ewige[n] Ordnung« (KUL: III/4) sind.“⁵⁶⁵

Das Modell des gerichtlichen Prozesses in der letzten Szene, das für eine reformatorische Interpretation der Rechtfertigung bestimmend war und für die um ihre eigene Rechtfertigung bemühte Aufklärung wieder wichtig wurde, bildet aber auch das Grundmodell, nach dem die Tragödie aufgebaut ist.⁵⁶⁶ „Nachdem der junge Schiller vor allem [...] in *Kabale und Liebe* noch die Bühne als Stätte des vorweggenommen Endgerichtes konzipiert hatte, vollzieht sich in *Don Carlos* und in *Wallenstein* das Geschick nach einer Logik, die der des mythischen Opferrituals gleicht.“⁵⁶⁷

Schiller lässt seine Leser und Zuschauer im Stück *Kabale und Liebe* einen aufklärerischen Sinn in den Familienbeziehungen entdecken. Sie sollen den Menschen als ein selbständiges Ich und Gott als *auctor* neu und vernünftig erkennen, so dass sie ihre Emanzipation bzw. Autonomie ‚ohne Leitung eines anderen‘ (im kantischen Sinne) wiederfinden können.

Es kann festgehalten werden, dass bei den Dramatikern wie Lessing, Lenz, Wagner und Schiller ein religiöses Prinzip (nämlich das der Theodizee) zum Gegenmotiv des Tragischen avanciert. In ihren bürgerlichen Dramen führte der aufbrechende, ausweglose oder unauflösbare Widerspruch zwischen den sittlichen Menschen, vor allem zwischen Vater und Tochter, nicht etwa zur Anklage gegen die Gottheit, sondern wird im Glauben an die Gerechtigkeit Gottes überwunden, welche das an Gott gebundene Gewissen und den

⁵⁶³ Vgl. dazu. Struck, Hans-Erich: *Friedrich Schiller. Kabale und Liebe*. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998. S. 43.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Vgl. *Schiller Handbuch*. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2005. S. 77; vgl. *Schiller Handbuch*. Hrsg. von Helmut Koopmann. 2., durchges. u. aktual. Aufl. Stuttgart 2011. S. 389.

⁵⁶⁷ Rohrmoser, Günther; Theodizee und Tragödie in Werk Schillers. In: *Wirkendes Wort* 9 (1959). S. 329-338. Hier S. 332.

Menschen miteinander versöhnt und sich in der Form der Vernunft zur Aufklärung hinaufarbeitet.⁵⁶⁸

Die rationale Gottheit ist im 19. Jahrhundert nicht mehr als Gegenpol zum Tragischen zu verstehen. An Stelle der Thoedizee treten von daher vermehrt anti-numinose Gedanken auf, die vor allem die Literatur von der Sinngebung her aufladen, die Nietzsche am Ende des 19. Jahrhundert dem ‚Pessimismus und dem Nihilismus‘ der Tragödie zu geben versuchte.

Hebbel hat schon vor Nietzsche den Radikalismus seiner zeitgeschichtlichen Situation, die er als ‚Pessimismus und Nihilismus‘ erlebte, literarisiert. In seinen Werken ist diese gottferne Welt abstrakter, gesellschaftlicher Zusammenhänge „so sehr ins Trübe, Enge und Starre geraten, dass von einem göttlichen Weltwillen wenig zu spüren“⁵⁶⁹ ist. Von allen Dramen steht das Stück *Maria Magdalene* diesem gesellschaftlichen Nihilismus und dem privaten Pessimismus am nächsten. Die gesellschaftliche Welt um Meister Anton herum wird *ad absurdum* geführt. Leonhard vertritt diese gesellschaftliche Welt ohne Gerechtigkeit in Anspielung auf ein Tier in der Bibel-Geschichte

»LEONHARD. [...] Geschah es doch in der besten Absicht! [...] Sei du ohne Falsch, wie die Taube, ich will klug, wie die Schlange sein, dann genügen wir, da Mann und Weib doch nur eins sind, dem Evangelienpruch vollkommen. *Lacht.* [...]« (MM: I/4)

Aus dieser, in seinem Wesen angelegten Dialektik heraus, entwickelt Hebbel Leonhard zum Widersacher (der Gerechtigkeit) Gottes, der aber gerade in der äußersten Konsequenz des Bösen die überindividuelle also gesellschaftliche Welt ohne Gerechtigkeit zeigt. Durch Leonhard steht Klara in der Enge ihrer Umwelt fremd und ohne Möglichkeit der Verständigung Leonhard gegenüber, unfähig, sich weiter zu entwickeln. Zu dieser Gesellschaft gehört das Spiel des Sohns Karl als Gegenstand des Abscheus des Meisters Anton:

»MUTTER. [...] Ich weiß auch nicht, was du gegen das unschuldige Spiel hast.

MEISTER ANTON. Gegen das Spiel? Gar nicht! Vornehme Herren müssen einen Zeitvertrieb haben. Ohne den Karten-König hätte der wahre König gewiss oft Langeweile, und wenn die Kegel nicht erfunden wären, wer weiß, ob Fürsten und Barone nicht mit unseren Köpfen bosseln würden! [...]« (MM: I/7)

Seine zünftige Moralität kollidiert mit seinem Sohn Karl, auf den sich der Diebstahlverdacht des korrupten Gerichtsdieners richtet. Klaras Schwangerschaft muss auch mit der Moralität

⁵⁶⁸ Vgl. Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 7., Aufl. Hamburg 1967. S. 641.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd. S. 592.

ihres Vaters kollidieren. Die unversöhnliche Diskrepanz von göttlichem Walten, das nicht mehr in der Gesellschaft erkennbar ist, und den zünftigen Ordnungen des Vaters, die den Einzelmenschen ruinieren, kommen zum Ausdruck: »Gott im Himmel, ich würde mich erbarmen, wenn ich Du wäre, und Du ich!« (MM: II/5). Aber die Belanglosigkeit Gottes ist wieder erkennbar bei dem Sekretär, der bitter spottet: »Gott und Teufel scheinen sich ja beständig um die Welt zu schlagen, wer weiß denn, wer gerade Herr ist« (MM: II/6).

Bei Meister Anton ist diese Bedeutungslosigkeit der Gerechtigkeit Gottes auch zu finden, ganz anders als bei den Vaterfiguren, die in den bisherigen bürgerlichen Dramen die Theodizee als eine neue Art *deus ex machina* vertreten oder befragen. Am Ende fragt Meister Anton nicht nach der Gerechtigkeit Gottes, sondern nach der Gerechtigkeit der sozialen bzw. weltimmanenten Ordnung: »ich verstehe die Welt nicht mehr! (*Er bleibt sinnend stehen.*)« (MM: III/11).

Die Daseinsnot Klaras, ihre gottferne, tragische Isolierung wurzelt also in Hebbels Stück *Maria Magdalene* nicht nur im Individuellen, sondern auch im Sozialen, wie das die Autoren der Sturm-und-Drang-Zeit zeigen wollten. Aber Meister Anton im Stück *Maria Magdalene* hat nichts mit den Vaterfiguren in den üblichen bürgerlichen Dramen zu tun, in denen sie die Gerechtigkeit Gottes vertreten und befragen. Dagegen verhält er sich einerseits mit seiner zünftigen Moralität und andererseits mit großer Skepsis der weltlichen Gerechtigkeit gegenüber. Daher ist Meister Antons Haltung als Vorbote des Zeitgeistes zu betrachten, den Nietzsche mit seinen Schriften einzufangen glaubte.

Am Ende der untersuchten Stücke findet sich – außer bei Meister Anton - die Legitimation des Verhalten der Vaterfiguren, insofern die Vaterfiguren Gott nach Recht oder Unrecht ihrer Taten befragen oder sogar als Vertreter des göttlichen Rechts agieren; sie zeigen die Gerechtigkeit Gottes oder versuchen sie in der Welt zu realisieren.

III. 3 Utopische Weiblichkeit und Selbstmord der Tochter

3.3.1 Empfindsamkeit und Pietismus

Die Ablösung des ‚ganzen Hauses‘ durch die Konstruktion der bürgerlichen Familie und die asketische und religiöse Ordnung der Vaterfiguren zwingen die Tochterfiguren, sich innerhalb des privaten Raums zu lokalisieren und sich selbst zu beobachten, weshalb sie sich stark verinnerlichen. Diese Verinnerlichung oder psychologische Selbstbeobachtung führt die

Tochterfiguren zu einem umfassenden Selbstbewusstsein des Ichs und zur Entdeckung ihrer Individualität. Doch anders als es der Kernsatz der Descartes'schen Lehre *cogito ergo sum* suggerieren würde, werden sich die Tochterfiguren nicht durch ihr Denken ihrer Individuation bewußt, sondern entwickeln ihr Selbstbewusstsein durch ihre Empfindsamkeit. Während also der Vernunftbegriff im Rationalismus allein auf die Verstandestätigkeit des Menschen bezogen scheint, wird er im Empirismus auf den Bereich des Fühlens und Empfindens ausgeweitet.⁵⁷⁰ Denn die Philosophie des Empirismus geht aus von der Idee, dass sich theoretische Erkenntnis und Wirklichkeitsbeschreibung auf Basis der Erfahrung umsetzen lassen, d. h. Erkenntnis ist erst auf Basis der Beobachtung und der Wahrnehmung durch die Sinne des Menschen möglich:⁵⁷¹ *Nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu.*⁵⁷² „Locke unterscheidet [entsprechend] zwei Arten von Erfahrung: die (äußerliche) Sinneswahrnehmung und die (innerliche) Reflexion.“⁵⁷³ In den bürgerlichen Trauerspielen tritt so neben den französischen Rationalismus die Philosophie des britischen Empirismus bzw. des Sensualismus und wirkt sich auf die literarische Ausgestaltung des Selbstbewusstseins der (weiblichen) Figuren aus.

Schon um 1760 tauchen Belege für ‚empfindsam‘/‚Empfindsamkeit‘ in Übersetzungen aus dem Englischen auf. Lessing empfahl das Wort Johann Joachim Christoph Bode für die Übersetzung von Laurence Sterne's *A sentimental journey* (1768)⁵⁷⁴: *Empfindsame Reise*. Zwischen *empfindsam* und *setimental* bleiben jedoch feine Bedeutungsnuancen bestehen, denn das Wort *setimental* ist nur eine Schicht in einer differenzierten psychologischen Struktur der Empfindsamkeit.

„Der Ausdruck *empfindsam* wurde allenthalben zu einer Art Lebensdevise für die bürgerliche Welt und gewann mitunter den Charakter eines Protestes gegen die bestehende ständische Ordnung, gegen Amoralität und Nihilismus höfischer bzw. adliger Kreise, denen man ‚moralische Empfindsamkeit‘ als bürgerliche Ausdrucksform der eigenen seelischen Differenziertheit gegenüber stellte.“⁵⁷⁵ Empfindsamkeit hat zunächst „zwei Bedeutungen: Zunächst meint es ‚moralische Zärtlichkeit‘ für freundschaftliche, verwandtschaftliche Gefühle, vor allem der Liebe, dann bezeichnet es die Fähigkeit, sinnliche Empfindungen wahrzunehmen; physische Empfindsamkeit bezieht sich auf die Empfindsamkeit der Nerven

⁵⁷⁰ Vgl. Alt, Peter-André: *Aufklärung*. 3., aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 2007. S. 11.

⁵⁷¹ Vgl. Borries, Ernst u. Erika von: *Aufklärung und Empfindsamkeit Sturm und Drang*. München 1991 (Deutsche Literaturgeschichte; Bd. 2). S. 22.

⁵⁷² „Im Verstand ist nichts, das nicht vorher in den Sinnen war.“

⁵⁷³ Borries, Ernst u. Erika von: *Aufklärung und Empfindsamkeit Sturm und Drang*. München 1991 (Deutsche Literaturgeschichte; Bd. 2). S. 23.

⁵⁷⁴ Vgl. *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*: Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003. S. 14.

⁵⁷⁵ Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit*. Kunst und Kultuer des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wien/München 1972. S. 20.

und Organe. Sprach man vor 1760 von ‚zärtlich‘/‚Zärtlichkeit‘, so war damit entweder die moralische Empfindsamkeit, die ‚Tugendempfindsamkeit‘ oder die positiv verstandene ‚Empfindsamkeit‘ gemeint. [...] Die[se] Definitionsversuche fügen noch einen wichtigen Aspekt hinzu, nämlich den, schnell und nachdrücklich Einsicht in seine Pflichten zu bekommen und so Gutes zu tun. Damit wird auf die von schottischen Philosophen (Francis Huttscheson, 1694-1764; Thomas Reid, 1710-96 u. a.) entwickelte Theorie des Moral Sense verwiesen. 1778 ist der am häufigsten gebrauchte Gegenbegriff ‚Empfindelei‘ in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* erstmals belegt.⁵⁷⁶

Im bürgerlichen Trauerspiel liegt die Individuation der Protagonisten ebenfalls ihren empirischen Erfahrungen, ‚Denken und Fühlen‘ zugrunde, denn der Prozess des Empfindens führt letztlich zur Entdeckung des Ichs als vernünftigen Subjekt. Was der Doppelausdruck ‚Denken und Fühlen‘ für die Zeitgenossen umfassen konnte, ist ein „neues Ich-Erlebnis“⁵⁷⁷ durch Selbstbespiegelung. Der wichtigste Punkt in der Bestimmung dieses neuen Ich-Erlebnisses ist „der Dualismus von Verstand und Gefühl“⁵⁷⁸. Im Zusammenhang mit diesem Dualismus gebraucht Lessing das Wort ‚empfindsam‘ in einem positiven Sinn.⁵⁷⁹ Auch in seinem prominenten Buch versuchte Nikolaus Wegmann den Begriff der Empfindsamkeit mit Hilfe von Karl Daniel Küster zu definieren⁵⁸⁰:

»Der Ausdruck: ein *empfindsamer Mensch*, hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Beutung gewonnen. Es bezeichnet: *die vortreffliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmet, und einen wirksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun.*«⁵⁸¹

Gleichzeitig gilt, dass die „Theoretiker der Empfindsamkeit [...] jedoch zum größten Teil als Ideal ein Kräftegleichgewicht zwischen rationalem und emotionalem Empfinden [preisen].“⁵⁸² Deshalb betonen sie die Gefühlskräfte und preisen die sittliche Empfindung, die auf moralischen Gedanken beruhe.⁵⁸³ „Anstelle einer in einfachen intellektuellen

⁵⁷⁶ *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*: Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003. S. 14.

⁵⁷⁷ Kaiser, Gerhard: *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 5., unveränderte Aufl. Tübingen/Basel 1996 (UTB 484). S. 35.

⁵⁷⁸ Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 17.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd. S. 18.

⁵⁸⁰ Vgl. Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit*. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988. S. 20.

⁵⁸¹ Zitiert nach: *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003 (RUB 17643). S. 39; Orig: Küstner, Karl Daniel: *Sittliches Erziehungs-Lexikon*. [...] 1 Probe. Magdeburg 1773. S. 47.

⁵⁸² Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 17.

⁵⁸³ *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*: Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003. S. 15.

Grundoperationen wirksamen Vernunft setzt die Empfindsamkeit ein ganzes anderes Motiv. Sie hat ihr verbindliches Prinzip in einer moralisch positiven Emotionalität.⁵⁸⁴

Auf diese Weise können ‚Denken-*ratio* und Gefühl-*emotio*‘ auch in Lessings bürgerlichem Trauerspiel gleichermaßen entwickelt werden, so dass ein glückliches Gleichgewicht unter allen Kräften herrscht.⁵⁸⁵ In diesem Sinne verschränken sich Verstand und Herz bei den Figuren Lessings. Sara und Odoardo reflektieren den Dualismus von Verstand und Herz zunächst im Sinne einer Opposition zweier einander gegenüberstehender Aspekte:

»SARA. Was ich denke; was ich empfinde. - Und was denkt man denn, wenn sich in einem Augenblicke tausend Gedanken durchkreuzen? Und was empfindet man denn, wenn das Herz, vor lauter Empfinden, in einer tiefen Betäubung liegt?« (MSS: III/4)

»ODOADO. Hab' ich das Herz, es mir zu sagen? - Da denk' ich so was: So was, was sich nur denken läßt.« (EG: V/6)

Auf diese Weise tritt „[a]n zahlreichen Stellen [der] Verstand auf der einen Seite [der] Kraft des Herzens auf der anderen gegenüber[...], dabei wird dem irrationalen Element gegenüber dem rationalen meist der Vorrang gegeben. Das Herz muss bei allen menschlichen Handlungen mitwirken.“⁵⁸⁶ Deshalb muss das Herz bzw. das Gefühl als Norm für ein ethisch richtiges Handeln neben die von der *ratio* betonte Pflichtethik treten.⁵⁸⁷ Das irrationale Element des Gefühls wird als eine wichtige Basis für die Ethik des bürgerlichen Lebens dargestellt. Somit beeinflussen Elemente des Empfindens, des Denkens und Fühlens die Ethik des bürgerlichen Dramas: Neben der Stimme des Verstandes soll in jedem Menschen die Stimme des Herzens als das Richtmaß für ein moralisch einwandfreies Leben gelten.⁵⁸⁸ Das Herz fungiert als moralischer Normbegriff, denn „das Herz gilt meist als das dem jeweiligen Menschen wesenseigene Gute, die Natur mehr als die allen Menschen gemeinsam innewohnende Stimme, die verkündet, was gut und was böse ist.“⁵⁸⁹

Die Verbesserung des Herzens und die Aufklärung des Verstandes bezeichnen Tugenden, die Väter und Töchter in ihrem Verhältnis zueinander in Lessings bürgerlichem Trauerspiel

⁵⁸⁴ Wegmann, Kikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit*. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Suttgart 1988. S. 20.

⁵⁸⁵ Vgl. Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 17.

⁵⁸⁶ Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert*. Bonn 1963. S. 55.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd.

⁵⁸⁹ Ebd.

mitteilen. Deshalb ist der Dualismus von Verstand und Herz ein wichtiges Kennzeichen der Empfindsamkeit Lessings. Die Annahme einer seelischen Grundkraft und das Verhältnis zwischen (den Vermögen) der kognitiven Vorstellung und der Empfindung war strittig in der Preisfrage der Berliner Akademie von 1773:

»In welchem Verhältnis stehen die beiden heterogenen Grundkräfte der Seele zueinander, und wie verbinden sich Erkennen und Empfinden im Menschen, vor allem im Genie?«⁵⁹⁰

Die rationale Kraft und die gefühlsmäßige Erfassung der Empfindsamkeit bei Lessing definieren letztlich die Seele des Menschen als seine moralische Vernunft. „Das besondere Interesse, welches die Seele für sich in Anspruch nimmt, beruht darauf, dass sie ein moralisches Wesen ist.“⁵⁹¹ Diese rationale Kraft und empfindsame Seele des Menschen verbinden sich mit einander im Moralbewusstsein. „Die Aufklärung, die sich zu Beginn des Jahrhunderts [...] die Erklärung des Makrokosmos zur Aufgabe stellt, wendet sich nun nach innen, in den inneren Mikrokosmos der Seele, somit stellt die Erfahrungsseelenkunde letztlich einen Beitrag zur Moralphilosophie dar. Es geht in erster Linie darum, die Entstehung von Gefühlen zu erforschen.“⁵⁹² Das Interesse an der Seele als der Ort der Vernunft und des moralischen Wesens des Menschen sorgt dafür, dass die Bedeutung von Moralphilosophie und Erfahrungsseelenkunde stark zunimmt, denn in dieser Betrachtungsweise ist jeder Mensch fähig, spontan zwischen gut und böse zu unterscheiden. Diese Erfahrungsseelenkunde scheint ein wichtiges Kennzeichen der Empfindsamkeit zu sein.⁵⁹³ „Den Nutzen [der seelischen Gefühlsmomente], die von Natur aus gut sind, [...] sieht [Lessing in der Nachfolge von] Descartes speziell darin, dass sie jene Gedanken in der Seele stärken und ihnen Dauer verleihen, die bewahrt werden sollen und sich sonst allzu leicht wieder verflüchtigen könnten.“⁵⁹⁴ Die Empfindsamkeit bei Lessing ist das Zusammenspiel einerseits der seelisch-gefühlsmäßigen Kräfte, andererseits der geistig-rationalen Erfassung.⁵⁹⁵ Dieses Zusammenspiel verbindet sich mit der „Tradition der intensiven religiösen Gefühlspflege im Pietismus (in diesem Sinne erscheint Empfindsamkeit als verweltlichter, als

⁵⁹⁰ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von J. Ritter u. K. Gründer. Bd. 9. Basel/Stuttgart 1995. Artikel: Seele. S. 1-89. Hier: S. 40.

⁵⁹¹ Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655. Hier S. 640.

⁵⁹² Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 15-16.

⁵⁹³ Vgl. ebd. S. 17.

⁵⁹⁴ Ebd. S. 14.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd. S. 18.

säkularisierter Pietismus) und dort hängt die Glaubensfähigkeit des einzelnen davon ab, sein Inneres akribisch zu beobachten, seine Psyche dem religiösen Erleben zu öffnen.“⁵⁹⁶

Der Pietismus findet seinen Ausdruck im Phänomen, das unter dem Topos Feminisierung der Religion firmiert ⁵⁹⁷ : Der Natur der Tochterfiguren werden Charakter- bzw. Wesenseigenschaften zugeschrieben, die den kompletten christlichen Tugendkatalog abdecken: Nicht nur Frömmigkeit, sondern auch Sanftmut, Aufopferungsbereitschaft, Nächstenliebe, Demut, Fügsamkeit und Bescheidenheit werden zu typisch weiblichen Eigenschaften.⁵⁹⁸ Sie sind vergleichbar mit dem Charakteristikum des Pietismus, der eine im 17. Jahrhundert einsetzende religiöse Bewegung ist.⁵⁹⁹ Diese religiöse Bewegung betont „die subjektive Seite der Religion, deren Berührungen mit der Mystik, der Verinnerlichung, dem Empfindungsreichtum und generell mit der Empfindsamkeit“⁶⁰⁰. Diese Aspekte gehören zum Wesen des Pietismus, der als „Gegenströmung zur Erstarrungen in der Orthodoxie, zum Skeptizismus der anbrechenden Neuzeit und zur Verstandeskultur der Aufklärung“⁶⁰¹ zu verstehen ist. Der Ursprung der Empfindsamkeit ist daher ein religiöser: „Der Pietismus forderte ein persönliches, das gesamte Gemüt und Gefühl umfassendes Christentum, eine echte, von einer starken Erlösungssehnsucht erfüllte Frömmigkeit ohne Einschränkung durch dogmatische Starre.“⁶⁰² Der gemeinschaftsbetonte, reformatorische Pietismus führte zu einer Umwertung, in der der Pietismus nicht mehr als das gemeinsame öffentlichen Bekenntnis, sondern in der subjektiven, empfindsamen Erbauung verstanden wird.⁶⁰³ Diese Umwertung führte zu einer Radikalisierung des Glaubens: Die persönliche Gotteserfahrung und die damit verbundenen Gefühlswerte steigerten sich zur Gefühlsüberreizung, zu theatralischer Ektase, aber nicht selten auch zu Selbstgerechtigkeit.⁶⁰⁴ Diese Erlösungssehnsucht lässt die Tochterfiguren in den untersuchten Stücken jedoch gleichzeitig alle Erdenlust und Erdenfreude als Teufelswerk verachten, so dass sich nicht selten ein absurdes Nebeneinander von strenger Askese und unersättlicher Lebengier, von Selbstüberschätzung und devoter

⁵⁹⁶ *Aufklärung und Empfindsamkeit*. Hrsg. von Rainer Baasner u. Georg Reichard. Stuttgart 1998 (Epochen der deutschen Literatur I. CD ROM). Artikel: Begriffsbestimmung – Empfindsamkeit.

⁵⁹⁷ Vgl. Wangler, Simone: Religiös-hagiologisch codierte Weiblichkeitsimaginationen. In: *Revolution und Emanzipation*. Geschlechterordnungen im Europa um 1800. Hrsg. von Kathrina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 129-148. Hier S. 134.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd. S. 134-135.

⁵⁹⁹ Vgl. Sierszyn, Armin: *2000 Jahre Kirchengeschichte*. Die Neuzeit. Bd. 4. Holzgerlingen 2000. S. 28.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit*. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wien/München 1972. S. 19.

⁶⁰³ Vgl. ebd.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

Untertänigkeit entwickeln kann.⁶⁰⁵ Diese Ambivalenz mündet letztlich im Tod (bzw. in der Todessehnsucht) der Tochterfiguren.

Empfindsamkeit und Pietismus führen eine wesentliche seelische Vertiefung und Verfeinerung der menschlichen Selbstwahrnehmung im 18. Jahrhundert herbei. Aus diesem Blickwinkel erscheint die Seele als Ausdruck des wahren Menschen auf Erden und als die höchste Stufe des Menschenseins gelten.

»SAMPSON. Du wirst ihre ganze Seele in ihrem Gesichte lesen.« (MSS: III/1)

»SARA. Was wollen Sie, Lady? Kenne ich meinen Mellefont nicht schon? Glauben Sie mir, ich kenne ihn, wie meine eigne Seele. Ich weiß, daß er mich liebt.« (MSS: IV/8)

»CLAUDIA. Ihre Seele! - Sie ist in der Messe.« (EG: II/2)

Nach dem Tod geht die Seele in eine noch höhere rationale und gefühlsmäßige Organisationsform über, indem sie den Grad der Vollkommenheit erreicht, der für den lebenden Menschen nicht erreichbar zu sein scheint.⁶⁰⁶ Jede einzelne Seele übernimmt den moralischen Anspruch des Pietismus,⁶⁰⁷ im empfindsamen Zusammenspiel, rationale Erfassung und gefühlsmäßige Kraft, Denken bzw. Erkennen und Fühlen zu vereinen.

Bei Sara und Emilia ist ihr Inneres (die Seele) als ein Verbindungspunkt von Empfindsamkeit und Pietismus angelegt, denn erst durch ihre Empfindsamkeit lassen sich Sara und Emilia zu einer Art religiösem Bekenntnis führen. Da der empfindsame Dualismus ‚Denken und Fühlen‘ und die pietistische Moral als Richter über Tugend und Laster fungieren, stellen sich Sara und Emilia ihren Fehlern und möglichen Lastern und akzeptieren schließlich sogar den Tod als ihr Schicksal, das in der jeweiligen Situation unweigerlich aus ihrem Charakter als moralischem Wesen folgt. Es geht ihnen einzig darum, was (jenseitig) aus ihrer Seele wird, bei gutem wie bei bösem Handeln⁶⁰⁸:

»SARA. Ich muß bei meinem Verbrechen anfangen. *Sie streicht aus und schreibt anders*: Daß ich mich ja nicht zu oben hin davon ausdrücke! – Das schämen kann überall an seiner rechten Stelle sein, nur bei dem Bekenntnisse unserer Fehler nicht. Ich darf mich nicht fürchten, in

⁶⁰⁵ Vgl. Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit*. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wien/München 1972. S. 19.

⁶⁰⁶ Vgl. Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655. Hier S. 637.

⁶⁰⁷ Vgl. *Aufklärung und Empfindsamkeit*. Hrsg. von Rainer Baasner u. Georg Reichard. Stuttgart 1998 (Epochen der deutschen Literatur I. CD ROM). Artikel: Begriffsbestimmung – Empfindsamkeit.

⁶⁰⁸ Vgl. Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655. Hier S. 640-641.

Übertreibungen zu geraten, wenn ich auch schon die gräßlichsten Züge anwende. – Ach! warum muß ich nun gestört werden?« (MSS: III/4)

»EMILIA. Um des Himmels willen nicht, mein Vater! – Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben. – Mir, mein Vater, mir geben Sie diesen Dolch.« (EG: V/6)

Durch die Darstellungen des Guten oder Bösen und des Todes stellt Lessing die zeitgenössische Rolle der Religion infrage. Die Kirche wird als Ort des seelischen »Tumultes« (EG: V/7), des »Lasters« (EG: II/6) und der strengen Übungen der Religion einer »frommen Frau« (EG: II/7), Emilias, dargestellt:

»EMILIA. – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion?« (EG: V/7)

Das »Bekenntnis unserer Fehler« (MSS: III/4) bei Sara und die Besänftigung »meiner Seele« (EG: V/7) bei Emilia sind Ausdruck ihrer empfindsam-pietistischen Religionsauffassung. Durch die seelische Vertiefung oder religiöse Verfeinerung der beiden Frauenfiguren soll sowohl die Gottgefälligkeit als auch eine Individualität des Denkens und Fühlens erreicht werden, die im aufklärerischen Sinne erst das Menschsein vervollkommen. Diese Haltungen, das Bekenntnis des Fehlers bei Sara und die Besänftigung des Seelenaufbruchs bei Emilia, entsprechen einer Art „verinnerlicht-subjektiver Frömmigkeit“⁶⁰⁹, wie sie auch in den *Bekenntnissen einer Schönen Seele* in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* behandelt wird. Bei Goethe wird die ‚verinnerlicht-subjektive Frömmigkeit‘ der Heldin in *Bekenntnisse einer Schönen Seele* als Zugang zu Gott und Christus im Moment der Versenkung durch die schwere Erkrankung geschaffen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Seele als der neue Ort der weiblichen Schönheit fokussiert. „Die schöne Seele, die seit den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts immer wieder auftaucht, erreicht ihren Höhepunkt in der Figur der Natalie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und wird damit endgültig zum klassischen Frauenideal.“⁶¹⁰ Auch die Frauenfigur Lotte in *Die Leiden des jungen Werthers* schafft es laut der Gegenfigur Werther, dieses klassische Frauenideal zu sein⁶¹¹: »immer dieselbe, immer das gegenwärtige, holde Geschöpf« (LJW: I, 6. Juli 1771). Als schöne Seele lebte Lotte in einem »sorglosen Zutrauen [...] an sich selbst«

⁶⁰⁹ Metzler *Goethe Lexikon*. Hrsg. von Benedikt Jeßnig, Bernd Lutz u. Inge Wild. 2. Auf. Stuttgart/Weimar 1999. Artikel: Schöne Seele. S. 387.

⁶¹⁰ Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus*. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 301.

⁶¹¹ Vgl. ebd.

(LJW: II/ 118) und befindet sich mit Gott und der Welt in schönstem Einklang.⁶¹² Die schöne Seele ist als Kernbegriff einerseits der weiblichen Innerlichkeit, andererseits der weiblichen Internalisierung Gottes hervorgehoben geworden. Hinsichtlich dieser Weiblichkeitsimagination bleibt der Autor Lenz deutlich auf Goethes Spuren.

In *Der Hofmeister* sind die innerliche Empfindsamkeit und Internalisierung Gottes bei Gustchen spürbar. Eine Art moralische Empfindsamkeit führt bei Gustchen nach der Niederkunft zu Gewissensbissen, in dem sie sich nicht nur mit ihrem Vater, sondern auch mit Gott verbindet:

»GUSTCHEN: [...] mein Gewissen treibt mich fort von hier. Ich habe einen Vater, der mich mehr liebt als sein Leben und seine Seele. Ich habe die vorige Nacht ihn [Vater] im Traum gesehen, daß er sich die weißen Harre ausriß und Blut in den Augen hatte: er wird meinen, ich sei tot. Ich muss ins Dorf und jemand bitten, daß er ihm Nachricht von mir gibt. [...] Gott wir mit mir sein. [...]« (HM: IV/2)

Ihr Gewissen, ihre moralische Empfindsamkeit wirkt auf ihre Einbildungskraft, verleitet auch sie zu der wollüstigen und narzisstischen Phantasie der Empfindlerin.⁶¹³ „Vor allem die Vorfahren der heutigen Psychologie, die Erfahrungsseelenkundler und Anthropologen, weisen auf die Bedeutung von Einbildungskraft für Empfindsamkeit und Empfinderei hin.“⁶¹⁴ An einem Teich und bei der Spiegelung des Vaterbildes fühlt Gustchen eine moralisierte Schuld und sie handelt so ähnlich wie Narziss:

»GUSTCHEN *liegend, an einem Teich mit Geräusch umgeben*: Soll ich hier sterben? – Mein Vater! Mein Vater! gib mir die Schuld nicht, daß du nicht Nachricht von mir bekommst. Ich habe meine letzten Kräfte angewandt – sie sind erschöpft – Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! Er ist tot, ja tot – und für Gram um mich – Sein Geist ist mir diese Nacht erscheinen, mir Nachricht davon zu geben – mich zur Rechenschaft dafür zu fordern – Ich komme, ja ich komme. *Rafft sich auf und wirft sich in Teich.* « (HM: IV/4)

Bei Gustchens Handeln ist eine Art pietistischer Narzissmus zu finden, jedoch wirft sie sich nicht wegen ihrer eigenen Schönheit, sondern von Schuldgefühlen getrieben in den Teich. Beim Beten um Vergebung identifiziert sie ihren Vater mit Gott. Auf diese Weise spielt ihre gewissen-rührende Empfindsamkeit eine Rolle der Interanlisierung Gottes.

⁶¹² Vgl. Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang*: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 301.

⁶¹³ Vgl. *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*: Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003. S. 15.

⁶¹⁴ Ebd.

In Lenz' Komödie *Die Soldaten* ist die Spur der schönen Seele weniger klar zu erkennen, aber der pietistische Narzissmus wirkt sich auch hier weiter aus, was sich in der Sorge des Vaters um die Tochter spiegelt:

»WESENER: Es ist alles umsonst! Sie ist nirgends ausfindig zu machen.
Schlägt in die Hände. Gott! – wer weiß, wo sie sich ertränkt hat! « (SD:
 IV/7)

Aber Marianes Tod ist kein physisch-biologischer Tod, sondern eine ökonomische Pleite. Die väterliche Rettung (Marianes) aus diesem Zustand ist auf der Ebene des Einklangs mit der Welt und der christlichen Göttlichkeit angesiedelt, was wiederum auf christlichen Altruismus verweist.

Obwohl Gustchen dem goetheschen Begriff der schönen Seele auf der Spur bleibt, hebt Lenz mehr ihre leidenschaftliche Empfindsamkeit hervor als ihr Dasein als ‚schöne Seele‘. Bei den Autoren des Sturm und Drangs wird die schöne Seele anders begriffen. Schon bei Rousseau ist der Begriff der ‚schönen Seele‘ insofern vorgeprägt, als er des Öfteren in dem Briefroman *Neue Héloïse* (Brief: 10, 197, 516, 886) auftaucht.⁶¹⁵ „Dabei steht [der Begriff der schönen Seele] geschlechterübergreifend – auch St. Preux ist damit gemeint – für die Fähigkeit und Bereitschaft der Protagonisten, ihre leidenschaftliche Beziehung in einen freundschaftlichen Umgang zu verwandeln, denn für Rousseau zeichnet sich eine schöne Seele dadurch aus, dass sie trotz vielfältiger Anfeindungen einen tugendhaften Weg einschlägt.“⁶¹⁶ Diesen Sinn erfährt der Begriff der schönen Seele auch bei Joachim Heinrich Campe. „Campes Definition vom ‚leichten Sinn‘ des *Väterlichen Rath* zeigt, dass dieser Charakterzug eng mit der ‚schönen Seele‘ verbunden ist“⁶¹⁷:

» [...] jene dreimahl glückliche und selige Gemüthsart endlich, da man sich immer gleich, immer heiter und gut gelaunt ist, unter allen Verhältnissen und Umständen immer die nämliche Person bleibt, überall die nämliche Gutmüthigkeit, die nämliche Freundlichkeit äußert, überall Freude zu finden und Freude zu geben versteht, nie von bosartigen Laune und Eigenwillen abhängt [...] das sind Züge eines weiblichen Charakters, den niemand seine Hochachtung und sein Wohlwollen versagen kann [...] «⁶¹⁸

Die Erkenntnis also, dass es sich bei Empfindsamkeit und noch mehr bei Empfinderei um sublimierte Sexualität (Geschlechtslust) als dem geheimen Motiv abweichenden Verhaltens

⁶¹⁵ Vgl. Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus*. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 301.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Zitiert nach: ebd.

handele, wird bereits von den zeitgenössischen Autoren wie Heinrich Leopold Wagner öfter formuliert.⁶¹⁹

In seinem Stück *Die Kindermörderin* hat Wagner bei Evchen ‚Empfindelei und weibliche Sexualität‘ verbunden. In der Erinnerungsszene Evchens wirkt sich das 7. Gebot in der Bibel aus, das als *summum bonum* der bürgerlichen Familie und Gesellschaft ein Lieblingsmotiv bei den Autoren des bürgerlichen Dramas ist. In der einerseits tradierten, andererseits von der bürgerlichen Gesellschaft geforderten Moral wirkt ihre verinnerlichte Empfindelei und dadurch wandelt sich Evchen zum weiblichen Narziss, der sich nicht in den Teich, sondern in eine Raserei wirft. Zugleich macht sie sich selbst durch ihr empfindsames Alleinsein zur Sünderin, Muttermörderin und Hure:

»E v c h e n. Es wird ja so schon dunkel – (*Frau Marthan vollends ab*) – mir vor den Augen! war mirs schon lang. – Fast mir bang, ich brächte sie mir nicht vom Hals. – Ja! Was *wollt* ich doch? – warum schickt ich sie aus. – Mein armes bischen Verstand hat, glaubt ich, wollends de Herzstoß bekommen! – (*das Kind schreyt wieder.*) Singst du? singst? singst Schwanengesang? sing, Gröningsecken! sing Gröningseck! so hieß ja dein Vater; (*nimmts von Bett wieder auf und liebkosts.*) – Ein böser Vater! der dir und mir nichts sein will, gar nichts! und mirs doch so oft schwur, uns alles zu seyn! – ha! im Bordel so gar es schwur! – (*zum Kind*) schreyst? schreyst immer? laß mich schreyn, ich bin die Hure, die Muttermörderin: *du* bist noch nichts! – eine kleiner Bastert, sonst gar nichts; – (*mit verbißner Wuth.*) – sollst auch nie werden, was ich bin, nie ausstehn, was ich ausstehn muß [...] « (KM: VI)

Wie es schon weiter oben untersucht wurde, wird die Empfindsamkeit auch in den Werken der Sturm-und-Drang-Dramatiker als weibliches (und vor allem töchterliches) Merkmal verdeutlicht; zugleich fungiert die Empfindsamkeit bzw. Empfindelei immer auch als moralisches Kriterium der menschlichen Sünde.

Schiller exponiert am Anfang seines bürgerlichen Trauerspiels *Kabale und Liebe* die ‚schöne Seele‘, die als Idealbild des Menschen von der inneren Schönheit aus seiner eigenen Imagination zu stammen scheint⁶²⁰. In der Debatte zwischen den Eltern steht die väterliche Darstellung der äußerlichen Schönheit deutlich der Schillerschen Idee der inneren Schönheit bei Frau Miller entgegen. Die schöne Seele ist bei Frau Miller als weibliche Ausstrahlung zu verstehen:

⁶¹⁹ Vgl. *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*: Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003. S. 15.

⁶²⁰ Vgl. Wilpert, Gero von: *Die 101 wichtigsten Fragen. Schiller*. München 2009. S. 138.

»MILLER. [...] Das Mädel ist schön-schlank-führt seinen netten Fuß. Unter dem Dach mag's aussehen, wie's will. Darüber kuckt man bei euch Weibsleuten weg, wenn' nur der liebe Gott parterre nicht hat fehlen lassen. [...]

FRAU. Solltest nur die wunderhübsche Billetter auch lesen, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben tut. Guter Gott! Da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm pur um ihre schöne Seele zu tun ist. « (KUL: I/1)

Schiller verbindet Luises Persönlichkeit nicht nur mit weiblicher Ausstrahlung sondern auch mit dem Religiösen. Während der Debatte zwischen ihren Eltern war Luise in der Kirche: »Sie ist eben in die Mess, meine Tochter!« (KUL:I/1). Luise ist bei ihrem ersten Auftritt von der frommen Haltung der christlichen Religion geprägt, indem sie mit dem Erkennen des Schuldgefühls: »eine schwere Sünderin« (KUL: I/3) von der Messe zurückgekommen ist. Es wird klar darauf hingewiesen, dass ihre Religion dieser Gläubigen von Unzucht und Unkeuschheit gegen den Vater abrät. Wie die Bedeutung ihres Namens⁶²¹ (der berühmten Kämpferin) muss Luise mit großen Gewissensbissen ihren Kampf schildern, der sich in ihrer Seele zwischen dieser religiösen Norm und der Liebe zu Ferdinand abspielt:

»LUISE. *(nachdem sie ihn eine Zeitlang starr angesehen)*. Ich versteh Ihn, Vater – fühle das Messer, das Er in mein Gewissen stößt; aber es kommt zu spät. Ich habe keine Andacht mehr, Vater – der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte – ich fürchte – [...] Wenn meine Freude über sein Meisterstück mich ihn selbst übersehen mach, Vater, muss das Gott nicht ergötzen.«

Die schöne Seele bei Luise fungiert daher als ein Ort der religiösen Pflicht und des menschlichen Gefühls. Um den Begriff der ‚schönen Seele‘ bei Luise besser zu verstehen, muss Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* (1793) herangezogen werden. In dieser ästhetischen Schrift wird die ‚schöne Seele‘ wie folgt beschrieben:

»Ein schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei der schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. [...] In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. [...] Die schöne Seele muß sich also im Affekt in eine erhabene verwandeln, und das ist der untrügliche Probestein, wodurch man sie von dem guten Herzen oder Temperamentstugend unterscheiden kann.«⁶²²

⁶²¹ Vgl. dazu; *Duden- Lexikon der Vornamen*. 5., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim/Leipzig [u. a.] 2007; Artikel: ›Luise‹ und ›Ludwig‹

⁶²² Zitiert nach: Wilpert, Gero von: *Die 101 wichtigsten Fragen. Schiller*. München 2009. S. 139.

Das Schillersche Verständnis von ‚Sinnlichkeit und Vernunft‘ entspricht Kants Dualismus von empirischer und intelligibler Welt. Bei Luise ist die schöne Seele auch als das Vermögen des Empfindens und der vernünftigen Denkkraft zu verstehen, zwischen Gut und Böse, zwischen Moral und Unmoral unterscheiden zu können. Den Dualismus von ‚Empfinden und Denken‘ benennt Luise sogar selbst: »Ich habe Seelenstärke so gut wie eine – aber sie muss auf eine menschliche Probe kommen.« (KUL: V/7)

Es ist bezeichnend, dass die Idee der ‚schönen Seele‘ eine lange Tradition von Platon und Plotin über Shaftesbury, Winckelmann, Wieland und Goethe (*Bekenntnisse einer schönen Seele* in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*)⁶²³ hat und mit dem Pietismus der Schillerschen Literatur Hand in Hand geht. Wie bei Sara und Emilia fungiert auch bei Luise die schöne Seele als ein Verbindungspunkt zwischen dem moralischen Empfinden und einer Art des Pietismus, die dem Tod und der Zugang zu Gott gleichgesetzt werden:

»LUISE (*bleibt erstarrt stehen.*) Entsetzlich! – Aber so rasch wird es doch nicht gehn. Ich will in den Fluß springen, Vater, und im *Hinuntersinken* Gott den Allmächtigen um Erbarmen bitten.« (KUL: V/1)

Entsprechend ist Luisens Pietismus in der Szene am größten, wo sie ihre Todessehnsucht äußert:

»LUISE. Nenn Er es nicht so, mein Vater. Eine Gesellschaft räumen, wo ich nicht wohlgelitten bin – An einen Ort vorausspringen, den ich nicht länger missen kann – Ist denn das Sünde? « (KUL: V/1)

»LUISE. Sterben! Sterben! Gott allbarmherziger! Gift in der Limonade und sterben! – O meiner Seele erbarme dich, Gott der Erbarmer!« (KUL: V/7)

„Die schöne Seele ist mithin die personale Verkörperung der schönen Moralität, eine unbeschwerte Verbindung von Pflicht und Neigung in einem tugendhaften, harmonischen, aus eigenem Antrieb wie selbstverständlich nach allem Guten strebenden Charakter.“⁶²⁴ Daher kann Luise als charakteristisches Beispiel für die Schillersche Definition der ‚Schönen Seele‘ gelten: Luise, die sich als Sünderin der höheren Moralität bekennt, fungiert als Symbol für die Harmonie eines moralischen Individuums mit seiner Umwelt.⁶²⁵

⁶²³ Vgl. Wilpert, Gero von: *Die 101 wichtigsten Fragen. Schiller*. München 2009. S. 138-139.

⁶²⁴ Ebd. S. 138.

⁶²⁵ Vgl. Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus*. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 301.

Zu Beginn des Stücks *Maria Magdalene* ist eine pietistische Stimmung dominant zwischen Klara und ihrer kranken Mutter. Diese Mutter erinnert Leser und Zuschauer an Natalie in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die sich durch eine Krankheit an Gott annähert. „Ganz im traditionellen Bereich des Weiblichen ist die Mutter in all ihrer frommen Innerlichkeit“⁶²⁶ verwurzelt:

»MUTTER. Wenn man so schwer krank liegt, wie ich, und nicht weiß, ob man wieder gesund wird, da geht einem gar manches im Kopf herum. Der Tod ist schrecklicher, als man glaubt, o, er ist bitter! [...] Ich bin mir eben nichts Böses bewußt, ich bin auf Gottes Wegen gegangen, [...] Ich trug es den Tag, wo ich die frömmsten und besten Vorsätze meines Lebens fasste. [...] « (MM: I/1)

Schon zu Beginn enthält das Stück ein ethisch-religiöses Motiv. In der ersten Szene betont die Mutter ein weibliches Charakteristikum in ihrer rhetorischen Frage an Klara: »Hast du ihn [Karl] ein einziges Mal weinen sehen während meiner Krankheit?« (MM: I/3). Bei der Beantwortung der Frage wird in indirekter Weise auf ‚Moralität und Mitleid‘ als (,naturrechtliches‘) weibliches Charakteristikum angespielt:

»KLARA. Freilich! Und wie die Männer sind! Die schämen sich ihrer Tränen mehr, als ihrer Sünden! Eine geballte Faust, warum die nicht zeigen, aber ein weinendes Auge? « (MM: I/3)

Klaras internalisierte Weiblichkeit äußert sich in ihrer Moral und ihrem Mitleid und wird „in der Beziehung zu Karl noch deutlicher. Karls pietätloser »[m]ehr Appetit« (MM:I/3) während der Krankheit der Mutter wird mit verräterischer Schnelligkeit »natürlich« (MM:I/3) gedeutet.“⁶²⁷ Dieses männliche Charakteristikum erreicht seinen Höhepunkt bei Meister Anton, und wird oberflächlich-unmenschlich dargestellt. Dagegen zeigt Klaras Verhalten vor allem eine mitleidige, empfindsame Dimension:

»KLARA. Auch der Vater! Schluchzte er nicht den Nachmittag, wo dir zur Ader gelassen wurde, und kein Blut kommen wollte, an seiner Hobelbank, daß mirs durch die Seele ging! Aber als ich nun zu ihm trat, und ihm über die Backen strich, was sagte er? Versuch doch, ob du mir den verfluchten Span nicht aus dem Auge herausbringen kannst, man hat so viel zu tun und kommt nicht vom Fleck! « (MM: I/3)

So wie sein Zunfts-Vater für ihn ein »ein halber Vater« (MM: I/6) ist, fordert auch Karl von seiner Schwester Klara eine pietistische Lebensführung nach der Hausordnung des Vaters:

⁶²⁶ Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalene*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen. Bd: 37). S. 49.

⁶²⁷ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 56.

»Du sollst Gott fürchten und lieben!« (MM: III/8). Und tatsächlich verinnerlicht Klara diese Religiosität überall im Stück. „Ihre Not spiegelt sich in ihren angstvollen Gottesanrufungen, die immer wieder ihre Rede durchbrechen“⁶²⁸:

»KLARA. ach Gott« (MM: I/4), »O mein Gott« (MM: I/4), »Allmächtiger Gott!« (MM: II/1), »Barmherziger Gott, was soll ich tun!« (MM: II/1), »*allein*. O Gott, o Gott! Erbarme dich! Erbarme dich über den alten Mann! Nimm mich zu dir! Ihm ist nicht anders zu helfen! [...] *ich* rufe dich! Verschone« (MM: II/2), So schau Gott mich nicht so schrecklich an. « (MM: III/2)

Auch ihre Hingabe und Opferbereitschaft spiegeln sich in ihrer Religiosität, in der auch eine Art Theodizee spürbar ist: »Und doch ist mir zumut, als müsse mir gleich etwas einfallen, das alles wieder gut! « (MM: II/4). Der Gehorsam gegenüber ihrem Vater ist analog zu ihrer Gottesfürchtigkeit. „Da [...] Vater und Gott-Vater in dieser Welt Alliierte sind, hat die Tochter es im Vater immer auch mit Gott zu tun. [...] Die Präsenz des Vaters und des Gottes ist die Absenz der anderen und des Selbst.“⁶²⁹ Letztlich scheint es, als ob Klara sogar die Rollen des irdischen Vaters und des Gottvaters vertauscht zu haben: Vor jenem verstummt sie in Gottesfurcht, vor diesem öffnet sie sich. Die Gnade, die sie von ihrem leiblichen Vater nicht erhoffen darf, erbittet sie vom Vater im Himmel:

»KLARA. *Mit einem Blick in den Himmel*. Du bist gnädig, du bist barmherzig.« (MM: I/3), »So wird die ewige Gnade sich vielleicht auch mein erbarmen.« (MM: III/3), »Es ist ja Mondschein! – O Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme! Vergib mir, wie ich – sei mir gnädig – gnädig – « (MM: III/8)

So veranschaulicht Klara die spezifische Atmosphäre ihrer Frömmigkeit, die sie mithin als das Gefühl totaler Abhängigkeit definiert. Bei ihr werden „die menschenfreundlicheren Elemente einer mütterlich verstandenen Religiosität, wie sie Klara aus der Distanz im Marienkult zu entdecken glaubt, zunichte; zunichte auch jene Appellation an den barmherzigen Gott, die im kühnen Rollentausch zwischen Menschen und Gott eigentlich eher ein Anti-Gebet als eine demütige Bitte ist“⁶³⁰:

»KLARA. *In Tränen ausbrechend*. Gott im Himmel, ich würde mich erbarmen, wenn ich du wäre, und du ich!« (MM: II/5)

⁶²⁸ Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen. Bd: 37). S. 49.

⁶²⁹ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 62.

⁶³⁰ Ebd.

Ähnlich wie bei den anderen Töchtern des bürgerlichen Dramas spielt eine pietistische Buße auch bei Klaras Schuldgefühl eine Rolle: »O ich weiß, daß man Sünde mit Sünde nicht büßt!« (MM: III/4). Vor allem bei ihrer Besinnung auf ihr Schuldgefühl erreicht Klaras Pietismus ihren Höhepunkt:

»KLARA. Das Vaterunser! *Sie besinnt sich.* Mir war, als ob ich schon im Wasser läge, und untersänke, und hätte noch nicht gebetet! Ich – *Plötzlich.* Vergib uns unsere Schuld, wie wir vergeben unseren Schuldigern! Da ist's! Ja! Ja! ich vergeb ihm gewiss, ich denke nicht mehr an ihn! Gut Nacht, Karl!« (MM: III/8)

„Der Schuldspruch der tradierten Moral, der noch im biblischen Titel dieses bürgerlichen Trauerspiels anklingt, insofern auf eine Gefallene verwiesen wird, auch wenn diese Verzeihung finden soll – dieser Schuldspruch ist für Klara nur ein sehr begrenzt gerechtes Gerech.“⁶³¹

Der Schuldspruch wird für die Tochterfiguren in den bürgerlichen Dramen zum Medium ihrer pietistischen Religiosität. Im Kontrast zu einer als verderbt empfundenen männlichen Zivilisation entwickelt sich bei der Tochterfigur Klara eine weibliche sittliche Kultur⁶³², die vor allem von der pietistischen Religiosität geprägt wird.

Als Gegensatz des männlich oder väterlich spezifizierten Verstandes und der Orthodoxie der Vaterfiguren des bürgerlichen Dramas von Lessing bis Hebbel wird der empfindsame Pietismus zum Signum der Tochterfiguren. Während das Ziel des Pietismus jedoch die Wiederbelebung der Kirche durch eine Erneuerung des geistlichen Lebens ist⁶³³, kreist die Religiosität der Tochterfiguren in den bürgerlichen Dramen weiterhin um den Tod und das Jenseits.

3.3.2 Tod und Wiedergeburt

Die bürgerlichen Dramen enden meistens mit einer auffälligen Gemeinsamkeit: Bei den Vaterfiguren entwickelt sich ein Wille zur Vergebung, der in der Sterbeszene oder Endszene zur Versöhnung führt. Deshalb rückt zum Ende der Stücke häufig der Tod der Tochterfiguren bzw. ihre Einstellungen zum Tod in den Mittelpunkt der Handlung. Die Tochterfiguren

⁶³¹ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 59.

⁶³² Vgl. Wangler, Simone: Religiös-hagiologisch codierte Weiblichkeitsimaginationen. In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen im Europa um 1800.* Hrsg. von Kathrina Rennhak u. Virginia Richter. Köln 2004. S. 129-148. Hier S. 134.

⁶³³ Vgl. Sierszyn, Armin: *2000 Jahre Kirchengeschichte. Die Neuzeit.* Bd. 4. Holzgerlingen 2000. S. 28.

fürchten den Tod nicht, im Gegenteil, meist nehmen sie ihn ausnahmslos mutig in Kauf oder begehen Selbstmord. Die Tochterfiguren versuchen, das Problem auf der menschlichen Ebene zu lösen, indem sie ihre Unabhängigkeitsbestrebungen mit dem Leben bezahlen. Der Tod der töchterlichen Unschuld bildet deshalb das häufigste Thema des bürgerlichen Trauerspiels.⁶³⁴ Die Todesszenen der untersuchten Stücke eint zudem, dass von den weiblichen Heldinnen eine Art Wiedergeburt angedeutet wird. Dabei ist das traditionsreiche Motiv der ‚schönen Leiche‘ präsent, das Christa Rohde-Dachser und Elisabeth Bronfen aus psychoanalytischer Perspektive beschrieben haben.⁶³⁵ Dieses Motiv kann aber auch aus aufklärerischer Sicht interpretiert werden, was im Folgenden geschehen soll.

Von Anfang an signalisiert das Drama *Miß Sara Sampson* den Zuschauern Sir Williams grenzenlose Vergebungsbereitschaft und Saras grenzenlose Sehnsucht.⁶³⁶ In der Wirtshausszene sind Sir William und Sara durch die Differenzierung der Existenz-Räume getrennt, die sich bis zum Ende des Dramas ausdehnt: »Nur eine Wand wird Sie von dem Frauenzimmer trennen, das Ihnen so nahe geht, und die vielleicht – – « (MSS: I/2).

In dieser räumlich-existenziellen Trennung spiegelt sich die psychische Differenzierung der beiden: Beispielsweise drückt sich Sir Williams grenzenlose Vergebungsbereitschaft in der realen Welt und in der gefühlsmäßigen Kraft aus, während sich Saras grenzenlose Sehnsucht nach dem Vater erst einmal nur im irrealen Albtraum äußert:

»SAMSON. Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter, als von keiner, geliebt sein wollen.« (MSS: I/1)

»SARA. Schnell hörte ich hinter mir ein freundliches Rufen, welches mir still zu stehen befahl. Es war der Ton meines Vaters – Ich Elende! kann ich denn nichts von ihm vergessen?« (MSS: I/7)

Bei Sir William geht es nicht mehr um Verbrechen und Strafe, sondern vielmehr um die väterliche Liebe, die die menschliche Schwäche der Tochter vergibt. Sir William versucht ein Versöhnungsgespräch herbeizuführen, doch er wählt ein Distanz wahrendes Mittel: den Brief.

⁶³⁴ Vgl. Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen*. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1992. S. 120.

⁶³⁵ Vgl. Schöbner, Franziska: *Einführung in Dramenanalyse*. Stuttgart 2012. S. 101; vgl. Rodae-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin/Heidelberg. 1991; vgl. Elisabeth: *Nur über ihre Leiche*. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

⁶³⁶ Vgl. Sasse, Günter: *Die Aufgeklärte Familie*. Unters. zur Genese, Funktion u. Realitätsbezogenheit d. familialen Wertesystem im Drama d. Aufklärung. Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 95). S. 149.

Als Bote und Anwalt der Vatergüte erscheint der Diener Waitwell.⁶³⁷ Dieser gibt auf den Brief bezogen zu verstehen, dass Sir William als menschliche Verkörperung der Liebe Gottes und seines „Glauben[s] an den guten Kern in jedem Menschen“⁶³⁸ gelten kann:

»WAITWELL. Was kann darin enthalten sein? Liebe und Vergebung. – [...] Ich dünke nun so, Miß; ein Vater, dünke ich, ist doch immer ein Vater; und ein Kind kann wohl einmal fehlen, es bleibt deswegen doch ein gutes Kind« (MSS: III/3)

Auf diese Weise wird die menschliche Schwäche Saras nicht zum Gegenstand von Strafe oder Verdammnis Gottes, sondern zum Objekt der väterlichen Liebe und Vergebung, weil sich die Menschen so schwach und fehlbar wie in der Bibel erweisen und sie trotzdem bzw. deshalb von Gott geliebt werden und ihnen verziehen wird. In der Anerkennung der menschlichen Schwäche als Hamartia (ἁμαρτία) verbindet sich die irdisch-väterliche Vergebung mit der gott-väterlichen. So befindet sich Sara nicht mehr »vor den Augen jenes Richters, der die geringsten Übertretungen seiner Ordnung zu strafen gedrohet hat« (MSS: III/3). Nicht strenge Befehle und Gebote aus einer strengen Sittenlehre ereilen Sara, sondern Bitten und Wünsche aus der *auctoritas patria* und die Erkenntnis der Hamartia (ἁμαρτία) beurteilen Saras eigene Handlungsweisen⁶³⁹:

»SARA. Er nennt meine Flucht eine Abwesenheit. [...] Er bittet mich – Er bittet mich? Ein Vater seine Tochter? seine strafbare Tochter? Und was bittet er mich denn? – *lieset für sich*: Er bittet mich, seine übereilte Strenge zu vergessen, und ihn mit meiner Entfernung nicht länger zu strafen. Übereilte Strenge! Zu strafen!« (MSS: III/3)

In diesem Punkt wird die väterliche Liebe und Vergebung Sir Williams wiederum eben als göttlich erkennbar. Die Liebe und Vergebung des Vaters sind Ausdruck des Glaubens an den guten Kern in jedem Menschen und haben im Drama darüber hinaus noch eine weitere wichtige Funktion.⁶⁴⁰ Durch diesen Glauben wird die Hamartia (ἁμαρτία) bzw. auch die Schuld des einzelnen Menschen getilgt oder zumindest relativiert, und seine Erlösung im Jenseits glaubhaft gemacht. So bittet Sara Waitwell⁶⁴¹:

⁶³⁷ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977. S. 23.

⁶³⁸ Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 60.

⁶³⁹ Vgl. Wurst, Karin A.: *Familiale Liebe ist die ‚die wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 108.

⁶⁴⁰ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmut Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 60.

⁶⁴¹ Vgl. ebd.

»SARA. Sprich doch! Und wenn ich bitten darf, sprich von meinem Vater. [...] Wiederhole mir, daß mein Vater versöhnt ist, und mir vergeben hat. Wiederhole es mir und füge hinzu, daß der ewige himmlische Vater nicht grausamer sein könne. – Nicht wahr, ich kann hierauf sterben? « (MSS: V/8)

Die Vergebung und die Versöhnung zwischen Sir William und Sara werden durch den Glauben an den guten Kern in jedem Menschen und das neue Gottesbild verwirklicht. In Saras Versöhnung mit dem irdischen Vater und dem himmlischen liegt der aufklärerische Sinn, dass Menschen »auch daran denken müssten, wie sie das, was geschehen ist, wieder gut machen«. (MSS: III/3) Daher kann Sara Marwoods Verbrechen vergeben: »Ich [...] vergeb' es der Hand, durch die mich Gott heimsucht.« (MSS: V/10), weil sie das Handeln Marwoods als Hamartia (ἁμαρτία), die sie selbst aus der Sicht ihres neuen Gottesbildes trägt, erkennt. Aus dem tätigen Mitleiden mit ihrer Rivalin Marwood, aus der selbst miterkennenden Hamartia (ἁμαρτία) und aus einem selbst mitverschuldeten Leiden resultiert Saras Vergebung. Um das, was geschehen ist, wieder gut zu machen wünscht sich Sara, »doch nicht Augenblicke, lange Tage, ein nochmaliges Leben [...], alles zu sagen, was eine schuldige, eine reuende, eine gestrafte Tochter, einem beleidigten, einem großmütigen, einem zärtlichen Vater sagen kann.« (MSS: V/9). Ihr Wiederleben verwirklicht Sara durch Arabella, die Tochter Mellefont's:

»SARA. Brauchen Sie Ihre Rechte über beide und lassen mich an die Stelle der Marwood treten. Gönnen Sie mir das Glück, mir eine Freundin zu erziehen, die Ihnen ihr Leben zu danken hat; einen Mellefont meines Geschlechts. Glückliche Tage, wenn mein Vater, wenn Sie, wenn Arabella, meine kindliche Ehrfurcht, meine vertrauliche Liebe, meine sorgsame Freundschaft um die Wette beschäftigen werden! Glückliche Tage!«(MSS: V/4)

Im Kontext von Vergebung und Versöhnung lässt sich Arabella als die Wiedergeburt von Sara und Mellefont verstehen, in der sie das neue Verhältnis sowohl mit dem irdischen Vater als auch mit dem himmlischen Vater schaffen können. Darin liegt der Sinn von Saras Tod. So wird es möglich und erhält einen tieferen Sinn, dass Sir William Arabella adoptiert. In Sir Williams Adoption von Arabella als Saras »ein nochmaliges Leben« (MSS: V/9) wird allerdings auch immer wieder Gottes gerechte Welt beschworen.⁶⁴² Dem Vater Sir William erscheint Saras Tod „als Manifestation eines Heilsgeschehens, in dem sich die erwarteten

⁶⁴² Vgl. Steinmetz, Horst: *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing*. Ein historischer Überblick. Stuttgart 1987. S. 78.

Zuordnungen verkehren.“⁶⁴³ Von Sir William selbst wird die heilige Transzendierung des Todes Saras ausgesprochen:

»SIR WILLIAM. Nicht mehr meine irdische Tochter, schon halb ein Engel, was vermag der Segen eines wimmernden Vaters auf einen Geist, auf welchen alle Segen des Himmels herabströmen? Laß mir einen Strahl des Lichtes, welches dich über alles Menschliche so weit erhebt. Oder bitte Gott, den Gott, der nichts so gewiß als die Bitten eines frommen Sterbenden erhört,« (MSS: V/10)

Aus diesem Grunde wird Sara als »Heilige« (MSS: V/10) nicht zufällig gerade im Schlussakt, kurz vor ihrem Tode, apostrophiert. Durch ihr empfindsames, moralisch-pietistisches Sterben gewinnt Sara als bürgerlicher Charakter Heiligkeit.⁶⁴⁴ Im Hinblick auf den begrenzten Spielraum menschlichen Handelns gewinnen die ‚heiligen‘ Charaktere bei Lessing wieder einen höhere, theologische Bedeutung:⁶⁴⁵ „Am Beispiel der Titelfigur und des alten Vaters zeigt Lessing die höhere, theologische Wirkung, deren Wirkung nicht nur die ‚Heiligkeit‘ christlich-geschöpflicher Existenzerfüllung, sondern zugleich auch eine Möglichkeit ‚aufklärerischen Mündigwerdens‘ illustriert“⁶⁴⁶.

So wie in *Miß Sara Sampson* verläuft auch bei *Emilia Galotti* der Konflikt zwischen Vater und Tochter analog zu dem zwischen Gott und Mensch, weil es darin um die Erkenntnis der Hamartia (ἁμαρτία) geht. Emilia ist nicht wie ihre Schwestern in den meisten anderen bürgerlichen Trauerspielen das verführte Mädchen, das ihre Hamartia (ἁμαρτία) mit dem Tod sühnen will.⁶⁴⁷ „Die größte Furcht hat Emilia aber nicht vor dem Prinzen, sondern vor ihren eigenen Sinnen, vor ihrem eigenen Begehren.“⁶⁴⁸ Denn sie traut sich zwar, der „Verführung des Prinzen [...] zu trotzen, auch wenn dieser zu Gewalt greifen sollte, aber den eigenen Sinnen droht sie zu erliegen. Die Verführung, die von ihrem eigenen Begehren ausgeht, ist für sie »die wahre Gewalt« (EG: V/7), die ihrer Unschuld droht“⁶⁴⁹:

⁶⁴³ Sasse, Günter: *Die Aufgeklärte Familie*. Unters. zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit d. familialen Wertsystem im Drama d. Aufklärung. Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 95). S. 169.

⁶⁴⁴ Vgl. Hofe, Gerhard vom: Die heiligen Charaktere im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Euphorion* (77) 1983. S. 380-394. Hier S. 391.

⁶⁴⁵ Vgl. ebd.

⁶⁴⁶ Vgl. ebd.

⁶⁴⁷ Vgl. Steinmetz, Horst: *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing*. Ein historischer Überblick. Stuttgart 1987. S. 81.

⁶⁴⁸ Stephan, Inge: Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller. In: *Lessing Yearbook* (17) 1985. S. 1-20. Hier S. 9.

⁶⁴⁹ Ebd.

»EMILIA. Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne.« (EG: V/7)

In einer Art Bekenntnis ihrer eigenen Sinnhaftigkeit und ihres eigenen Begehrens zeigt Emilia „die Fähigkeit [...], instinktiv zwischen gut und böse unterscheiden zu können.“⁶⁵⁰ Das Bekenntnis Emilias ist „keine Reaktion auf Geschehenes, sondern ist bezogen auf eine mögliche spätere Fehlhandlung, [mit der] allenfalls die ‚Bedingung der Möglichkeit künftiger Schwäche‘⁶⁵¹ gesüht [wird]“⁶⁵², also die Bedingung der möglichen Verführbarkeit. In Emilias Gestehen ist die mögliche Verführbarkeit »genug« (EG: II/2) für eine Hamartia im aristotelischen Sinne, weil ihr moralischer Anspruch, ihre pietistische Empfindsamkeit das sexuelle Begehren nicht zulassen. Die Hamartia Emilias lässt sich sowohl als immer schwächer werdende Widerstandskraft gegen die Angriffe auf das Moralische interpretieren,⁶⁵³ als auch als Wechselwirkung mit ihrer christlichen Religion verstehen. Denn letztlich wird Emilia erst durch ihre pietistische Empfindsamkeit und den vom Pietismus herrührenden moralischen Anspruch mit Gott verbunden.

„Den Schlüssel zum Verständnis von Emilias Charakter und Schicksal hat Lessing selbst im Stück gegen Ende des IV. Aufzuges gegeben, indem er auf die Frage Odoardos: »Und sie jammert und winselt« (EG: IV/8) Claudia antworten lässt“⁶⁵⁴:

»CLAUDIA. Nicht mehr. – Das ist vorbei: nach ihrer Art, die du kennst. Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihre ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefasst.« (EG: IV/8)

Die Ursache »so manchen Tumultes« (EG: V/7), der sich nur mühsam besänftigen lässt, und die im Weiteren so »biedere« (EG: I/4) Haltung Emilias nach dem Vorbild Odoardos werden zur »furchtsamsten« Frömmigkeit und zum »entschlossensten« Gehorsam gegenüber der Moral, so dass Claudia sie »die Furchtsamste und Entschlossenste« (EG: IV/8) nennen kann. Emilia erreicht einen Zustand ‚verinnerlicht-subjektiver Frömmigkeit‘ genau in dem Moment, in dem sie sich seelisch in ihr Bekenntnis vertieft, veranlasst durch das Bewusstsein ihres möglichen Fehltrittes. Nicht nur ihr Bekenntnis zu ihren eigenen Sinnen und zu ihrem eigenen

⁶⁵⁰ Wurst, Karin A.: *Familiäre Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 14.

⁶⁵¹ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit über Lessings Dramen*. Stuttgart 1977. S. 45.

⁶⁵² Vgl. Steinmetz, Horst: Emilia Galotti, In: *Interpretationen Lessings Dramen*. Stuttgart 1987 (RUB 8411). S. 87-137. Hier S. 131.

⁶⁵³ Vgl. Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 131.

⁶⁵⁴ Mieth, Günter: Furcht und Mitleid oder Bewunderung? Zum tragischen Ausgang von Lessings *Emilia Galotti*. In: *Lessing-Konferenz 1979*. Kongress- und Tagungsbericht der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle 1980. S. 221-225. Hier S. 221.

Begehren, sondern auch ihr Bewusstsein für den möglichen Fehltritt steht unter dem Einfluss von Odoardos „Verachtung weltlicher Freudendinge, [was] seinem soldatischen Charakter stoische Züge [verleiht]“⁶⁵⁵. Der stoisch-soldatische Charakter Odoardos erweist sich somit als Kombination aus Moralismus und Starrsinn.

Das »Furchtsamste und Entschlossenste« bei Emilia und der Moralismus und Starrsinn bei Odoardo lassen sich kaum unterscheiden.⁶⁵⁶ Das Hervortreten ihrer zwei Doppeleigenschaften, die eines gemeinsamen Ursprungs sind,⁶⁵⁷ ist als der Kern der Lebensführung in der Familie der Galottis anzusehen. In dieser Lebensführung müssen die Doppeleigenschaften des Vaters und der Tochter die Aufgabe übernehmen, Religion und Moral in Einklang zu bringen.⁶⁵⁸

Am 10. Februar 1772, kurz vor der Uraufführung des Dramas *Emilia Galotti*, schreibt Lessing an seinen Bruder:

»Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam. [...] Am Ende wird denn auch freilich der Charakter der Emilia interessanter, und sie selbst tätiger.«⁶⁵⁹

Der Tod Emilias steht auf diese Weise in engster Verbindung mit Religion und Moral. Die Religion und der moralische Gehorsam Emilias werden in der sinnfälligen Verbindung von Empfinden, Bekenntnis und schließlich Bewusstsein des möglichen Fehltrittes, in deren Mittelpunkt die vernünftige Moral steht, den Zuschauern und Lesern angeboten. So wird das Verhältnis zwischen Gott und den Menschen anders als in der Zeit vor Lessing durch den Einklang von Religion und bürgerlicher Moral erklärt. Durch diesem Einklang erreicht Emilia die Versöhnung nicht nur mit dem irdischen Vater, sondern auch mit dem himmlischen Vater: »Lassen sie mich sie küssen, diese väterliche Hand« (EG: V/7).

Im Tod Emilias „zielt Lessing auf das Generische ab, das sich noch hinter dem scheinbar nur singulären Fall verbirgt. Die eigentliche Ausweitung dieses an sich einmaligen Geschehens erfolgt freilich nicht durch den Hinweis auf das Menschliche, sondern ganz ähnlich wie in *Miß Sara Sampson* durch den Rückgriff auf ein antikes Modell. Emilia spricht es in der entscheidenden Szene ihres Todes aus“⁶⁶⁰:

»EMILIA. Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte –

⁶⁵⁵ Vgl. Neumann, Peter Horst: *Der Preis de Mündigkeit über Lessings Dramen*. Stuttgart 1977. S. 38.

⁶⁵⁶ Vgl. ebd.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd.

⁶⁵⁹ Lessings Werke Bd. 11/2. S. 352.

⁶⁶⁰ Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 127.

ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!« (EG: V/7)

Auch bei Emilia verbindet sich ein zweites Leben mit einem empfindsamen, moralisch-pietistischen Sterben, in dem Emilia wie Sara die ‚Heiligkeit‘ gewinnt.⁶⁶¹ Wo dieses ‚Heilig-Werden‘ bei Lessing aufscheint, wird es zum Inbegriff des Todes im Zusammenhang mit einem »nochmalige[n] Leben« (MSS: V/9), dem zweiten Leben, und steht einerseits für die Inkarnation höchster Menschlichkeit, andererseits für die höchste Aneignung des Göttlichen:

»EMILIA. es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!« (EG: V/6)

Die Annahme einer empfindsam-pietistischen Wiedergeburt hängt stets mit einer außerordentlichen Analyse der Seele zusammen.⁶⁶² „Die innerseelische Erfahrung Gottes und intendierte Unablässigkeit dieses Vorgangs, die Registrierung der wechselnden Stimmungen zwischen Bußkampf und Durchbruch führen zur Reflexion eines gesteigerten Selbstgefühls.“⁶⁶³ In der intensiven religiösen Gefühlspflege erscheint Empfindsamkeit als verweltlichter, als säkularisierter Pietismus.⁶⁶⁴ „Dort hängt die Glaubensfähigkeit des einzelnen davon ab, sein Inneres akribisch zu beobachten, seine Psyche dem religiösen Erleben zu öffnen.“⁶⁶⁵ Schleiermacher versucht entsprechend in *Reden über die Religion* (1799) die Wesenserfassung des Heiligen als »das zum Gottesbewusstsein werdende unmittelbare Selbstbewusstsein derselben« zu definieren.⁶⁶⁶

Sara und Emilia erreichen gemeinsam die Heiligkeit durch den Tod (als Werkzeug) und unter Mitwirkung des (Gott stellvertretenden) Vaters wird ihnen das Weiterleben ermöglicht. Bei Sara und Emilia begründen nicht nur Religion und Moral, sondern auch das vernunftgesteuerte Bewusstsein ihres menschlichen Ichs und ihres jeweiligen geschehenen oder möglichen Fehltritt ihre Tode. In der Heiligkeit denken sie als freie Menschen über nichts weniger nach als über den Tod, gleichwohl ihre Weisheit darin besteht, nicht über den Tod, sondern so über das Leben nachzusinnen, wie es Spinoza als Kronzeuge aufgeklärter

⁶⁶¹ Vgl. Hofe, Gerhard vom: Die heiligen Charaktere im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Euphorion* (77) 1983. S. 380-394. Hier S. 391.

⁶⁶² Vgl. Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit* Bd.1 Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974. S. 61.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Vgl. *Aufklärung und Empfindsamkeit*. Hrsg. von Rainer Baasner u. Georg Reichard. Stuttgart 1998 (Epochen der deutschen Literatur I. CD ROM). Artikel: Begriffsbestimmung – Empfindsamkeit.

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von J. Ritter. Bd. 3. Basel/Stuttgart 1974. Artikel: Heilig, Heiligkeit. S. 1034-1037. Hier S. 1035.

Abwendung vom Tod formuliert: „*Homo liber de nulla re minus quam de morte cogitat; et eius sapientia non mortis, sed vitae meditatio est.*“⁶⁶⁷

Im ersten Petrusbrief heißt es, Gott habe die Christen „zum zweiten Mal geboren und mit einer lebendigen Hoffnung erfüllt. Diese Hoffnung hat ihren festen Grund darin, dass Jesus Christus vom Tod auferstanden ist. Sie richtet sich auf das neue Leben.“⁶⁶⁸

Lessing entwickelt auf solcher Basis seine ‚Anschauung der Seelenwanderung‘, „dass die Seele bei ihrem mehrmaligen Wiedererscheinen auf der Erde sich mit verschiedenen menschlichen Körpern verbinde.“⁶⁶⁹ Herder konkretisiert die Vorstellung vom neuen Leben in dem Terminus ‚Palingenesie‘:

»das eine, was not tue, sei nicht eine Palingenesie dieses Lebens: „Reinigung des Herzens, Veredelung der Seele mit allen ihren Trieben und Begierden, das dünkt mich, ist die wahre Palingenesie dieses Lebens.«⁶⁷⁰

Sowohl Vergebung und Versöhnung in *Miß Sara Sampson* als auch Frömmigkeit und Gehorsam Emilias enden mit einer empfindsamen pietistischen Wiedergeburt. In dem Sinn der »wahre[n] Palingenesie dieses Lebens« handelt es sich bei Sara und Emilia um die aufklärerisch-mündige Erkenntnis des Menschen, dass nicht Gott, sondern die Menschen selbst das Schicksal der Menschen und das neue Verhältnis zwischen Gott und Menschen schaffen, indem der Mensch selbst durch seinen Verstand und seine Gefühlsnatur Religion und Moral in Einklang bringt.

Die Möglichkeit einer empfindsam-pietistischen Wiedergeburt beruht auf der moralischen und theologischen Annahme, dass im Pietismus sich alles »völlig rundet, wo eines aus dem anderen sich völlig erklärt«, um den fromm-moralischen Menschen »an den Gedanken [zu] gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöst«.⁶⁷¹ In der Spannung, die zwischen Gewissen bzw. Moral und Leiden, zwischen menschlichem Versagen und selbstverschuldeten Folgen besteht, leisten die beiden Töchter und die beiden Väter eine Rechtfertigung Gottes

⁶⁶⁷ Zitiert nach: Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: *Der Deutschunterricht* (H.1/02) 2002. S. 25-35. Hier S. 27; Orig: Rehm, Wlaler: *Der Todesgedake in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik*. Halle 1928. S. 248. „Ein freier Mensch denkt über nichts weniger nach als über den Tod; und seine Weisheit besteht darin, nicht über den Tod, sondern über das Leben nachzusinnen.“

⁶⁶⁸ *Die Bibel* in heutigem Deutsch. Hrsg. von Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985. (NT) I. Petr. 1. 3. S. 262-263; vgl. Sasse, Günter: *Die Aufgeklärte Familie*. Unters. zur Genese, Funktion u. Realitätsbezogenheit d. familialen Wertesystem im Drama d. Aufklärung. Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 95). S. 215

⁶⁶⁹ Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655. Hier S. 636.

⁶⁷⁰ Zitiert nach: ebd. S. 654.

⁶⁷¹ Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Die Rückkehr des grausamen Todes. Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*. (50) 1998. S. 97-114. Hier S. 113: vgl. Lessings Werke. Bd. 6. S. 577.

und seiner Schöpfung auf Basis der human-orientierten Glaubensauffassung der Aufklärung.⁶⁷² Dieses aufgeklärte Menschenbild wird in den beiden Stücken Lessings auch daran deutlich, dass Lessings Vaterfiguren selbst in ihrem Konflikt mit ihren Töchtern zum Stellvertreter des himmlischen Vaters werden und den Beweis für seine Gerechtigkeiten erbringen.

In Lenz' *Der Hofmeister* äußert sich die väterliche Liebe zur Tochter erst nach dem töchterlichen Verlassen des Elternhauses. Zwischen Vater und Tochter spiegelt sich auffällig, dass sie in der zeitlichen Dimension zehn Monate lang (also etwas länger als die Schwangerschaft) getrennt waren. Die väterliche Sehnsucht nach seiner Tochter erscheint in der realen Welt, während Gustchens Sehnsucht nach ihrem Vater und ihre Sorge um ihn erst im Traum sichtbar werden:

»GUSTCHEN: [...] Ich hab einen Vater, der mich mehr liebt als sein Leben und seine Seele. Ich habe die vorliegende Nacht im Traum gesehen, daß er sich die weißen Haare ausriß und Blut in den Augen hatte: er wird meinen, ich sei tot. Ich muss ins Dorf und jemand bitten, daß er ihm Nachricht von mir gibt. [...] « (HM: IV/2)

Ihre Sehnsucht nach dem Vater ist auch in ihrer an Narziss erinnernden Phantasie am Teich zu beobachten, wo der Teich den Vater spiegelt. In dieser Selbstmordszene kreuzen sich ihr Schuldgefühl und ein väterlicher Gram um sie:

»GUSTCHEN [...] Mein Vater! Mein Vater! gib mir die Schuld nicht, daß du nicht Nachricht von mir bekommst. Ich hab meine letzten Kräfte angewandt – sie sind erschöpft – Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! Er ist tot, ja tot – und für Gram um mich – Sein Geist ist mir diese Nacht erschienen, mir Nachricht davon zu geben – mich zur Rechenschaft dafür zu fordern – Ich komme, ja ich komme. *Rafft sich auf und wirft sich in Teich.*« (HM: IV/4)

Gustchen ist eine Repräsentantin des Themas ‚Frau und Tod‘, das Leser und Zuschauer an die Ophelia-Figur aus Williams Shakespeares Anfang des 17. Jahrhunderts entstandener Tragödie *Hamlet* erinnert.⁶⁷³ Dieses Motiv ‚Tod der Tochter im Wasser‘ avanciert durch die literarischen und künstlerischen Bearbeitung zu Inkarnation des weiblichen Todes:⁶⁷⁴ Eine schöne junge Frau, die an Schuldgefühl leidet, wird wahnsinnig und geht schließlich ins

⁶⁷² Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Die Rückkehr des grausamen Todes. Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*. (50) 1998. S. 97-114. Hier S. 112-113.

⁶⁷³ Vgl. Hanika, Karin u. Werckmeister, Johanna: „... wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. Ophelia und Undine – zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert. In: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hrsg. von Berger Renate u. Inge Stephan. Köln/Wien 1987. S. 131-154. Hier S. 141.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd. S. 142.

Wasser⁶⁷⁵, Selbstmord zu begehen – die tote oder sterbende Tochter wird zum Topos der töchterlichen Weiblichkeit in den bürgerlichen Dramen.⁶⁷⁶

In diesem Moment des Todes zeigt der Major nicht Mechanismus von Schuld und Strafe (*potestas patria*), sondern seine väterliche Liebe (*auctoritas patria*). Er tritt als Retter der ertrinkenden Tochter. Zudem wird diese Rettung altruistisch eingefärbt, denn der Major ist sich nicht unmittelbar bewusst, dass die Frau, die ins Wasser geht, seine Tochter ist.

»MAJOR: Hei! hoh! Da ging's in Teich – Ein Weibsbild war's und wengleich nicht meine Tochter, doch auch ein unglücklich Weibsbild – Nach, Berg! Das ist der Weg zu Gustchen oder zur Hölle! *Springt ihr nach.* « (HM: IV/ 4)

Die Regieanweisung nach dem Sprung des Vaters in den Teich: »*Major Berg trägt Gustchen aufs Theater.*« (HM: IV/5) weist auf das zweite Leben von Gustchen hin. Der väterliche Rettungsprozess aus dem Teich wird damit zu einer Art Taufe der Tochter: Der Teich als Lethe. Durch das Wasser-Motiv stellt Lenz das Vergessen der Vergangenheit dar, was zwischen der geretteten Tochter und dem sie rettenden Vater Versöhnung ermöglicht, was ein traditionsreicher Schluss für das bürgerliche Trauerspiel ist. Aufgrund der Rettung realisiert die weltliche Liebe ein religiöses *summum bonum*. Zwischen Tochter und Vater zeigt sich die Wirkmacht eines christlichen Altruismus, das christliche Ideenpaar ‚Vergebung und Versöhnung‘ verwirklicht:

»GUSTCHEN *mit schwacher Stimme*: Mein Vater!
 MAJOR: Was verlangst du?
 GUSTCHEN: Verzeihung.
 MAJOR *geht auf sie zu*: Ja verzeih dir's der Teufel, ungeratenes Kind. – Nein, (*kniert wieder bei ihr*) fall nur nicht hin, mein Gutschel – mein Gutschel! Ich verzeih dir; ist alles vergeben und vergessen – Gott weiß es: ich verzeih dir – Verzeih du mir nur! Ja aber nun ist's nicht mehr zu ändern. Ich hab dem Hundsfott eine Kugel durch den Kopf geknallt.« (HM: IV/5)

Das musterhafte Beispiel des Altruismus wiederholt sich in der Eheschließung zwischen Gustchen und Fritz am Ende des Stücks:

»MAJOR [...] Willst Du meine Tochter heiraten? [...] O sie hat bereut. Jung, ich schwöre dir, sie hat bereut, wie keine Nonne und kein Heiliger. Aber

⁶⁷⁵ Vgl. Hanika, Karin u. Werckmeister, Johanna: „...wie ein Geschöpf, geboren und begabt für dieses Element“. Ophelia und Undine – zum Frauenbild im späten 19. Jahrhundert. In: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hrsg. von Berger Renate u. Inge Stephan. Köln/Wien 1987. S. 131-154. Hier S. 143.

⁶⁷⁶ Vgl. ebd.

was ist zu machen? Sind doch die Engel aus dem Himmel gefallen. Aber Gustchen ist wieder aufgestanden. « (HM: V/ letzte Szene)

Eine soziale Rettung der so ‚säkularisierten‘ Frau Gustchen, die »wie keine Nonne und keine Heilige« (HM: V/letzte Szene) ist, wird durch die Eheschließung mit Fritz verwirklicht⁶⁷⁷. In diese Szene ist die bisher religiös interpretierte Wiedergeburt von Gustchen auf einer sozialgesellschaftlichen Ebene zu interpretieren, denn die Institution ‚Ehe‘ hebt die sozialgesellschaftliche Harmonie und deren Sinn hervor. Auch auf Textebene wird Gustchens ‚Wiedergeburt‘ letztlich besiegelt und wahr, wenn ihr Vater ruft: »Aber Gustchen ist wieder aufgestanden« (HM: V/ letzte Szene).

Auch in Lenz’ Stück *Die Soldaten* wird ein neues Leben für das unglückliche Mädchen Mariane angedeutet; jedoch nicht von Mariane selbst, sondern von der Gräfin.⁶⁷⁸ Der Dialog zwischen der aufgeklärten Gräfin La Roche und Mariane vermittelt, welche feste, ja starre Vorstellung sich erstere von dem Bürgermädchen macht⁶⁷⁹, um ihre Ehre und somit ihr ruiniertes Leben zu erneuern:

»GRÄFIN: [...] Entschließe dich, bestes Kind! unglückliches Mädchen, noch ist es Zeit, noch ist der Abgrund zu vermeiden, ich will sterben, wenn ich dich nicht herausziehe. Lassen Sie sich alle Anschläge auf meinen Sohn vergehen, er ist versprochen, die Fräulein Anklam hat seine Hand und seine Herz. Aber kommen Sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen großen Stoß gelitten, das ist der einzige Weg, sie wiederherzustellen. Werden sie meine Gesellschafterin, und machen Sie sich gefasst, in einem Jahr keine Mannsperson zu sehen. Sie sollen mir meine Tochter erziehen helfen – [...] « (SD: III/10)

Auf andere Weise als in den weiteren bürgerlichen Dramen soll ihr ruiniertes Leben erneuert werden, durch die Erziehung der Gräfin und ihr strenges Verbot, »in einem Jahr keine Mannsperson zu sehen« (SD: III/19). Aber die Gräfin bemüht sich nicht wirklich, das ruinierte Leben des unglücklichen Bürgermädchens wiederherzustellen, vielmehr überträgt sie ihre eigenen Ängste und Erfahrungen auf Mariane, „verkennt deren Motive völlig und lässt

⁶⁷⁷ Vgl. dazu: Der Sturz der Engel, die gesündigt hatten, berichten u. a. Offb. 12,7-9 und 2. Petr. 2,4.

⁶⁷⁸ „Die Figur Gräfin La Roche steht für eine bestimmte Auffassung des Dichters Lenz von den Zuständen in seiner Gesellschaft und von der Möglichkeit, diese zum Positiven hin zu verändern. Die Forschung sah in der Figur, ebenso wie in der des Geheimen Rates in *Der Hofmeister*, die Aufklärung repräsentiert. Der Gräfin wurde ein vernünftiges, ordnendes Handeln zuerkannt. Nach Meinung der Forscher versuchte sie als einzige, die sich anbahnende Katastrophe mit dem Bürgermädchen Mari[an]e Wesener aufzuhalten.“; vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten. Zwischen Aufbegehren und Anpassung*. In: *Wirkendes Wort* 3. 1992. S. 389-405. Hier S. 398.

⁶⁷⁹ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten. Zwischen Aufbegehren und Anpassung*. In: *Wirkendes Wort* 3. 1992. S. 389-405. Hier S. 399.

nicht davon ab, sie sei durch den Roman *Pamela* verdorben.⁶⁸⁰ Die Stellung des Romans im Stück wird durch das Paradigma der Wiedergeburt deutlich: Die bürgerliche Pamela widersteht den Verführungsversuchen eines jungen Adligen und erreicht dadurch, dass dieser ihr in wahrer Liebe zugetan wird und sie heiratet. Der Versuch der Gräfin, Mariane ein neues Leben zu geben, geht schief, muss scheitern, denn Mariane verlässt nach kurzer Zeit das Haus der Gräfin und ihr sozialer, ökonomischer Abstieg beginnt.⁶⁸¹ Auffällig ist, dass der sozialgesellschaftliche Absturz zum ökonomischen Absturz führt. Doch enthalten Marianes Klagen immer die Hoffnung, aus dieser ökonomischen Not wieder herauszukommen:

»MARIANE: Ich habe immer geglaubt, daß man von Brod und Wasser allein leben könnte. *Nagt daran*. O hätt ich nur einen Tropfen von dem Wein, den ich so oft aus dem Fenster geworfen womit ich mir in der Hitze die Hände wusch – *Kontorsionen*. O das quält – – nun ein Bettelmensch – *Sieht das Stück Brod an*. Ich kann's nicht essen Gott weiß es. Besser verhungern. *Wirft das Stück Brod hin und rafft sich auf*. Ich will kriechen, so weit ich komme, und fall ich um, desto besser.« (SD: V/2)

Zunächst scheint es, als sei Marianes Wiedergeburt in *Die Soldaten* die ökonomische Wiedergeburt; Mariane wird aus der Not (Bettlerei) von ihrem Vater gerettet, so wird die ökonomische Rettung letztlich vom Charakter ihres Vaters betont: »War Ihr Vater ein Galanteriehändler [...] Steh' Sie auf, ich will Sie in mein Haus führen. *Sucht ihr aufzuhelfen*.« (SD: V/4). Diese symbolische Darstellung des ökonomischen Wiederlebens von Mariane wird eindrucksvoll, indem die gegenseitige Erkennung der Tochter und des Vaters danach folgt:

»WESENER *schreit Laut*: Ach meine Tochter!
MARIANE: Mein Vater! [...] « (SD: V/4)

Der Erneuerungsversuch für Marianes Leben steht quer zur Logik aufklärerischer Erziehung: Mariane versucht ihre Selbständigkeit durch die Flucht aus der unselbständigen Erziehung bei der Gräfin zu verwirklichen, obwohl sie zum ökonomischen Abstieg führen wird. Die ökonomische Rettung Marianes durch den Vater wiederum deutet an, dass Mariane an einem selbstständigen Leben jenseits des väterlichen Einflusses und des wirtschaftlichen Lebens der Gesellschaft scheitern musste. Die Erneuerung des ruinierten Lebens bei Mariane ist deshalb nicht Produkt eigener Anstrengungen, sondern Ergebnis des Engagements der Gräfin La Roche (als scheinbar aufgeklärter Frauenfigur) und des Vaters (in seiner Rolle als Galanteriehändler).

⁶⁸⁰ Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten. Zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* 3. 1992. S. 389-405. Hier S. 399.

⁶⁸¹ Vgl. ebd.

Trotzdem lässt sich sagen, dass das Motiv ‚Erneuerung des Lebens‘ in *Die Soldaten* im sozial-aufklärerischen Sinne die Probleme der Sozialisierung der Frauen darstellt, vor allem die Erziehung der Frauen und ihre (ökonomische) Selbstständigkeit aus der Sicht der Aufklärung und der Sturm-und-Drang-Zeit problematisiert, deshalb wird das Scheitern von Mariane geschlechtsspezifisch also weiblich konnotiert.

Am Ende seines Stücks *Die Kindermörderin* kritisiert Wagner als Jurist die inhumane Bestrafung des Kindermordes. Drei moderne Traditionen werden von ihm kritisiert: Patriarchat in der Familie, Strafrecht der weltlichen Obrigkeit und nicht aufgeklärte Religiosität in der religiösen Tradition.

Am Ende des Stücks zeigt der patriarchalische Vater Humbrecht Vergebungsbereitschaft trotz seiner groben Haltung an, wenn er seine Tochter nach ihrer Niederkunft trifft:

»H u m b r e c h t. Wo? wo ist sie, mein Evchen? – meine Tochter, meine eigene Tochter? Hängst den Kopf wieder? Hängst den Kopf wieder? hasts nicht Ursach, Evchen, ’s ist dir alles verziehn, alles! – [...]« (KM: VI)

Humbrecht »*kniert nieder vor seiner Tochter*« (KM: VI). Bei ihm ist das brutale Vaterbild verschwunden, das sich in der vorherigen Bemerkung des Magisters mit der Religion verbunden hatte: »wenn sie nur einen Funken von Religion haben, so fassen sie sich« (KM: V). Unter den *dramatis personae* spielt der Magister als Symbol »der neuen Theologie« (KM: II) oder Aufklärung eine wenig sichtbare aber sinnvolle Rolle. Über diese Rolle hat Johannes Werner zu recht festgestellt: „Fiskal, Fausthämmer und Blutschreyer können vorerst außer dem Betracht bleiben; weit mehr als alle anderen sind sie entpersönlicht und auf bloße Amtswalter und Funktionsträger reduziert worden: vom Magister – auch deswegen, weil er auf keiner der sozialen Ebenen so recht sich einordnen lässt. Doch genau dies ähnelt ihn der Stellung des Autors selber an; von allen bürgerlichen Intellektuellen waren im 18. Jahrhunderts die protestantischen Theologien die ärmsten und verachtetsten.“⁶⁸²

Seine Haltung im Stück signalisiert ein aufklärerisches Moment und eine humanisierte Veränderung der kirchlichen Obrigkeit: »Der Herr Pfarrer hielt sich diesmal vorzüglich beym siebten Gebot auf« (KM: VI). Der Magister deutet als aufklärerischer Theologe an, dass Verzeihung statt Bestrafung die Idee der aufklärerischen Theologie der Sturm-und-Drang-Zeit ist: »Ich seh, sie haben meinen Rath gefolgt, und ihrer Tochter verziehen« (KM: VI).

⁶⁸² Werner, Johannes: *Gesellschaft in literarischer Form*: H. L. Wagners ‚Kindermörderin‘ als Epochen- und Methodenparadigma. Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft; 27). S. 83.

Humbrecht, der nun dem Rat des Magisters gefolgt ist, schlägt vor, wie sich die Rettung seiner Tochter in der Gesellschaft verwirklichen kann:

»H u m b r e c h t. Wenn er sie heyrathen, ihr die Ehre wieder geben will, ja sonst soll er mir, wenn ihm Nas und Ohren lieb sind, nicht vors Gesicht kommen.« (KM: VI)

Schon deswegen ist v. Grönigseck sehr verantwortungsbewusst und möchte heiraten: »ich werde sie heyrathen« (KM: III). In symbolischer Weise zeigt er in der Unterhaltung mit v. Hasenpoth, der die typische Offiziershaltung repräsentiert, dass er die Ehe mit einer Bürgertochter für unvernünftig hält: »wenn ich den blauen Rock auszieh, ist sie die Meine, das weiß ich.« (KM: III). Dieser zerstört die letzte Möglichkeit der Rettung Evchens durch seinen gefälschten Brief, obwohl gleichzeitig die Tötung des Kindes ganz ihre Schuld wird. In dieser Szene wird die rechtliche Idee gegen die Bestrafung der im Grunde schuldlosen Kindsmörderin von den gesellschaftlichen Mitgliedern angedeutet:

»F i s k a l. Nicht von der Stelle, mein Herr! Eh der procès verbal aufgesetzt und unterschreiben ist.
v. G r ö n i n g s e c k. [...] Glauben Sie jetzt bald, Magister, daß es Fälle gibt, wo Selbststrache zur Pflicht wird? [...] « (KM: VI)

Der Magister vertritt Wangers juristischen Gedanken aus aufklärerischer Sicht der Sturm-und-Drang-Zeit, gleichwohl er Evchens Tat im Tone der Aufklärung auch als ein Verbrechen ansieht:

»M a g i s t e r. Er wäre menschlicher, glaub ich, wenn sie darauf bedacht wären, die arme Betrogene vom Schavot zu retten, als Verbrechen mit Verbrechen zu häufen.« (KM: VI)

Indem Wagner als Jurist die Widersprüchlichkeit des Rechtes in seiner Zeit dramatisiert hat, schildert er auf sozial-gesellschaftlicher Ebene eine gesellschaftliche Rettung (eine Wiedergeburt) einer Frau, die ihre soziale Umwelt zum Kindsmord gebracht hat. So hat der Autor Wagner die Rechtfertigung der inhumanen Bestrafung in Ablehnung der religiösen und weltlichen Traditionen der Hinrichtung zur vernünftigen Frage des Menschen gebracht.

Auch bei Schillers Sturm und Drang-Dramatik, lässt sich die Struktur der Wiedergeburt finden, die jedoch nicht sozialisiert wird wie bei den Dramatikern Lenz und Wagner, sondern sich auf der religiösen Ebene ereignet.

»MILLER. (*traurig und ernsthaft*). Ich dachte, meine Luise hätte den Namen in der Kirche gelassen.

LUISE. (*nachdem sie ihn eine Zeitlang starr angesehen*). Ich versteh ihn, Vater – fühle das Messer, das Er in mein Gewissen stößt, aber es kommt zu spät. – Ich habe keine Andacht mehr, Vater – der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte – ich fürchte – (Nach einer Pause). Doch nein, guter Vater. Wenn wir ihn über dem Gemälde vernachlässigen, findet sich ja der Künstler mich ihn selbst übersehen macht, Vater, muß das Gott nicht ergötzen? « (KUL: I/3)

Luisens Gewissen, das von diesem empfindsamen Fühlen herrührt und an ihrem Bewusstsein, eine »schwere Sünderin« (KUL: I/3) zu sein, leidet, richtet sich nach Gott. Das weiblich-empfindsamen Fühlen der Tochter verbindet sich mit der pietistischen Haltung. In *Kabale und Liebe* zeigt sich bei Luise in konsequenter Weise die empfindsamen (im Sinne von ‚zart und zerbrechlich‘) und pietistische Haltung, die zu einem Tode führt, der sich von der mittelalterlichen Bilderwelt des tradierten, angst-stimulierenden *memento mori*⁶⁸³ unterscheidet:

»LUISE. [...] Vater. Gott gab mir Kraft. Der Kampf ist entschieden. Vater! man pflegt unser Geschlecht zart und zerbrechlich zu nennen. [...] Er muss nicht erschrecken, Vater, wenn ich Ihm ein häßliches nenne. [...] Der Dritte Ort ist das Grab [...].« (KUL: V/1)

Aber der Paulinische Gedanke, dass der Tod ‚der Sünde Sold‘ sei, wird durch Luise aufklärerisch überwunden. „Dem hässlichen Tod, dem Gespenst des spätmittelalterlichen, christlichen Angst- und Fromm-Machers, dem Gerippe mit der Hippe, diesem klappernden, hohläugigen Sensenmann hat [Schiller so] einflussreich das Sinnbild eines schönen Todes entgegengehalten, [wie Lessing] die Weise als Zwillingbruder des Schlafes in Erinnerung rief,“⁶⁸⁴ „*Wie die Alten den Tod gebildet*“ und wie Goethe den Tod und die schöne Frau bzw. die schöne Seele in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verkoppelt:

»LUISE. [...] Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder, niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht - ein stiller, dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloß der ewigen Herrlichkeit aufschließt, freundlich nickt und verschwindet.« (KUL: V/1)

⁶⁸³ Vgl. Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: *Der Deutschunterricht*. Heft 1/2002. S. 36-47.

⁶⁸⁴ Nibbrig, Christian L. Hart; Der Tod als Schalf-ästhetische Immunisierung. In: *Der Tod*. Ein Lesebuch von den letzten Dingen. Hrsg. von Reiner Beck. München 1995 (Beck'sche Reihe; 1125). S. 189-195. Hier S. 189.

Bei Luise fungiert der Tod als »stillen, dienstbarer Genius« (KUL: V/1), der als Verbindungscorpus zwischen der empfindsam-pietistischen Weiblichkeit und Gott fungiert. Auf diese Weise zeigt Luise einen Überwindungsgedanken des tradierten *memento mori* im 18. Jahrhundert. Aus dem Überwindungswillen gegenüber der alten Gedankenwelt des Todes ergibt sich Luisens Sterbewille: »Ich will in den Fluß springen« (KUL: V/1). Ihre Sterbewille wird damit zu einer Art Taufwunsch, verstärkt durch Ferdinands Äußerung nach ihrem Tod, sie sei »eine Heilige« (KUL: V/Letzte Szene). So wird die Wiedergeburt von Luise als einer ‚Heiligen‘ erst durch ihren Tod möglich, Schiller versteckt diesen Sinn in einer Vielfalt von Oxymora:

»LUISE. Sterben! Sterben! Gott allbarmherziger! Gift in der Limonade und sterben! – O meiner Seele erbarme dich, Gott der Erbarmer! « (KUL: V/7)

Das Sterben an Gift ist als Straf-Symbol für ihren moralischen Verfall zu deuten, gleichwohl die Limonade ihrer geschmacksfunktionellen Vorstellung nach als eine Art Symbol für eine wiederbelebende Kraft zu verstehen. Die zwei gegenüberstehende Symbole für Tod und Wiederbelebung entfalten daher einen gemeinsamen oxymoronischen Sinn, der sich in der Todesszene von Luise wiederholt: »Sterbend vergab mein Erlöser« (KUL: V/7). In *Kabale und Liebe* wird also nicht auf ein biologisches Wiederleben, sondern auf ein geistiges der weiblichen Heldin angespielt, indem Ferdinand nach dem Tod Luisens diese »eine Heilige« (KUL: V/Letzte Szene) nennt.

In *Kabale und Liebe* stirbt Luise einen empfindsam-pietistischen Tod, der sowohl dem mittelalterlichen Todesgedanken gegenübersteht, als auch exemplarisch für den neuen Todesgedanken der Sturm-und Drang-Zeit zu sein scheint. Das Thema der Aufklärung gefasst als die ‚Palingenese des Menschen‘ beschreibt Schiller daher in aufklärerischer und eindrucksvoller Weise vermittelt durch den empfindsam-pietistischen Tod der weiblichen Heldin.

In Hebbels *Maria Magdalene* beherrscht das Thema ‚Tod und Wiedergeburt‘ bereits von Beginn an in eindrucksvoller Weise die Handlung. In ihrer Unterhaltung zu Beginn des Stücks deutet Klara in einer Art chiasmischer Anordnung (ABBA)⁶⁸⁵: »Mein Brautkleid ist’s nicht mehr, es in nun Leichenkleid« (MM: I/1) den Tod ihrer Mutter an. In dieser chiasmischen Anordnung, die sich in einem ganzen Geflecht von thematischen Kontrasten niederschlägt,

⁶⁸⁵ Vgl. Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalene*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen. Bd: 37). S. 93.

wird die antithetische Grundstruktur des Stücks weiter sichtbar: Krankheit-Genesung, Leben-Tod, himmlische-irdische Hochzeit, Fleckenlosigkeit-Sünde, Licht-Dunkel.⁶⁸⁶ Auch bei der Mutter herrscht auf einer Seite die angst-stimulierende Paulinische Todeslehre, auf der anderen Seite ein „Hell-Dunkel-Kontrast[, der] den Gegensatz von beklemmender Angst und visionärer Klarheit im Zustand der Agonie [widerspiegelt]“⁶⁸⁷:

»MUTTER. [...] Der Tod ist schrecklicher, als man glaubt, o, er ist bitter! Er verdüstert die Welt, er bläst all die Lichter, eins nach dem anderen, aus, die so bunt und lustig um uns her scheinen, die freundlichen Augen des Mannes und der Kinder hören zu leuchten auf, es wir finster allenthalben, aber im Herzen zündet er ein Licht an, da wird's hell [...]« (MM: I/1)

„Der Tod [...] wird für die allemal ängstliche Mutter [...] zur schreckensvollen Begegnung mit dem gestrengen göttlichen Dienstherrn.“⁶⁸⁸ In ihrer Vorstellung vom Tod zeigt die Mutter eine Art protestantischen Todesgedanken, der als Bilanzanalyse in Anspielung auf das ‚Jüngste Gericht‘ geprägt wird:

»MUTTER. Mann zittert doch vor der letzten Stunde, wenn sie herein droht, man krümmt sich wie ein Wurm, man fleht zu Gott ums Leben, wie ein Diener den Herren anfleht, die schlecht gemachte Arbeit noch einmal verrichten zu dürfen, am Lohntage nicht zu kurz zu kommen.« (MM: I/1)

„Die Welt ist für die Mutter zwar heller als für Meister Anton, der Gott aber dunkler und unkalkulierbarer als für ihn.“⁶⁸⁹ Die Annäherung der Mutter an Gott: »die himmlische Hochzeit« (MM:I/1) setzt ihr »Feierkleid« (MM:I/1) voraus, das andeutungsweise moralisch »fleckelos und rein« (MM:I/1) sein soll.

Von Klara fordert die Annäherung an ihren Vater eine protestantische Askese. Die ‚fleckelose und reine‘ Moralität, die auch schon auch im biblischen Titel des Stücks *Maria Magdalene* anklingt und auf eine Gefallene verweist, ist für Klara ein einerseits weltlich-zünftiges, andererseits religiöses Gebot. „Da Klaras Vater und der Gott-Vater in dieser Welt Alliierte sind, hat sie es im Vater immer auch mit Gott zu tun.“⁶⁹⁰ „Die Präsenz des Vaters und des Gottes ist die Absenz der anderen und des Selbst.“⁶⁹¹ Ohne klare Trennung der zwei unterschiedlichen Väter sieht Klara sich permanent der schändlichen Verfassung der Welt und

⁶⁸⁶ Vgl. Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalene*. München/Düsseldorf [u. a.] 1989 (Oldenbourg Interpretationen. Bd: 37). S. 93.

⁶⁸⁷ Ebd. S. 94.

⁶⁸⁸ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel: »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 55.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd. S. 62.

⁶⁹¹ Ebd.

der moralischen Macht der Religion ausgesetzt. Aber Meister Anton gefällt sich selbst nur in der Rolle des strafenden und zornigen Vaters.⁶⁹² Dieser Aspekt seiner Vaterrolle repräsentiert nicht nur seine selbstgerechte Haltung als Handwerker, sondern fungiert auch als Inbegriff der weltlichen Normvorstellungen. Daher repräsentiert die gefallene Tochter Klara die biblische Sünderin⁶⁹³, auf die nach der weltlichen Verurteilung mit Steinen geworfen werden darf. Bei diesem Typus der Sünderin spielt Gott die Rolle des Rettenden und Barmherzigen (*auctoritas dei*). In dieser spezifischen Atmosphäre der christlichen Religion werden „die menschenfreundlicheren Elemente [dieser Religiosität] zunichte gemacht,] auch jene Appellation an den barmherzigen Gott, die im kühnen Rollentausch zwischen Mensch und Gott eigentlich eher [als] ein Anti-Gebet als [als] demütige Bitte [fungieren]“⁶⁹⁴: »Gott im Himmel, ich würde mich erbarmen, wenn ich du wäre, und du ich!« (MM: II/5).

Der Ort, in dem sie von der weltlichen Schande und religiösen Sünde »geheilt« (MM: III/8) werden kann, ist das Reich Gottes, und Klara erkennt Gott als ihren Erlöser. Daher ist das Symbol ihrer Heilung die Version des ‚Vater-Unser‘, die Klara vor ihrem Tod betet. Auch dieser Moment kann als eine Art Taufe beschrieben werden: Durch die Funktion des Wassers wird sowohl auf ihre Heilung von der weltlichen Schande und religiösen Sünde angespielt als auch auf ihren Selbstmord:

»KLARA. [...] *Sie steht auf* Nein! Nein! – Vater unser, der du bist im Himmel. Geheilt werde dein Reich – Gott, Gott, mein armer Kopf – ich kann einmal beten – [...] Das Vaterunser! *Sie besinnt sich*. Mir war, als ob ich schon im Wasser läge, und untersänke, und hätte noch nicht gebetet! Ich – *Plötzlich*. Vergib uns unsere Schuld wie wir vergeben unsern Schuldigern! Da ist’ Ja! Ja! ich vergeb ihm gewiss, ich denke ja nicht mehr an ihn! Gute Nacht, Karl!« (MM: III/8)

Bei Klaras Selbstmord zeigt sich das Motiv der toten oder sterbenden Ophelia im Wasser: »als ob ich schon im Wasser läge, und untersänke« (MM: III/8). So avanciert bei Klara das Wasser-Motiv durch Hebbels literarische Bearbeitung zur Inkarnation des Selbstmordes und zu einem Topos der Heilung. Deshalb gilt, dass im Wasser-Motiv der Sinn des neuen Lebens

⁶⁹² Vgl. Straub, Ulrich Friedrich: *Die erstaunliche Beharrlichkeit des bürgerlichen Familienideals und seine Reflexion in ausgewählten Familiendramen von 1849 bis 1995*. (Diss.). Freiburg 2007. S. 78; <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3323/> (Stand: 30.09.2012).

⁶⁹³ Vgl. dazu: Lukas 7, 36-50; vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena (Stand: 30.09.2012). „In der Kunstgeschichte gibt neben der Darstellung Maria Magdalenas als Sünderin weitere Darstellungen, etwa am Grab (*Noli me tangere*), die Füße Jesu salbend, als Büberin, unter dem Kreuz. Ihr *ikonographisches Heiligenattribut* sind Salbentiegel und prächtige Kleidung. Entsprechend der Tradition, Maria Magdalena mit der Sünderin, die Jesus die Füße salbt, gleichzusetzen, wird sie immer wieder mit wallendem, offenen Haar (als Kennzeichen einer Prostituierten) dargestellt.“

⁶⁹⁴ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalena*«. München 1983 (UTB 1192). S. 62.

verborgen ist. In dieser Wiederbelebungsfunktion, die dem Wasser zukommt, wird der Sinn des Lebens für Klara wieder offenbar.

Klaras pietistische Abkehr von der Welt trägt letztlich sogar Züge, die an die Auferstehung Jesus erinnern. So verweist Karl mit einer Andeutung auf die Zeit der Gottverlassenheit in der Bibel: »*Er sieht nach der Uhr. Wie viel ist's? Neun!*« (MM: III/9). „Diese ‚neunte Stunde‘, um die Jesus seinen Kreuzweg beendet (die aber schon bei Matthäus und Markus die Stunde der Gottverlassenheit bedeutet, bevor der schöne Schein der Auferstehung sich über die Szene bereitet)“⁶⁹⁵, wiederholt sich bei Klara. Sie erreicht so ihr persönliches Golgatha, das in der Tat der Kern jeglichen absoluten Geistes ist, obwohl die neunte Stunde bei Klara eben nicht die verfinsterte Tages-, sondern die Nachtstunde ist.⁶⁹⁶ Karls Bericht über Klaras Tod lautet daher auch: »Vater, sie ist nicht hinein *gestürzt*, sie ist hinein *gesprungen*« (MM: III/11) und die Zeit der Gottesverlassenheit lässt den Sekretär nach der weltlichen Religiosität in der Welt des Vaters fragen:

»SEKRETÄR. [...] Er hat sie auf den Weg des Todes hinaus gewiesen, [...] Er dachte, als Er ihren Jammer ahnte, an die Zungen, die hinter ihm herzischeln würden, aber nicht an die *Nichtswürdigkeit* der *Schlangen*, denen sie angehören, da sprach Er ein Wort aus, das sie zur Verzweiflung trieb; ich, statt sie, als ihr Herz in namenloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme zu schließen, dachte an den Buben, der dazu eine Gesicht ziehen könnte, [...] auch Er, so eisern Er dasteht, auch Er wird noch einmal sprechen: Tochter, ich wollte doch, du hättest mir das Kopfschütteln und Achselzucken der Pharisäer um mich her nicht erspart, [...] « (MM: III/11)

In dieser Szene kritisiert Hebbel die dogmatische Einstellung der weltlichen (zünftig-protestantischen) Gesellschaft: »das Kopfschütteln und Achselzucken der Pharisäer« (MM: III/11). Aus diesem Zusammenhang ergibt sich auch, dass es keine Vergebungs- oder Versöhnungsszene am Schluss des Stücks gibt, was das Stück von den anderen bürgerlichen Dramen unterscheidet.

Jerry H. Glenn stellt daher die dogmatische Einstellung des Meisters Anton dem christlichen Dogma gegenüber: „Gerichtet wird die am Äußerlichen haftende, enthumanisierende, bürgerliche Mentalität Meister Antons durch menschliche, fundamentale Sittlichkeit, die Klara und zum Schluss der Sekretär verkörpern. Selbst der symbolische Titel, der die von den

⁶⁹⁵ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 64.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd.

Pharisäern verachtete Sünderin im Lukas-Evangelium meint (7, 36-50), der von Jesus vergeben wird, verweist auf diesen Gegensatz.⁶⁹⁷

Aus dieser restriktiven Weltanschauung heraus kann Meister Anton »die Welt« (MM: III/11) nicht verstehen, an der Klara als Tochter und weibliches Individuum leiden und Selbstmord begehen muss. Die dogmatische Religion, die Sittlichkeit und die androzentrische Mentalität der Zeit werden als Ursachen dafür gezeigt, dass ein schwangeres weibliches Individuum zu Fall geht.

Die Autoren der bürgerlichen Trauerspiele zeigen insgesamt die Geschlechterdifferenz auch in der Religiosität. Die Vaterfiguren versuchen die Gerechtigkeit Gottes (im Sinne der Theodizee) in dieser Welt zu realisieren und zu vertreten, während die Tochterfiguren durch die pietistische Abkehr und ihre Unabhängigkeitsbestrebungen von der Sittlichkeit die Idee der Aufklärung zeigen, nämlich die Wiedergeburt als ein neuer Mensch.

Gleichzeitig sind es die Mutterfiguren, welche aufgrund der (durchaus literaturwissenschaftlich berechtigten) Fixierung auf den Vater-Tochter-Konflikt bisher nicht beleuchtet wurden, obwohl sie prägenden Einfluss auf das Verhalten der Töchter haben. Diesen Einfluss gilt es im Folgenden genauer zu betrachten – sei es im Hinblick auf den Einfluss, den die Mütter auf das Weiblichkeitsbild der Tochterfiguren haben, oder im Hinblick auf die Anforderungen an die Mutterrolle, die die bürgerliche Gesellschaft formuliert.

⁶⁹⁷ Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. 5., Aufl. Stuttgart/Weimar 1994 (SM; 116). S. 112; vgl. Glenn, Jerry H.: The Title of Hebbel's »Maria Magdalena«. In: *Papers on Language and Literatur* III, 1967. S. 122-133.

IV. Mutterschaft im bürgerlichen Trauerspiel

Die bürgerliche Codierung der Familie organisiert und zeigt die familiäre Zusammengehörigkeit aufgrund der starken Bindung von Eltern und Kindern.⁶⁹⁸ Dabei führen die bürgerlichen Dramen eine literaturgeschichtlich innovative Darstellung der Frauenfiguren, insbesondere der Mutterfiguren, herbei. Diese Entdeckung der Mütterlichkeit wirft ein neues Licht auf die bürgerlichen Dramen,⁶⁹⁹ weshalb diese für den kulturgeschichtlichen Zugriff auf die Mutterschaft besonders interessant werden.⁷⁰⁰ Hierbei gilt es, die Mutter-Vorstellungen des Bürgertums herauszustellen, die in den vorbürgerlichen Dramen sehr selten oder gar nicht vorgekommen sind.

IV.1 Familie aus Vater und Tochter ohne (aufgeklärte) Mutter

Lessing, Schiller, Wagner, Lenz und Hebbel haben sich alle theoretisch mit der Zielsetzung der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels befasst und betonen übereinstimmend den Gegenwartsbezug ihrer Stücke, die eine unmittelbare Nähe zu den Lebensformen und Empfindungen eines neuen Publikums – des Bürgertums – aufweisen sollen. Dieses bürgerliche Selbstbewusstsein leitete sich maßgeblich aus einem veränderten Familienverständnis her.⁷⁰¹ Diesem Familienverständnis wiederum verdankt die Mutterfigur ihren literarischen Auftritt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Trotzdem findet man in den untersuchten Stücken keine näheren Mutter-Tochter-Beziehungen im eigentlichen Sinne, sondern bloß eine Aufspaltung der Frauenrollen in Tochter- und Mutterfiguren.⁷⁰² Die Familien in den bürgerlichen Dramen sind entweder unvollständig oder die Beziehung zwischen den Eltern lässt gerade die eheliche Zärtlichkeit oder Liebe vermissen, die angeblich die größte Leistung des Bürgertums war.⁷⁰³

⁶⁹⁸ Vgl. Kim-Park, Hee-Kyung: *Mutter-Tochter-Beziehungen in den Romanen von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Königstein/Taunus 2000. S. 35.

⁶⁹⁹ Vgl. ebd. S. 35.

⁷⁰⁰ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 73.

⁷⁰¹ Vgl. ebd. S. 75.

⁷⁰² Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/ Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 53.

⁷⁰³ Vgl. Stephan, Inge: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: *Lessing Yearbook* (17) 1985. S. 1-20. Hier S. 57.

Dabei handelt es sich bei den dargestellten Familie in den allermeisten Fällen letztlich um nichts anderes als eine Schrumpffamilie⁷⁰⁴, die nur aus Vater und Tochter besteht, und entweder ohne Mutter oder mit einer keine große Rolle spielenden Mutter auskommt. Im ersten Fall ist die Mutter längst verstorben (z. B. Saras Mutter in *Miß Sara Sampson*) oder wird sterbend (z. B. Klaras Mutter in *Maria Magdalene*) dargestellt, im anderen Fall spielt sie nur eine untergeordnete Rolle (z. B. Claudia in *Emilia Galotti*), so dass die Mutterfiguren gar nicht bzw. nur gering gezeichnet sind.⁷⁰⁵ Aus diesem Grund wird die Funktion der Mutter gar nicht oder nur schwach wahrgenommen. Im Folgenden soll in Anlehnung an Renate Möhrmanns Thesen gezeigt werden, „dass in all diesen nach dem Leben gezeichneten ‚tableaux réels‘, diesen innigen Familiengemälden und trauten Verwandtschaftsporträts, die Asymmetrie der Herzen herrscht, schnöde die Exstirpation der kulturellen Funktion der Mutterschaft betrieben wird.“⁷⁰⁶

4.1.1 Gute Mutterschaft in der Geschichte: Abwesenheit der guten Mutter

Mutterschaft im modernen Sinne findet sich schon in vielen Forschungsschriften des 18. Jahrhunderts. Auch Renate Möhrmann hält fest: „Die [dem Weibe,] der Familienmutter, hier zugeschriebenen Eigenschaften sind – im damaligen Verständnis – durchaus positiv besetzt. Edel, liebenswürdig und gütig bildet die Hausmutter, als schöne Seele, einen Gegenpol zur feindlichen Außenwelt, den sie und nur sie, zu garantieren vermag.“⁷⁰⁷ Der Grund für diese Aufwertung des Weiblichen und der Mutterschaft ist notwendiger Bestandteil der europäischen Geschichte der Familie, denn zur Revolution der Familie, die uns so vertraut vorkommt, weil sie bis in unsere Tage wirksam ist, führte letztlich die Kombination von Humanismus und Reformation in der europäischen Aufklärung.⁷⁰⁸ „Jules Michelet als distanzierter Betrachter der geschichtlichen Ereignisse [...] sah in der grundlegenden Reform

⁷⁰⁴ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 75.

⁷⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen/Basel 1999. S. 300.

⁷⁰⁶ Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 75.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 107.

der Familie, des schlechthin Unreformierbaren, Martin Luthers großes Verdienst.⁷⁰⁹ Sein religiös-orientierter Gedanke hat den Begriff der Familie in folgender Weise beeinflusst:

»Bis zum Beginn der Neuzeit in den Jahren um 1500 hatte sich die Familie dann als Ideal christlicher Lebensführung durchgesetzt. Für Martin Luther, der wie alle Reformatoren die Priesterschaft aller Gläubigen betonte, war das Haus der wichtige Ort christlicher Erziehung. Ihm galt die Familie als wahre Kirche, in der Vater und Mutter „als Apostel, Bischöfe, Pfarrer“ ihren Kindern „das Evangelium kundmachen“.

Mit dieser spirituellen Aufwertung avancierte die Familie zum Modell der christlichen Gesellschaft und zur Miniaturausgabe des wohlregierten Staates. Gott habe, lehrte Luther, die Eltern zum Oberhaupt über die Kinder berufen. Jede Auflehnung gegen die väterliche Autorität kam damit einem Ungehorsam gegen Gottes Ordnung gleich. Dasselbe galt für das Gottesgnadentum der Fürsten, die zunehmend in die Rolle treusorgender Landesväter schlüpfen.«⁷¹⁰

Das Herzstück der Reformation war die Abschaffung des Zölibats (des Vater) und die Aufhebung des Gelübdes der Keuschheit (der Mutter); sie waren die Bedingung für die Erschaffung der ‚wahren und natürlichen‘ Familie, in der alle Männer hinfort Ehemänner und Väter sein sollten, während alle Frauen Ehefrauen und Mütter wurden.⁷¹¹ Vor allem „die Mutter, die im patriarchalischen Haushalt zu Dienst und Opfer bereit ist und in Pflege und Erziehen der Kinder ihrer wichtigste Aufgabe erkennt, ist eine Schöpfung des protestantische Europas, die bald auf das gesamte Europa ausstrahlte.“⁷¹² Dieses „Bild der guten Mutter ist heute so vertraut, dass wir die Neuheit dieser Schöpfung nicht mehr ermessen können.“⁷¹³ Gleichzeitig gilt, dass die überhöhte Idee der guten Mutter ein verhältnismäßig spätes Produkt religiöser Kulturentwicklung ist.

Die Mütterlichkeit in der Heiligen Familie (Gott als Vater, Maria als Mutter, Jesus als Sohn) ist im Christentum „für Frauen wie für Männer die höchste christliche Tugend; sie war vollkommen *Caritas*. Ihr Fundament war ein keusches Leben.“⁷¹⁴ Die bürgerlichen Dramen haben an diesem von Christentum, Reformation und Protestantismus forcierten Diskurs teil und reduzieren weiter die mütterliche *Caritas* auf die natur-physische Mutterschaft.

„[I]m Zuge dieser Entwicklung von der jungfräulichen Gottesmutter und Miterlöserin, der allmächtigen Himmelskönigin, die gekrönt an der Seite ihres Sohnes herrschte, [wurde die Mutter] von der so huldvollen wie effektiven Mittlerin zwischen Gott und den Menschen

⁷⁰⁹ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 107.

⁷¹⁰ *Spiegel Special*. Das Magazin zum Thema. Sehnsucht nach Familie. Nr. 4/2007. S. 100.

⁷¹¹ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 107.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Ebd.

umstandslos zu einer Bürgerfrau, die als Gattin eines Handwerkers Haushalts- und Erziehungspflichten erfüllte.⁷¹⁵ Vor allem für Luther inkarnierte sich die Niedrigkeit alles Menschlichen, also die Mühsal, die Schmerzen und das Leiden in der Mutterschaft.⁷¹⁶ „Eine Figur menschlicher Niedrigkeit der reformierten Maria, die wie in Luthers *Weihnachtsgeschichte* als bescheidene, arme Magd Windeln wäscht und als sorgende Hausfrau Essen zubereitet, ließ die Gegenreformation eine farbenprächtige gekrönte Himmelskönigin in wehenden, sich bauschenden Gewändern gen Himmel fahren. Für Luther wurde Maria zum Muster aller Mütter in ihren Sorgen, Nöten und Freuden. Ausersehen war sie, nicht die einmalige Befreiung von der Erbsünde im Menschen zu zeigen, sondern die Nichtigkeit alles Menschlichen, vor der die übergroße Gnade Gottes umso klarer hervortritt. Im protestantischen Denken wurde noch die Gottesgebärerin eine Frau wie jede andere, die ihr Kind ganz einfach unter der Autorität ihres sehr weltlichen Ehemannes stillt, auf die häusliche Sphäre beschränkt.“⁷¹⁷ Diesen Prozess stellt Barbara Vinken im Folgenden fest:

»Humanismus und Reformation machten die patriarchalische Familie zur einzig möglichen Lebensform. Aber sie griffen nicht das vorchristliche antike Modell wieder auf. Die neue patriarchalische Familie entstand durch eine Projektion der geistlichen Familie auf die natürliche Familie. Nicht mehr Kirche und Kloster, sondern die Familie stand fortan als Heiligtum gegen die Welt. Diese Verlagerung ging Hand in Hand mit einem Zurücktreten des Sakralen und Eschatologischen in der Religion zugunsten der Moral. Entscheidender Motor war die Heiligung der Ehe und die Aufwertung physischer Mutterschaft. Erasmus von Rotterdam stellte die physische Mütterlichkeit in seinem Gespräch „Die neue Mutter“ über die geistliche. Er tat es durch die Übertragung einer Übertragung, durch die Anwendung der Metaphern geistlicher Mütterlichkeit nun wiederum auf physische Mütterlichkeit. Wie alle Humanisten und Reformatoren, deren Hauptangriffspunkt die klösterlichen Gelübde waren, favorisierte Erasmus das Leben in der Welt gegenüber der Entsagung des Klosters. Die Ablehnung der geistlichen Familien war die Kehrseite der Aufwertung physischer Mutterschaft. Die reformierte Mutter ist im Wesentlichen einer Reliteralisierung der Metaphern spiritueller Mutterschaft zu verdanken.«⁷¹⁸

Vor allem in der bürgerlichen Familie wurde nicht die Mutter *per se*, sondern bloß ihre natürliche, physische Mutterschaft, vor allem auch die Niederkunft, aufgewertet. „Der Auftrag der Frau, der Grund ihres Seins, war nicht mehr Keuschheit, sondern biologische

⁷¹⁵ Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 122.

⁷¹⁶ Vgl. ebd.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Ebd. S. 111.

Fruchtbarkeit. Starb sie bei der Geburt, so litt und starb sie in Erfüllung des göttlichen Willens und Vollbringung eines edlen Werks.“⁷¹⁹

Die Diskussion über diese neue Mutterschaft, die in Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert energisch geführt wurde, kam nicht auf Betreiben der betroffenen Frauen zustande, sondern sie wurde vielmehr von Philosophen, Pädagogen, Politikern oder Schriftstellern geführt, u. a. auch ganz vehement von Rousseau, dessen eigene Mutter bereits bei seiner Geburt verstarb.⁷²⁰ Für Rousseau und seine Zeitgenossen ist Niederkunft ein wesentlicher Bestandteil der weiblichen und mütterlichen Bestimmung⁷²¹: »es ist ihre Bestimmung, Kinder zu bekommen« (*Emil*: S. 390). Teil diese philosophisch-pädagogischen Diskurses ist es, „die gottgewollte Mutterschaft als Sühne für die Versündigung Evas (Vgl. Gen. 3, 16)“⁷²² umzudeuten. In Zusammenhang mit dem sozialgeschichtlichen Wandel im 18. Jahrhundert ist diese mütterliche Bestimmung sehr häufig in den Dramen der Zeit zu finden. Aber in der Bestimmung der guten, bürgerlichen Mutterschaft gibt es merkwürdigweise keine aufgeklärte Mutter, die durch Vernunft als Inbegriff der Aufklärung gekennzeichnet wird. Weiter gibt es keine Ehefrau, deren Charakter in die Nähe von ‚Weisheit‘ rückt, ein Charakterzug, der leicht und häufig bei den männlichen *dramatis personae* (z. B. bei Nathan in der *Nathan der Weise*) gefunden wird. In den untersuchten Dramen wird in interessanter Weise das ‚Glücken-Mutterbild‘ in eine Art Volksglauben über die gute Mutterfigur transformiert.

Die Reduktion auf natürliche Mutterschaft (d. h. auf die Geburt) wird in *Miß Sara Sampson* durch den mütterlichen Tod im Wochenbett literarisiert. In dieser Vorgeschichte verkörperte Saras Mutter den Makel der Erbsünde, der sie zum Gebären verpflichtet, worauf ihr Tod folgt. Der Tod von Saras Mutter im Wochenbett lässt Sara sich psychisch als Muttermörderin empfinden: »Mein Leben war ihr Tod.« (MSS: IV/1).

Die abendländische Kultur „kennt viele Varianten der Beziehung Vater-Sohn, einige der Beziehung Mutter-Sohn, und ist durch diese Beziehung weitgehend strukturiert, während es für die Beziehung Mutter-Tochter kaum Bilder gibt.“⁷²³ Durch diese kulturelle Tradition wird die Beziehung der Tochter Sara zu ihrer (toten) Mutter nicht nur nicht gefördert, sondern auch

⁷¹⁹ Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 124.

⁷²⁰ Vgl. Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang*: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 247.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

⁷²³ Ladner, Gertraud: *Frauenkörper in Theologie und Philosophie*. Feministisch-Theologische Zungänge. Münster 2002. S. 140.

verhindert.⁷²⁴ Entgegen den Aussagen der patriarchalischen Ordnung, in welcher der Vater der Schöpfer/*creator* ist, wird die Beziehung von Sara zur Mutter durch die Geburt bzw. den Tod der Mutter im Wochenbett biologisiert.⁷²⁵ Der mütterliche Tod ist somit einerseits Abbild der Reduzierung des Mütterlichen auf die biologischen Funktion, andererseits verwehrt der Tod der Mutter Sara dem Blick auf die Arbeiten und Werke, welche die Mutter leistet, und auf die andere Beziehungsqualität, die das Mutter-Tochter-Verhältnis ermöglicht.

In *Miß Sara Sampson* hat das Fehlen dieser bedeutsamen Beziehung, die der Tod von Saras Mutter verbildlicht, zur Folge, dass Sara stärker in die väterliche Struktur bzw. die männliche Ordnung eingebunden wird. Im Stück findet das Begehren Saras keinen eigenen Maßstab zur Verwirklichung, da sie in der väterlichen Ordnung immer fremd ist,⁷²⁶ wodurch ihr Maßstab letztlich das »Verbrechen« (MSS: I/1) wird.

Betrachtet man die bürgerlichen Dramen im 18. und 19 Jahrhundert von Lessing bis Hebbel weiter, so drängt sich der Eindruck auf, dass die Mutterfiguren keine bedeutende oder nur eine marginalisierte Rolle spielen, obwohl sie für die Figurenkonstellationen in den Stück stabilisierende Rollen übernehmen. Die stabilisierende Qualität ihres Handelns wird offenbar in der Kinderbetreuung:⁷²⁷ „Die Idealisierung der guten Mutter und die Aufwertung der Kindheit haben sich in den letzten drei Jahrhunderten vollzogen; das eine hat das andere bedingt und gefördert. Der vorläufige Höhepunkt dieser Entwicklung ist die Vollzeit-Mutterschaft für das Einzelkind – die Eins-zu-Eins-Betreuung eines einzigen Kindes durch seine Mutter, rund um die Uhr.“⁷²⁸

Diese guten Mutterfiguren werden der sorgenden Kategorie von Weiblichkeit zugeordnet und diese sind dazu angetan, die Logik des bürgerlichen Systems fortzuschreiben und die alten Frauentypen zu marginalisieren. Während gewöhnlich die Vaterfiguren das Haus mit strenger Hand regieren, spielen die Mutterfiguren eine nebensächliche Rolle.⁷²⁹ In dieser Rolle verschwinden sie aus verschiedenen Gründen schon vor Ende des Dramas aus der Handlung oder werden zumindest ins Abseits geschoben.⁷³⁰ Im Gegensatz zur Vorstellung der guten Hausmutter im 18. Jahrhundert werden sie in den bürgerlichen Dramen meist negativ und unvernünftig gezeichnet und am Schicksal der Tochter als mitschuldig dargestellt. Gegenüber

⁷²⁴ Vgl. Ladner, Gertraud: *FrauenKörper in Theologie und Philosophie*. Feministisch-Theologische Zugänge. Münster 2002. S. 140.

⁷²⁵ Vgl. ebd.

⁷²⁶ Vgl. ebd.

⁷²⁷ Vgl. Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg 1998. S. 174.

⁷²⁸ Ebd. S. 175.

⁷²⁹ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Der seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 53.

⁷³⁰ Vgl. ebd. S. 53-54.

diesen Mutterfiguren sind die meisten Vaterfiguren in den bürgerlichen Dramen vorbildlich. Aus diesem Grund steht nicht die Mutter, sondern der Vater im Zentrum der theatralischen Aufmerksamkeit,⁷³¹ während die Mutterfiguren an die Peripherie gedrängt sind, wenn sie überhaupt auftreten.

Angesichts des Umstandes, dass Erziehung „das neue Kultwort“⁷³² der Aufklärungszeit ist, fällt in Lessings *Emilia Galotti* auf, dass sich die Frage nach der richtigen Erziehung vermehrt an die Frage nach guter Mütterlichkeit koppelt. Gleichwohl zeigt das Beispiel Claudia Galottis, dass für Lessing Erziehung Männersache zu sein scheint. Denn es ist Emilias Vater Odoardo, der „hartnäckig darauf bedacht [ist], bei der Erziehung [der] Kinder die entscheidende Rolle zu spielen.“⁷³³ Dabei geht es ihm besonders um den erzieherischen Umgang mit seiner Tochter. In diesem Zusammenhang stellt die Schrift *Väterlicher Rath für meine Tochter* von Joachim Heinrich Campe, einem Zeitgenossen Lessings, aus dem Jahre 1796 ein hervorragendes Beispiel dar. „Die Belastungen der Frau, durch Rechtsregelungen bereits reduziert, konnten nun auch theoretisch nicht länger als gottgewollt interpretiert werden. Campe stellte deshalb anstelle der Gottergebenheit in das Schicksal ein Streben nach Glückseligkeit in den Vordergrund“⁷³⁴:

»Was soll der Mensch hienieden? – [...] Beglückung seiner selbst und Anderer durch eine zweckmäßig Ausbildung und Anwendung aller seiner Kräfte und Fähigkeiten in demjenigen Kreise, in welchem und für welchen die Vorsehung ihn geboren werden ließ«⁷³⁵

Aber trotz dieses aufklärerischen Gedankens bleibt darin noch ein unaufgeklärtes Erziehungsideal. „Der Frau weist Campe in dieser Figuration eine entscheidende Aufgabe zu. Angesichts der Herrschsüchtigkeit, die den Mann von Natur aus kennzeichnete, rät er der Tochter Sanftmut, Nachgiebigkeit und Selbstverleugnung.“⁷³⁶ Bei Odoardo in *Emilia Galotti* zeigt sich wiederholt dieses Campesche Erziehungsideal. Odoardo jedenfalls geht davon aus, dass die Frau „weise Vorsteherin des inneren Hauswesens“⁷³⁷ werden müsse. Daran ist Odoardos Haltung mit Campe einig. Die bürgerliche Erziehungsidee sollte sich auch unter der

⁷³¹ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 80.

⁷³² Ebd. S. 81.

⁷³³ Ebd. S. 80-81.

⁷³⁴ Lenzen, Dieter: *Vaterschaft*. Vom Patriarchat zur Alimentation. Hamburg 1991. S. 187.

⁷³⁵ Campe, Joachim Heinrich: *Vaeterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig 1796 [Nachdruck Paderborn 1988], S. 7-8.

⁷³⁶ Lenzen, Dieter: *Vaterschaft*. Vom Patriarchat zur Alimentation. Hamburg 1991. S. 187.

⁷³⁷ Campe, Joachim Heinrich: *Vaeterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig 1796 [Nachdruck Paderborn 1988], S. 8.

guten Mutterschaftsidee verwirklichen. Aus Sicht des Campeschen Ideals ist Claudia Galotti keine gute Mutter:

»ODOARDO. Das räum' ich ein. Aber, gute Claudia, hattest du darum Recht, weil dir der Ausgang Recht gibt? – Gut, daß es mit dieser Stadterziehung so abgelaufen! Laßt uns nicht weise sein wollen, wo wir nichts, als glücklich gewesen! Gut, daß es so damit abgelaufen! – [...]« (EG: II/4)

Beim guten Mutterbild des Stücks steht „dann aber nicht eine Übernahme der männlichen Tugenden der Moral und Sittlichkeit an, sondern die Übernahme von Erziehungsaufgaben und die Herausbildung von Eigenschaften, die man zumindest später gern dem weiblichen Geschlecht natürlicherweise als inhärent bezeichnet hat, so etwas wie Ordnung, Reinlichkeit, Fleiß, Sparsamkeit, Harmoniebereitschaft, Zärtlichkeit, usw.“⁷³⁸

Claudia Galotti sollte der Erziehungsidee des Vaters Odoardo folgen und diese in der Familie realisieren. Begierig nach Glück, sieht sie nicht die Gefahr, der ihre Tochter ausgesetzt ist, und treibt sie ihrem Untergang entgegen.⁷³⁹ Sie hat nicht nur in dem Tugendgemälde, sondern auch in der Erziehungsidee des Bürgertums keinen Platz. „Eitel sei sie, töricht, eigennützig, vergnügungssüchtig, labil und letztlich verantwortlich für die ganze Katastrophe, wirft ihr der Ehemann vor, um sie im Übrigen nicht weiter zu beachten.“⁷⁴⁰

Auf diese Weise und aus diesem Grund tritt sie in der Tat zum Nachteil ihres Kindes und als unqualifizierte Mutter auf, wodurch ihre dramatische Positionierung als Mutterfigur komplett ins Abseits geschoben wird, einerseits aus dem Grund der Intimisierung der Vater-Tochter-Beziehung, andererseits durch die Verwirklichung der väterlichen Dominanz über die Erziehung der Tochter.

Das Gute-Mutterschaft-Ideal des 18. Jahrhunderts stellt sich auch in der Erziehungsidee des Vaters in Lenz' Komödie *Der Hofmeister* dar. Im 18. Jahrhundert wurde eine Flut von pädagogischen Werken veröffentlicht, in denen immer häufiger die Mutter und nicht wie zuvor der Vater angesprochen wurde. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Art Bündnis zwischen den Müttern und der neu entstehenden Expertengruppe der Pädagogen (z. B. Pestalozzi), in dessen Verlauf nicht nur das Geschäft der Erziehung, sondern auch die

⁷³⁸ Lenzen, Dieter: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*. Hamburg 1991. S. 188; vgl. Campe, Joachim Heinrich: *Väterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig 1796 [Nachdruck Paderborn 1988], S. 8.

⁷³⁹ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Der seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft und Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 54.

⁷⁴⁰ Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 81-82.

Mütter als Erzieherinnen aufgewertet wurden.⁷⁴¹ Aber die gute Mutter hatte sich in Fragen der Erziehungsidee nach wie vor der patriarchalischen Vaterschaft zu unterwerfen. Ansonsten musste sich die gute Mutter mehr und mehr an den Ratschlägen externer Experten orientieren, was die Rolle der Väter in der Familie stärkte.⁷⁴² Aus diesem Grund wird in *Der Hofmeister* ein Hauslehrer beauftragt. Er übernimmt die Erziehungsaufgabe der Mutter, muss aber den Erziehungsidealen des Vaters folgen, die in der 4. Szene des I. Aktes durch seine Geschlechtererziehung gegen die Erziehungshaltung seiner Frau und seine auf die Bibel anspielende Kritik gerechtfertigt wird:

»MAJOR [...] Er soll meine Tochter auch zeichnen lehren. – Aber hören Sie, werter Herr Läufer, um Gottes willen ihr nicht scharf begegnet; das Mädchen hat ein ganz ander Gemüt als der Junge. Weiß Gott! es ist als ob sie nicht Bruder und Schwester wären. Sie liegt Tag und Nacht über den Büchern und über den Trauerspielen da, und sobald man ihr nur ein Wort sagt, besonders ich, von mir kann sie nichts vertrauen, gleich stehen ihr die Backen in Feuer und Tränen laufen ihr wie Perlen drüber herab. [...] Meine Frau macht mir bittre Tage genug: sie will alleweil herrschen und weil sie mehr List und Verstand hat, als ich. Und der Sohn, das ist ihr Liebling; den will sie nach ihrer Methode erziehen; fein säuberlich mit dem Knaben Absalom, da wir denn einmal so ein Galgenstrick draus, der nicht Gott, nicht Menschen was Nutz ist. – Das will ich nicht haben. – Sobald er was tut, oder was versieht, oder hat seinen Lex nicht gelernt, sag Er's mir nur und der lebendige Teufel soll drein fahren. [...]« (HM: I/4)

In dieser Szene erscheint die Majorin deshalb auch so gar nicht als gute Mutter aus Sicht der Erziehungsidee des 18. Jahrhunderts. Sie verschwindet im Verlauf des Stücks, denn den Sohn will sie nach ihrer Methode erziehen. Die idealisierte Frau des Bürgertums grenzt sich mit ihrem wachsenden Engagement in der Mutterrolle vor allem von den Frauen der adligen Schichten ab.⁷⁴³ Die adligen Frauen wie die Majorin „mussten nicht für ihren Lebensunterhalt arbeiten, sie kümmerten sich aber auch nicht um ihre Kinder; sie widmeten sich ganz der Geselligkeit, ihrem eigenen Vergnügen, und kannten höchstens repräsentative Pflichten. In den Augen der Bürgersfrau war die adlige Mutter eine schlechte Mutter, obwohl sie eine gute Mutter hätte sein können.“⁷⁴⁴ Die Vorstellung der guten Mutter des 18. Jahrhunderts, welche in Lessings *Emilia Galotti* betrachtet worden ist, wird auch ins Klassenbewusstsein in den

⁷⁴¹ Vgl. Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg 1998. S. 179; vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter.* Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 144-160.

⁷⁴² Vgl. Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg 1998. S. 179.

⁷⁴³ Vgl. S. 178.

⁷⁴⁴ Ebd.

Dramen des Sturm und Drangs tradiert. In der Handlung hat diese adlige Mutter als schlechte Mutter nur marginale Präsenz und verschwindet schon in dem zweiten oder dritten Akt ohne jede dramatische Explikation⁷⁴⁵ mit dem Mutterbild einer negativen oder gar »barbarische[n]« (HM: II/5) Mutter einfach in die Vergessenheit.

Obwohl die Mutterfigur – die Majorin – im Stück auffällig auftritt, wird sie aus der Trauer ausgegrenzt, es ist der Vater, der die verlorene Tochter beweint⁷⁴⁶, vermisst und ausfindig macht:

»MAJOR weint: Ein ganzes Jahr – Bruder Geheimer Rat – Ein ganzes Jahr – und niemand weiß, wohin sie gestoben oder geflogen ist? [...] Vielleicht? – Gewiss tot- und wenn ich nur den Trost haben könnte, sie noch zu graben – aber sie muß sich selbst umgebracht haben, weil mir niemand Anzeige von ihr geben kann. [...] « (HM: IV/1)

In der letzten familiären Versöhnungsszene am Ende des Dramas ist die Mutter bereits aus der Handlung entlassen, aber gerade das Stück *Der Hofmeister* wurde in auffälliger interpretatorischer Einheitlichkeit als ein Drama gelesen, das mit der Wiederherstellung der Familieneinheit endet,⁷⁴⁷ obwohl nicht nur die Majorin, sondern auch Gustchen aus dieser Szene verschwunden ist. Das liegt daran, dass sich die eine Mutter, die Majorin, mit dem bürgerlichen Mutterbild nicht identifiziert und die andere Mutter, also Gustchen, als Mutter des Säuglings ihre Aufgabe und Pflicht der guten Mutter nicht erfüllt hat.

Durch die Konzentration auf die Vater-Tochter-Beziehung wird die Mutter aus der Handlung und Gustchen als Mutter durch die Familienwiederherstellung am Ende des Stücks aus der Freude herausgehalten,⁷⁴⁸ so dass nicht die Mutterschaft, sondern die Vaterschaft am Ende des Stücks mehr und mehr dominant wird.

Einerseits die marginalisierte Rolle der Mutter und Non-Existenz der leiblichen bzw. guten Mutter, andererseits die Praxis der väterlichen Erziehungsidee führen zur Intimisierung zwischen Vater und Tochter im Stück *Der Hofmeister*. Auch im Stück von Lenz *Die Soldaten* ist es nicht die Mutter, sondern der Vater, der sich um die Tochter sorgt und sie sucht:

»WESENER klopft sie auf die Backen: Du musst mir das so übel nicht nehmen, du bist meine einzige Freude, Narr, darum trag sich auch Sorge

⁷⁴⁵ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 85.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd. S. 86.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd.

für dich. « (SD: I/3), »[...] Sie ist nirgends ausfindig zu machen. *Schlägt in die Hände*. Gott! – wer weiß, wo sie sich ertränkt. « (SD: IV/7)

Neben diesem emotionalen Vaterbild liefert das Stück *Die Soldaten* die verschiedenen Mutterprojektionen aus sehr unterschiedlichen Lebensphasen und -bildern. Diese Mutterprojektionen lassen die mütterliche Rolle von Frau Wesener aus der Handlung und von der Bühne verschwinden.

Gegen ihren Sohn verhält sich Stolzius' Mutter genauso moralisch, emotional, religiös und hartnäckig bzw. konservativ wie die Vaterfiguren Odoardo und Major von Berg. Vor allem die Regieanweisung und Darstellung dieser Mutter zeigen ihren väterlich wirkenden Charakter:

»MUTTER *die auf einmal sich ereifert*: Willst du denn nicht schlafen gehen, du gottloser Mensch! So red doch, so sag, was dir fehlt, das Luder ist deiner nicht wert gewesen. Was grämst du dich, was wimmerst du um eine solche – Soldatenhure. [...] *steht auf und stampft mit dem Fuß*: Solch ein Luder – Gleich zu Bett mit dir, ich befehle es dir. Was soll daraus werden, was soll da herauskommen. Ich will dir weisen, junger Herr, dass ich deine Mutter bin. [...] *weint*: Wohin, du Gottesvergessener? [...] Ich glaube, du phantasierst schon, (*greift ihm an den Puls*), leg dich zu Bett, Carl, ich bitte dich um Gottes willen. Ich will dich warm zudecken, was wird da heraus kommen, du großer Gott, das ist ein hitziges Fieber – um solch eine Metze – [...] Komm nur, komm, (*ihn mit Gewalt fortschleppend*) Narre! – Ich werd dich nicht loslassen, das glaub mir nur. *Ab*. « (SD: III/2)

Stolzius gerät in Streit mit seiner Mutter um seine Partnerwahl, eine Frage, um die sich sonst die bürgerlichen Töchter mit ihren Vätern streiten und auch die Haltung der Mutter erinnert die Leser oder Zuschauer an die bürgerlichen Väter. Zugleich ist bei Stolzius die Haltung der bürgerlichen Töchter zu finden und die Mutter von Stolzius legt ihr Vetorecht ein, um die Entscheidung ihres Sohnes aufzuheben. Gleichwohl ist diese Mutter mit ihrer väterlichen Art auch keine gute Mutter aus Sicht der bürgerlichen Familienidee. Aus diesem Grund spielt die Mutter nur eine einfache Rolle. Daher lässt die Aufmerksamkeit der Zuschauer für die Mutterfigur nach, so dass sie in Vergessenheit gerät.

Des Weiteren zeigt sich im Stück noch der Typ der alten Mutter, so spielt Weseners alte Mutter teilweise noch dieser Rolle. In der Regieanweisung heißt es entsprechend: »[...] *setzt sich in eine Ecke des Fensters, und strickt und singt* [...] *Zählt die Maschen ab* [...] *geht hinein, sie zu berufen*. « (SD: II/3). Hier bildet der Text das ideale Mutterbild des Bürgertums in malerischer Weise ab, dazu ist auch ihr Singen als eine Art mütterlicher Sorge um das Kind aufzufassen:

»WESENER'S ALTE MUTTER [...]:

Ein Mädele jung ein Würfel ist
Wohl auf den Tisch gelegen:
Das kleine Rösel aus Hennegau
Wird bald zu Gottes Tisch gehen.

[...]

Was lächelst so froh mein liebes Kind
Dein Kreuz wird dir'n schon kommen
Wenn's heißt das Rösel aus Hennegau
Hab nun einen Mann genommen.

O Kindlein mein, wie tut's mir so weh
Wie dir dein Äugelein lachen
Und wenn ich die tausend Tränelein seh
Die werden dein Bäckelein waschen. [...]

In diesem Lied mit Volkslied-Charakter wird die unstandesgemäße Heirat zwischen Desportes und Mariane durch ein Frauenschicksal in der Grafschaft Hennegau⁷⁴⁹ dargestellt. Damit spielt Weseners alte Mutter darauf an, dass sich die unstandesgemäße Heirat und das unglückliche Frauenschicksal bei Mariane wiederholen wird. Weseners alte Mutter ist auch keine aufgeklärte Mutter, insofern sie das geschichtliche, nicht neue, also alte Frauenschicksal tradiert, wie schon in dem Wort ‚alt‘ anklingt, das sie als *dramatis personae* bestimmt.

Ein adeliger Muttertyp zeigt sich im Stück *Die Soldaten*. In auffälliger Weise wird die Beziehung zwischen der Gräfin als Mutter und ihrem Sohn als etwas anderes charakterisiert als die Beziehung zwischen Frau Wesener und ihrer Tochter. Die Gräfin wartet auf ihren Sohn bis in die Nacht, sorgt und kümmert sich um ihn, warnt ihn vor seiner falschen Entscheidung, gibt ihm einen Rat in scharfer und sanfter Weise, besänftigt ihren Sohn und vertraut ihm:

»GRÄFIN *sieht nach ihrer Uhr*: Ist der junge Her noch nicht zurückgekommen? [...] Muß denn ein Kind seiner Mutter bis ins Grab Schmerzen schaffen [...] *Man pocht. Sie geht heraus, und kommt wieder herein mit ihm?* [...] Warum fängst mir denn jetzt an, ein Geheimnis aus dem deinem Herzensangelegenheiten zu machen, da du sonst keine deiner jugendliche Torheiten vor mir geheim hieltest, und ich, weil ich selbst Frauenzimmer bin, dir alles Zeit den besten Rat zu geben wußte. *Sieht ihn steif an*. Du fängst an lüderlich zu werden, mein Sohn? [...] Mein Sohn, überlaß das Mitleiden mir Glaube mir, (*umarmt ihn*), [...]

⁷⁴⁹ Vgl. dazu: Die Geschichte und der Tod von Margarete von Elsass und Flandern in der Grafschaft Hennegau; http://de.wikipedia.org/wiki/Grafschaft_Hennegau (Stand: 30.09.2012); vgl. Ranke, Wolfgang: Erläuterungen und Dokumente. Jakob Michael Reinhold Lenz. *Die Soldaten*. Stuttgart 2004 (RUB 16027). S. 17.

beruhigt dich nur. *Ihm auf die Backen klopfend*. Ich glaube dir's mehr, als du mir es sagen kannst.« (SD: III/8)

In ihrer Haltung scheint die Gräfin als aufgeklärte und gute Mutter aus Sicht des 18. Jahrhunderts, obwohl sie eine adelige Frau ist. In interessanter Weise reagiert ihr Sohn auf seine Mutter ganz anders als die rebellischen oder sich widersetzenden Söhne, die im Vater-Sohn-Konflikt in Mythen, der Bibel und in der vorbürgerlichen Literatur gezeigt wurden. Im Gegensatz zu diesen Söhnen respektiert der Sohn der Gräfin seine Mutter und gehorcht ihr. Dabei wiederholt sich in der ganzen Szene sein emotionales Handeln:

»JUNGE GRAF *küßt ihr die Hand*: Gnädige Mutter. [...] *ihr die Hand mit Tränen küßend*). Gnädige Mutter! ich schwöre Ihnen, Ich habe kein Geheimnis für Sie. [...] *knieend*: Gnädige Mutter! [...] *sieht sie lange zärtlich an*: Gut, Mama, ich verspreche Ihnen alles [...] *steht auf und küsst ihr die Hand*. [...] « (SD: III/8)

Vergleichsweise ist weder ein solches Bild der guten Mutter, noch ein solches Kindesbild in der Abschiedsszene von Frau Wesener und ihrer Tochter Mariane zu finden. Zwischen Frau Wesener und ihrer Tochter besteht keine enge mütterlich-töchterliche Verbindung:

»[...] *Frau Wesener will gehen*. [...] MARIANE. Nein, nein, wart' Er nur, ich will selber an den Wagen herkommen. *Geht herunter mit dem Bedienten*. *Die alte Wesener geht fort*.« (SD: III/9)

In der anschließenden Szene (SD: III/10) lässt sich noch ein ideales Erzieherin-Mutterbild des Bürgertums bei der Gräfin La Roche zeigen, bei welcher der Autor Lenz das ideale Frauen- oder Mutterbild entworfen hat. Beim Auftritt der vielen unterschiedlichen Mutterfiguren verschwindet Frau Wesener als Mutter aus der dramatischen Handlung. Sie kommt nur noch in der Regieanweisung (SD: IV/6) vor bzw. tritt in einer unbedeutenden Szene (SD: IV/6) auf. Frau Wesener gehört, wie die Mutterfiguren in den bürgerlichen Dramen, der Einheit Familie offenbar nicht an, weil sie keine gute Mutter ist. Die gute Mutter, die vom Bürgertum bzw. der bürgerlichen Gesellschaft idealisiert vorgestellt wird, ist in der Vater-Tochter-Beziehung nicht auffindbar und nicht literarisiert. Die Traditionslinien der Familie ohne gute Mutter laufen weiter in den bürgerlichen Dramen des Sturm und Drangs.

In Wagners Drama *Die Kindermörderin* (1776) wird die Mutterfigur Frau Humbrecht ebenfalls nicht als gute Mutter dargestellt. Die Rezeptionsgeschichte des Dramas *Die Kindermörderin* lässt sich wie folgt zusammenfassen:

»Wagners Originalfassung wurde gleich nach der Veröffentlichung lediglich in Pest und in Preßburg aufgeführt. In Berlin blieb selbst die Umarbeitung von Karl Lessing verboten. Erst am 4. September 1904 wurde auf der Neuen Freien Volksbühne in Berlin wieder unverändert gespielt, Wagner wurde nun als Vorläufer des Naturalismus in Anspruch genommen (selbst Gerhart Hauptmann schrieb bekanntlich 1903 *Rose Bernd*). Vier Jahrzehnte nach Musils Kritik bearbeitete Peter Hacks die *Kindermörderin* (1963) und setzte einen einstweiligen Schlußpunkt hinter die produktive Rezeption von Wagners Stück. Heute wird die *Kindermörderin* auf keiner Bühne mehr gespielt.«⁷⁵⁰

Die seltene Aufführung und die verbotene Aufführung der Umarbeitung sind bemerkenswert und können durchaus auf die extrem negative Darstellung der Mutterfigur zurückgeführt werden. Wagner selbst hatte sein Stück für die Seylersche Theatergruppe in Frankfurt umgearbeitet; es erhielt den Titel *Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkts Euch!* (gedruckt 1779) und wurde damit zu einem tragikkomischen Lehrstück.⁷⁵¹ In dieser Umarbeitung betonte schon der Titel des Dramas die Mutter-Tochter-Beziehung, und so wurde das Stück auch als „Warnspiel für böse Mütter“⁷⁵² aufgeführt. Mit der Titeländerung des Stücks machte der Autor Wagner – entweder ohne oder mit Absicht – das Publikum auf die negativen Darstellungen der Mutterfigur im Stück aufmerksam, die letztlich als Zerrspiegel des Mutterschaftsbildes des 18. Jahrhunderts fungieren.

Zu Beginn des Stücks *Die Kindermörderin* Frau Humbrecht außerhalb des Hauses, also auf dem Maskenball, gezeigt. Diese Mutter ist mehr mit sich selbst beschäftigt als mit ihrer Tochter und flirtet auf Französisch, was ihr Verhalten als unbürgerlich brandmarkt, denn Französisch ist die Sprache des Adels. Auf dem Ball, dem falschen Ort für die bürgerliche Mutter und Frau, trinkt Humbrecht trinkt den »Punsch« (KM: I/1) mit dem Schlafmittel⁷⁵³, das sie betäubt. Diese egozentrische, geblendete, betrunkene und vom militärischen Rang des aristokratischen Freiers, dem adeligen Vergnügen und der Hofart beeindruckte Mutter, Frau Humbrecht, ist ein prägnantes Beispiel für eine Mutterfigur, die ihre Rolle nicht erfüllt und ihre Tochter im Stich lässt. Die lieblose, hartherzige Mutter-Haltung, die ihre Kinder vernachlässigt, wird im adel-ständischen Sinne geprägt und aus Sicht des Bürgertums kritisiert. So nennt Evchen ihre unqualifizierte Mutter »Rabenmutter« (KM: I) (als Gegenbild

⁷⁵⁰ Zitiert nach: Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196. Hier S. 162.

⁷⁵¹ Vgl. ebd.

⁷⁵² Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 84-85.

⁷⁵³ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 63.

zur Glucken-Mutter), und die Abwertung der Mutter erreicht angesichts des Verlusts der töchterlichen Keuschheit ihren Höhepunkt.

»E v c h e n. [...] Mutter! Rabenmutter! Schlaf, – schlaf ewig! – deine Tochter ist zur Hure gemacht. [...] « (KM: I).

Die Qualifikation der Mutter hängt hier mit der Aufgabe der Bewahrung der Keuschheit ihrer Tochter zusammen. Zugleich bleibt das Thema der vorehelichen Sexualität mit Kindesfolge für Humbrecht als Vertreter der bürgerlichen Ordnung tabuisiert.⁷⁵⁴ Die lange Reihe der despektierlichen Hausmütter, welche die bürgerlichen Dramen bevölkern, nahtlos fortgesetzt und der Mutter die Verantwortung für die Verfehlungen der Tochter aufgebürdet, so dass Humbrecht keinen Zweifel daran lässt, wie sehr seine Schelte der Mutter gilt⁷⁵⁵:

»F i s k a l. [...] Im gelben Kreuz – wissen sie –
H u m b r e c h t. Was in dem Bordel – [...] –der verfluchte Ball! - Bestie,
vermaledeyte Bestie! hast deine Tochter zur Hure gemacht! – « (KM: V)

Im Mittelpunkt seiner Schelte steht vor allem die mangelnde Betreuung der Tochter im Wirkungsbereich der Hausmutter (*mater domestica*). Frau Humbrecht wird auf diese Weise als miserable Hausfrau und als der Gegensatz zur väterlich-bürgerlichen Gedankenwelt dargestellt.

Frau Marthan erzählt Evchen von dem Selbstmord von Frau Humbrecht und betont dabei die Schwächen ihrer Hausmütterlichkeit aus bürgerlicher Sicht:

»Fr. M a r t h a n. Ja, ja! – ihr wird sie freilich nit auf die Nas gebunden haben – mit einem Uffezier ist sie 'neingegangen, und die Mutter mit, das ist noch die schönste Zier; die ganze Stadt ist voll von, man hat mir das Haus genennt, habs aber wieder vergessen; – und da hat sie und der Uffezier der Mutter etwas zu getrunken, daß sie einschief. Warum sies gethan haben, ist leicht zu denken. – Und da soll ihr der Mußie die Eh versprochen haben; - wie aber die Herren sind, ein ander Städel ein ander Mädal! – jetzt blaßt er ihr was, und da hat sie sich ins Wasser gestürzt – gestern früh hat man sie in der Wanzenau gefunden. « (KM: VI)

Während Frau Humbrecht als Mutter dargestellt wird, die dieser Rolle nicht gewachsen ist und sie auch nicht erfüllt, wird Humbrecht aus gleichem Grunde überlebensgroß

⁷⁵⁴ Vgl. Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196. Hier S. 163

⁷⁵⁵ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. S. 84.

gezeichnet.⁷⁵⁶ Er wird nicht nur als ein traditioneller Patriarch gezeigt, der wachsam ist und seine Familie streng regiert, sondern der Vater erscheint auch als eine liebevolle Bezugsperson als die Mutter. Trotz seiner rauen Art ist er sehr auf das Wohl und die wahre Glückseligkeit der Tochter bedacht.⁷⁵⁷ Auf diese Weise steht Humbrecht seiner Tochter viel näher als die Mutter.

Indem Frau Humbrecht als keine gute Mutter und mitschuldig an der Verführung ihrer Tochter dargestellt wird, wirkt sie vor allem als sexuell-unmoralische Überschreitung auf die Ordnung des Bürgertums. Aus diesem Grund ist ihr Verschwinden aus der dramatischen Handlung notwendig. Durch ihren Selbstmord am Ende des Stücks verschwindet Frau Humbrecht aus dem Bühnengeschehen, so dass sich die Handlung des Stücks nach der Vater-Tochter-Beziehung richtet.

Hinter der nichtvorhandenen Mütterlichkeit von Frau Humbrecht liegt deshalb *ex negativo* immer das Bild der guten Mutter.

Die Mutterfigur in Schillers *Kabale und Liebe* wird, ebenso wie Frau Humbrecht, generisch einfach ‚Frau‘ genannt und sofort als negative Figur eingeführt.⁷⁵⁸ Frau Millerin erscheint in der Regieanweisung am Morgen unanständig »noch im Nachtgewand« (KUL: I/1), »schlüpf eine Tasse aus« (KUL: I/1), und geht gar nicht auf Millers Ängste ein, was den adeligen Freier der Tochter anbelangt.⁷⁵⁹ Sie sieht »nur die wunderhübsche Billeter« (KUL: I/1) und »die prächtigen Bücher« (KUL: I/1), die der Tochter geschenkt werden.⁷⁶⁰ Diese sich nach dem Adel sehrende Mutter stimmt in ihrer Haltung bei Wurms Besuch jedoch weder mit der Adeligkeit noch mit der Bürgerlichkeit überein. Dabei prahlt sie in paradoxer Weise, also in unadeliger und unbürgerlicher Weise: »(Bäurisch stolz)« über die Aussichten ihrer Tochter (KUL: I/2), »lächelt dumm-vornehm« (KUL: I/2) und »spuckt aus, giftig« (KUL: I/2)⁷⁶¹. Bei ihrem beschränkten Auftritt wird sie ihrem patriarchalischen Mann mit seiner Gewalt, seinem Zorn und seiner Abwertung untergeordnet und mit militärischem Befehl auf den Haushaltsplatz beschränkt:

»MILLER. (ärgerlich, stößt sich mit dem Ellnbogen). Weib! [...] (voll Zorn seine Frau vor dem Hintern stoßend). Weib! [...] Das Weib ist eine

⁷⁵⁶ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 64.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd. S. 54.

⁷⁵⁸ Vgl. ebd. S. 65.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd.

⁷⁶⁰ Vgl. ebd.

⁷⁶¹ Vgl. ebd. S. 65-66.

alberne Gans! [...] (*aufgebracht, springt nach der Geige*). Willst du dein Maul halten? Willst das Violoncello am Hirnkasten wissen? [...] Marsch in deine Küche! [...] « (KUL: I/2)

Das unbürgerliche Handeln und die ‚Dummheit‘ der Mutter rechtfertigten die intime Beziehung zwischen Vater und Tochter. Die Intimisierung der Vater-Tochter-Beziehung (für die das Verhältnis von Miller zu seiner Tochter exemplarisch ist) führt zu einem nie zuvor gekannten pädagogischen Machtanspruch der Väter: Nicht bloß als biologischer Erzeuger beansprucht er Geltung, sondern auch als kultureller.⁷⁶² „So formt [auch Vater Miller] aus dem Rohmaterial der kindlichen Natur durch seine Erziehungsarbeit die sittliche Persönlichkeit heraus“⁷⁶³: »Das Kind ist des Vaters Arbeit« (KUL: II/6).

Miller vertritt die Auffassung auch vor dem Präsidenten. Im Verlaufe des Stücks übernimmt Miller deshalb nach und nach auch die Position der guten Mutter, welche Miller unsichtbar, aber apodiktisch behauptet.⁷⁶⁴ Dieses Verhalten macht Frau Miller als Mutter letztlich überflüssig, weshalb sie schon im 3. Akt aus der Handlung verschwindet.

„Als die Lage sich zuspitzt und Ferdinand zur Flucht rät, schlägt er der zögernden, um den Vater sich grämenden Luise die Emigration zu dritt vor“⁷⁶⁵:

»LUISE. (*sehr ernsthaft.*) So schweig und verlaß mich – Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat als diese einzige Tochter – der morgen sechzig alt wird – der der Rache des Präsidenten gewiß ist.
FERDINAND. (*fällt rasch ein.*) Der uns begleiten wird. [...] « (KUL: III/4)

Hier ist Frau Miller plötzlich zur Unperson geworden, angesichts der kolossalen töchterlich-väterlichen Liebe ganz einfach vergessen.⁷⁶⁶ In diesem Sinne ist die vorletzte Szene von Luise zu erklären. „Luise denkt zwar an ihre Mutter zuerst, als sie hört, dass sie sterben wird, aber ihre Besorgnis gilt vor allem ihrem Vater“⁷⁶⁷: »Und meine Mutter – mein Vater – [...] mein armer, verlorener Vater!« (KUL: V/7).

Wie Claudia Galotti, Majorin von Berg, Frau Wesener und Frau Humbrecht, wird die Mutter Frau Millerin vor dem Ende des Dramas ‚ausgeschaltet‘, und es ist nur der Vater, der Anteil nimmt am Schicksal der Tochter und der von ihrem Tod überwältigt wird,⁷⁶⁸ weil Frau

⁷⁶² Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 81.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Vgl. ebd.

⁷⁶⁵ Ebd. S. 82.

⁷⁶⁶ Vgl. ebd.

⁷⁶⁷ Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 66.

⁷⁶⁸ Vgl. ebd.

Millerin eine unaufgeklärte Mutter ist. Luises Mutter stirbt nicht wie Frau Humbrecht, und sie wird nicht weggeschickt wie Claudia Galotti, sie erscheint einfach nicht mehr wegen der Betonung der bürgerlichen Vaterschaft.⁷⁶⁹ Durch die Hervorhebung der Vaterrolle Millers wird das Versagen von Frau Miller angesichts des bürgerlichen Mutterideals radikal offenbar. In den bisher besprochenen Dramen verschwinden die Mütter angesichts der Stärker der bürgerlichen Vaterfiguren, was dazu führt, das auch das bürgerliche Mutterschaftsideal nur *ex negativo* erscheint. Hiervon setzt sich Hebbels *Maria Magdalene* sichtbar ab, denn hier wird die Idee der guten bürgerlichen Mutter konkretisiert dargestellt.

In Hebbels bürgerlichem Trauerspiel *Maria Magdalene* erscheint Klaras Mutter eingebunden in eine enge Mutter-Tochter-Beziehung, die in den bürgerlichen Dramen vor der Zeit von Hebbel nicht zu finden ist. Zu Beginn des Stücks sorgt sich Klaras Mutter um ihre Tochter und bereitet ihre zukünftige Hochzeit vor: »Wozu hätte ich sonst den Mythenbaum jahrelang im Scherben gepflegt!« (MM: I/1). Zu Beginn des Stücks ist die Auftrittsstelle dieser Mutter das »Zimmer im Hause des Tischlermeisters« (MM: I/1). Im ganzen Stück bleibt Klaras Mutter in diesem Haus und in ihrer Rolle nur auf die Familie reduziert. Ihre Beschränkung auf das Haus und die Familie beweist das Personenverzeichnis. Bei Ludger Lütkehaus ist es wie folgt festzustellen: „Das Personenverzeichnis nennt an zweiter Stelle hinter Meister Anton lapidar »Seine Frau«; und es verfährt dabei nur konsequent, denn die gute Hausmutter, wie Meister Anton sie im Rückgriff auf die Terminologie des ganzen Hauses nennt, ist eine primär relationale, nur in Beziehung auf die anderen, vor allem die Männer, definierbare Existenz, weitgehend identische mit ihrer Rolle, zumindest weit identischer als noch ihre Vorgängerinnen in der Geschichte des bürgerlichen Trauerspiels, dramaturgisch gesehen eine Nebenfigur, gerade aber als solche symptomatisch.“⁷⁷⁰ Vor allem vor ihrem Tod, den sie vorausahnt, bestimmt sie ihr Leben in der Heiligen Dreifaltigkeit von Haushalt, Kindererziehung und religiösem Leben⁷⁷¹:

»MUTTER. [...] ich bin auf Gottes Wegen gegangen, ich habe im Haus geschafft was ich konnte, ich habe dich [Klara] und deinen Bruder in der

⁷⁶⁹ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 66; vgl. Hennig Hans: *Schillers Kabale und Liebe in der zeitgenössischen Rezeption, Werk und Wirkung*, Dokumentationen der deutschen Literatur, Bd. 1. Zentralantiquariat der deutschen Demokratischen Republik. Leipzig 1976. S. 271; „Daß es »keine verständliche Ursache Ihres Verschwindens« gab, fiel zu Schillers Zeiten schon auf, und in den »Streifereyen im Gebiete der Dramaturgie« von 1796 kann man lesen: Überdies wirf es auf den alten Miller, und auf seine Tochter nicht das vortheilhafteste Licht, dass sie so ganz unbekümmert um das Schicksal dieser Frau sind.“

⁷⁷⁰ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 54.

⁷⁷¹ Vgl. ebd.

Furcht des Herrn aufgezogen und den sauren Schweiß eures Vaters
zusammengehalten. [...]« (MM: I/1)

Der Haushalt und die Kinder(betreuung) für den Ehemann und dazu die Religion, die eben diese in die Familie beschränkte Mutterschaft lobt, „sind in der Welt der Mutter eng miteinander verwoben. [...] Aus diesem Grund scheint die Beziehung von Klaras Mutter zu Meister Anton mehr geschäftlicher als emotionaler Natur zu sein. So zeigt sie sich überrascht, als ihr Mann von ihr einen Kuss fordert. Überhaupt empfindet sie sich und Anton nicht als Individuen, es genügt ihr vollkommen, ihre Aufgabe als gute Hausmutter auszufüllen.“⁷⁷²

Obwohl Klaras Mutter das gute Mutterbild des handwerklichen Bürgertums verwirklicht, wiederholt sich die Motivlinie ‚Verschwinden der Mutterfigur‘ in extremer Weise durch ihren Tod. Im Stück bleibt Klaras Mutter namenlos. „Der Name der Tischlermeisterfrau fällt genau ein einziges Mal – und zwar posthum, als Meister Anton nach ihrem jähen Tod seinen Nachruf formuliert“⁷⁷³: »Gute Nacht, Therese! Du starbst, als du hörtest! Das soll man dir aufs Grab setzen« (MM: I/7).

Das Frauenbild der guten Mutter in den bürgerlichen Dramen „übernahm [ab der Neuzeit] für das aufsteigende Bürgertum umso mehr eine klassenspezifische Abgrenzungsfunktion, je weniger es in anderen Schichten wünschenswert erschien oder überhaupt verwirklicht werden konnte.“⁷⁷⁴ In der Betonung der guten Mutterschaft in *Maria Magdalene* werden deshalb der Frau „Nächstenliebe, Barmherzigkeit, Dankbarkeit, Hingabe, Liebenswürdigeit, Bescheidenheit, Demut, Keuschheit, Selbstaufopferung und bedingungslose Treue ihrem Gatten gegenüber zugeschrieben“⁷⁷⁵, was in der Idee einer *mulier domestica* des Bürgertums mündet. Zudem wird der Aufstieg der guten Mutterschaft in den bürgerlichen Dramen vor allem durch die Heilige Dreifaltigkeit von ‚Haushaltung, Kinderbetreuung und religiösem Leben‘ dargestellt, was dazu führt, dass auch die außerfamiliären Tätigkeiten der Mutterfiguren negativ dargestellt werden.

⁷⁷² Straub, Ulrich-Friedrich: *Die erstaunliche Beharrlichkeit des bürgerlichen Familienideals und seine Reflexion in ausgewählten Familiendramen von 1840 bis 1995*. (Diss.). Freiburg 2007. S. 59; <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3323/> (Stand: 30.09.2012).

⁷⁷³ Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 54.

⁷⁷⁴ *Die Hexen der Neuzeit*. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters. Hrsg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1978. S. 116-117.

⁷⁷⁵ Stein, Roger: *Das deutsche Dirmelied*. literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Köln 2007. S. 34.

4.1.2 Die Mütter in der Gesellschaft

Die gute Mutterschaft, die in den bürgerlichen Dramen idealisiert wird, erscheint in den Stücken in der Regel nur *ex negativo* durch ihren Gegentyp (die schlechte Mutter). Dieser Typus wird in der Regel als Exempel für eine nach außen orientierte Mutterschaft gezeichnet, was der Betonung ihrer Unbürgerlichkeit gleich kommt: Ihr Verhalten ist geprägt von Irrationalität, Sinnlichkeit und Unmoralität.

Das Modell der ‚mütterlichen Gesellschaftssucht‘ wird schon durch die Mätressenschaft in Lessings *Miß Sara Sampson* aufgezeigt. Und es gilt, dass die Mätresse in der europäischen Geschichte der ‚reinsten‘ Gegentypus zum idealisierten Mutterbild des Bürgertums ist. Der Auftritt der Mätressenfiguren, deren Status nur in der höfischen Gesellschaft anerkannt war, fungiert in Lessings bürgerlichem Trauerspiel daher vor allem als Kritik am Hof und seiner Kultur.

In der Hofgesellschaft, die von Barock- und Rokokokultur geprägt ist, gab es aber eine kultivierte Lebensführung und ein leichtfüßiges, feinsinniges Lebensgefühl, gepaart mit vornehm-zarter Sinnlichkeit und galanten Umgangsformen.⁷⁷⁶ So tauchen die Mätressen in den bürgerlichen Dramen wie in der Plastik (Bildhauerei) und vor allem in der Rokoko-Malerei häufig mit sinnlichen oder gar sexuellen bzw. erotischen Themen auf. In den gesellschaftlichen Verhältnissen des Hofes, in denen Ehen vorrangig unter politischen und materiellen Aspekten geschlossen wurden, erscheinen die Mätressen häufig als eine Konkubine (Beischläferin), die die Fürsten nicht zu verbergen versuchten – was ohnehin unmöglich gewesen wäre –, sondern halb legitimierten. Die Hofgesellschaft und die Mätressenschaft der Rokoko-Zeit können durch die folgenden Adjektive beschrieben werden: „[...] immer vielsagend lächelnd, aber selten eindeutig lachend; amüsan, pikant, kapriziös, feinschmeckerisch, witzig, kokett; anekdotisch [...] plaudernd und degagiert [...]“⁷⁷⁷.

Dieser Charakter der Mätressen kann mit dem Bild der Ehefrau und der Idee des Bürgertums nicht übereinkommen; deshalb werden die Mätressen-Frauenfiguren in den bürgerlichen Dramen schon aus Sicht des monogamen Ehe-Systems negativ dargestellt.

⁷⁷⁶ Vgl. Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Um ein Nachwort ergänzte Sonderausgabe. München 2007. S. 563 ff.; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rokoko> (Stand: 30.09.2012).

⁷⁷⁷ Vgl. ebd. S. 565.

Marwood vernachlässigt im Stück dadurch ihre Familie, dass sie sich selbst in einer schaurigen literarischen Reminiszenz die »neue Medea« nennt, und sich als Mutter mit dem Urbild der zerstörten Familie im griechischen Mythos identifiziert:

»MARWOOD. Du wirst mich verstehen! Zittere für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll dieses Andenken verewigen. Sieh in mir eine neue Medea! [...] Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; ich will es sterben sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich, ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!« (MSS: II/7)

Aus ihrer Sicht ist die Wahl dieses Musters nachvollziehbar, sieht sie im Stück doch gewissermaßen ihre Familie vernichtet.⁷⁷⁸ Aus diesem Grund erfüllt Marwood nicht die Rolle der guten Mutter, sondern die der Mätresse, die der bürgerlichen Ideologie zufolge nicht zur Mutterschaft geeignet ist und daher als böse Mutter dargestellt wird, die etwa ihre Kinder weggibt oder gar töten würde.⁷⁷⁹ Auf diese Weise wird Marwood als „Gegentyp zur idealisierten Mutter dargestellt“⁷⁸⁰ und die weibliche Hofgesellschaft durch die Figur der Mätresse kritisiert.

In den bürgerlichen Dramen nehmen die Mutterfiguren eine Vermittlerrolle sowohl zwischen Vater und Kindern⁷⁸¹ als auch zwischen der Familie und der Gesellschaft ein (Gleiches gilt auch für die Vaterfiguren). Die Vermittlerfunktion der Vaterfiguren zwischen der Familie und der Gesellschaft ist meistens durch die ständischen oder ökonomischen Tätigkeiten geprägt, während die der Mutterfiguren meistens durch die Begierde nach einem ständischen Aufstiegs und der vergnüglichen Gesellschaft gekennzeichnet ist.

⁷⁷⁸ Vgl. *Die Hexen der Neuzeit*. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters. Hrsg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1978. S. 123-124.

⁷⁷⁹ Vgl. Kraft, Helga: Töchter, die keine Mutter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 35-52. Hier S. 49-50.

⁷⁸⁰ Ebd. S. 50.

⁷⁸¹ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmuth Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 61.

Die Vermittlerfunktion zwischen dem Vater und den anderen Familiengehörigen wird als Grund für die Nebenrolle der Mutter im Drama gesehen.⁷⁸² Dabei spielt zunächst wohl die Tradition des Dramas eine Rolle, das in der Männergesellschaft der Antike seine Wurzeln hat⁷⁸³, und in der Vorstellung von spezifischen Geschlechtercharakteren verhaftet ist, die den Mann von Natur aus zur Herrschaft und die Frau zum Beherrscht-Werden bestimmen.⁷⁸⁴ Dieser Erklärung, warum die Mütter im bürgerlichen Trauerspiel nicht oder, wenn sie vorhanden sind, als fragwürdige oder als negative Gestalten dargestellt werden, schließt sich dann auch die christliche Ansicht von der „gottgegebene[n] Ungleichheit von Mann und Frau“⁷⁸⁵ an. Bei Christian Wolff klingt das folgendermaßen:

»Der Hausmutter kommt entsprechend eine Art Zwischenstellung zu. Wohl vermag sie im Auftrag des Hausherrn zu handeln. Dabei wird ihr jedoch jegliche Selbstständigkeit abgesprochen.«⁷⁸⁶

Warum die Mutter eine untergeordnete Rolle in der hierarchischen Struktur der patriarchalischen Familie zu spielen hat, begründet Odoardo mit dem Ausruf: »eitle, törichte Mutter!« (EG: II/4), denn die ‚unfähige‘ Mutter scheint durch ihre Einfalt die harmonische Familienordnung zu gefährden. Zudem drückt Odoardos Tadel „die der Mutter zugeschriebene Unmündigkeit, die ein weiterer Faktor für ihre Nebenrolle ist“⁷⁸⁷ aus. Aufgrund dieser mütterlichen Unmündigkeit und auf Basis der väterlichen Vormundschaft übernimmt deshalb der Patriarch der Familie die Funktion der Mutter als primärer Bezugsperson.

Sowohl die Idee der weiblichen Unmündigkeit als auch der naturrechtliche Geschlechtergedanke reflektieren sich in der rhetorischen Frage von Odoardo, der antistädtisch (und -höfisch) und antigesellschaftlich eingestellt ist:

»ODOARDO. Das räum’ ich ein. Aber, gute Claudia, hattest du darum Recht, weil dir der Ausgang Recht gibt? – Gut, daß es mit dieser Stadterziehung so abgelaufen! [...] Was sollte der Graf hier? Sich bücken, schmeicheln

⁷⁸² Vgl. Wallach, Martha Kaarberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 54.

⁷⁸³ Wurst, Karin A.: *Familie Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 115.

⁷⁸⁴ Vgl. Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmuth Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92. Hier S. 61.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Zitiert nach: Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert. München 1984. S. 15.

⁷⁸⁷ Wallach, Martha Kaarberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 55.

und kriechen, und die Marinellis auszustecken suchen? um endlich ein Glück zu machen, dessen er nicht bedarf? [...]« (EG: II/4)

Zu tadeln ist die Stadterziehungsidee, weil die hof-orientierte Mutter darin die Tochtererziehungsidee des patriarchalischen Vaters unterwandern könnte. Außerdem handelt es sich um das Äquivalent zur Begierde der Mutter nach öffentlicher Gesellschaft. Da jedoch die mütterliche Gesellschaftsbestrebung außer der Familie die harmonische Familienordnung aus männlicher oder väterlicher Sicht gefährden könnte, drückt der Tadel Odoardos seine Einstellung gegen die Freude der Mutter Claudia an gesellschaftlichen Ereignissen aus: »In der letzten Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi, die er mit seiner Gegenwart beehrte.« (EG: II/4).

Die negative Einstellung Odoardos gegen das gesellschaftliche Amüsement der Mutter rechtfertigt sich, indem die Frauengesellschaft außer der Familie als Ort der Verführung und die Mutter als daran mitschuldig dargestellt werden. Während bei der Vaterschaft die bürgerliche und familiäre Ehre betont wird, wird die Haltung Claudias als kulturlos und unmoralisch (auch aus Sicht der Sexualmoral) dargestellt:

»ODOARDO. [...] Dazu bedenkst du nicht, Claudia, daß durch unsere Tochter er es vollends mit dem Prinzen verderbt. [...]« (EG: II/4).

Durch die Betonung ihrer negativ-konnotierten Charakter-Eigenschaften (‚eitel bzw. töricht‘ und ‚unmoralisch‘) warnt der Vater seine Frau Claudia Gallotti vor ihrer öffentlichen Gesellschaft und spricht ihr die Qualifikationen dafür ab. Die außenorientierte Lebensform der Mutter Claudia wird als unmoralisch bestimmt. Die gute Mutterschaft fordert, dass die Mutter von der Gesellschaft ausgeschlossen ist und nur in der privaten Familie ihren mütterlichen Wirkungsbereich hat.

In Lenzens Stück *Der Hofmeister* richtet sich die Mutterfigur nicht nach der Familie, sondern nach der Gesellschaft. In diesem Sinne stellt Lenz die Mutterfigur, die Majorin, als „dominierend[e], oberflächlich[e] Ehefrau“⁷⁸⁸ dar. So ist es auch nicht die Vaterfigur, sondern die Mutterfigur, die den Hauslehrer Läufer vor seiner Anstellung befragt. Sie prüft nicht dessen Lehrbefähigung, sondern die gesellschaftlichen Fähigkeiten Läuffers:

»LÄUFFER: Ich hoff, Euer Gnaden werden mit mir zufrieden sein. Wenigstens hab ich in Leipzig keinen Ball ausgelassen, und wohl über die fünfzehn Tanzmeister in meinem Leben gehabt.« (HM: I/3)

⁷⁸⁸ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 44.

In ihren Vorstellungen von Gesang und Menuett-Tänzen und in ihrer Werbung um den (ranghöheren) Grafen Wermuth erscheint das herabgesunkene höfische Kulturgut – nunmehr beim Klein- und Landesadel – lächerlich und leer.⁷⁸⁹ In dieser Haltung fragt die Majorin Hauslehrer Läufer „nicht nach seinen akademischen Kenntnissen, sieht sogar über seine mangelhaften gesellschaftlichen Fähigkeiten, die doch so wichtig für sie sind, hinweg, ebenso wie über seine Lüge hinsichtlich seiner *tour de France*.“⁷⁹⁰ Durch die französische Sprache parodiert der Autor die höfische, adelige Mutterschaft. „Das Interview ist für sie ein Anlaß, sich gegenüber dem jungen Hofmeister als große Dame in Szene zu setzen und ihr Geltungsbedürfnis zu befriedigen.“⁷⁹¹ Ihr adliger Standesdünkel wird deutlich, wenn sie den bürgerlichen Hauslehrer als »Domestiken« bezeichnet⁷⁹²:

»MAJORIN: Merk Er sich, mein Freund! daß Domestiken in Gesellschaften von Standespersonen nicht mitreden. [...]« (HM: I/3).

Schon zu Anfang des Stücks erscheint die Majorin nicht als Mutter, sondern als eine an der ständischen Gesellschaft orientierte Frau. Erkennbar ist, dass sie unfähig ist, einen geeigneten Hauslehrer für ihren Sohn zu wählen bzw. ihn richtig auf seine Aufgabe vorzubereiten.⁷⁹³ Bei ihr ist nur die Gestalt einer Mutter zu sehen, die sich der unvernünftigen Liebe zu ihrem Sohn vollends ergibt. Deshalb existiert auch in diesem Stück im engeren Sinn kein Mutter-Tochter-Verhältnis, und die Majorin erscheint ihrer Tochter Gustchen gegenüber als unkultivierte Mutter, die ihre Familie und ihre Kinder nicht pflegt:

»GUSTCHEN. [...] Ich bin schwach, und krank; hier in der Einsamkeit unter einer barbarischen Mutter – [...]« (HM: II/5)

Aus Sicht des Vaters bzw. des Grafen Wermuth hat die Majorin ihre mütterliche Aufgabe und Pflicht nicht erfüllt, die vor allem darin bestanden hätte, ihre Tochter zu kontrollieren und sich um sie zu kümmern. Diese Nichterfüllung ihrer Aufgaben und Pflichten provoziert letztlich jedoch das Vergehen ihrer Tochter Gustchen und verursacht den Tadel an der unmütterlichen Frau:

⁷⁸⁹ Vgl. Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 44.

⁷⁹⁰ Hansen, Angela: *Der Hofmeister* von J. M. R. Lenz. Ein Versuch einer Neuinterpretation. New York 2000. S. 46.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 44; „»Domestik« (Dienstboten galten auch für die Bürgerlichen wie Lenz selbst als gesellschaftlich nicht akzeptable, unwürdigen Menschen).“

⁷⁹³ Vgl. Hansen, Angela: *Der Hofmeister* von J. M. R. Lenz. Ein Versuch einer Neuinterpretation. New York 2000. S. 46.

»GRAF *fasst sie ans Kinn*: Boshafte Frau! – Aber wo ist Gustchen? Ich möchte gar zu gern mit ihr spazieren gehen. [...]
 MAJOR. Du siehst nimmer nichts, vornehme Frau!, daß dein Kind von Tag zu Tag abfällt, dass sie Schönheit, Gesundheit und den ganzen Plunder verliert und dahergeht, als ob sie, hol' mich der Teufel – Gott verzeih' mir meine schwere Sünde, – als ob der arme Lazarus sie gemacht hätte – Es frisst die Leber ab - « (HM: II/6)

Die Darstellung der bösen Mutter, die sich in der Gesellschaft vergnügt, im Gegensatz zum Bild der guten Hausmutter, schreibt sich als wirkmächtiges Motiv in die Literaturgeschichte ein, weshalb auch die Literaturproduktion der Sturm-und Drang-Autoren wie Wagner und Schiller diesen Topos fortschreiben.⁷⁹⁴

Dem Motiv der ‚bösen Mutter‘ folgt auch Wagners *Die Kindermörderin*. Seine negative Mutterfigur richtet sich ebenso ehrgeizig nach der adeligen Gesellschaft wie die Mütter in den anderen Dramen. Frau Humbrecht, Evchens Mutter, richtet sich dogmatisch nach gesellschaftlicher Repräsentation. Die lieblose, hartherzige Mutter, also die an der öffentlichen Gesellschaft orientierte Frau wird von Humbrecht im Rahmen seiner bürgerlichen Denkart getadelt:

»H u m b r e c h t. [...] – für die vornehmen Herren und Damen, Junker und Fräuleins, die vor lauter Vornehmigkeit nicht wissen, wo sie mit des Herrgotts seiner Zeit hinsollen, für die mag es eine ganz artiges Vergnügen seyn; wer hat was darwider? – aber Handwerkersweiber, Bürgerstöchter sollen die Nas davon lassen; die können auf Hochzeiten, Meisterstückschmäusen, und was des Zeuges mehr ist, Schuh genug zerschleifen, brauchen nicht ihre Ehr und guten Namen aufs Spiel zu setzen. – Wenn denn vollends eine zuckersüßes Bürschchen in der Uniform, oder eine Barönchen, des sich Gott erbarm! ein Mädchen von Mittelstand an solche Örter hinführt, so ist zehn gegen eins zu verwetten, daß er sie nicht wieder nach Haus bringt, wie er sie abgeholt hat.« (KM: II)

Durch die Verbindung des adeligen Wertes: »eine ganz artiges Vergnügen« (KM: II) mit dieser negativ dargestellten Mutterfigur wird eine Art zünftiger Wert – Selbstbeherrschung im Sinne des Protestantismus – bei Metzger Humbrecht positiv betrachtet:

» H u m b r e c h t. Es gehört sich nicht für Bürgersleut – ich bin fünfzig Jahr mit Ehren alt geworden, hab keinen Ball gesehen und leb doch noch. [...]. Und dann, so hab ich ja noch nicht gesagt, daß ich das Ballgehen

⁷⁹⁴ Vgl. Möhrmann, Renate: *Die vergessenen Mütter*. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 82.

überhaupt nichts taugte; - meine Leut aber sollten nicht drauf gehen, das sagte ich! [...] Handwerksweiber, Bürgerstöchter sollen die Nas davon lassen; die können auf Hochzeiten, Miesterstückschmäusen, und was des Zeugs mehr ist, Schuh genug zerschleifen, brauchen nicht noch ihrer Ehr und guten Namen aufs Spiel zu setzen. [...] « (KM: II)

Der Ballbesuch als öffentliche Gesellschaft der Mutterfigur taugt bei Metzger Humbrecht nichts aus Sicht des bürgerlichen und handwerklichen Vaters. Frau Humbrecht als »Handwerksweib« (KM: II) wird in der Familie einerseits als schlechte Hausmutter, »nicht bessere Ordnung zu halten« (KM: II), andererseits als untugendhafte Frau verurteilt:

» H u m b r e c h t. [...] ich habe euch oft genug von Tugend und Ordnung vorgepredigt! Hab dir oft den Kablanzen gelesen, Frau! [...] jetzt hast dus! « (KM: V)

Die religiös-ethische Kategorisierung des Vergnügens, wie des »Ballgehen[s]« (KM: II), nach Standeszugehörigkeit zeigt, dass es der Mutter an bürgerlichem Bewusstsein und Durchsetzungskraft zu fehlen scheint, die Gefahren ihrer Existenz zu erkennen, geschweige denn, diese zu ändern.⁷⁹⁵ Daher ist es kein Wunder, dass sich Frau Humbrecht oftmals dem Willen und den Erziehungsmethoden des Vaters beugen muss.⁷⁹⁶ Frau Humbrecht handelt ihrem Mann und ihrer Tochter gegenüber wechselhaft. „Auf der einen Seite sagt sie zur Tochter, als der Vater sie von sich stößt: »Da war dein Starrkopf schuld dran; [...]« (KM 47), auf der anderen Seite sagt sie zum Vater: »Du fährst sie aber auch immer so an; kein Wunder, wenn sie sich vor dir fürchtet« (KM 48).⁷⁹⁷

Die Mutter Frau Humbrecht verhält sich in der Familie, ihrem Mann und ihrer Tochter gegenüber intuitiv einfältig⁷⁹⁸ und ist keineswegs eine gute Hausmutter, die sich der Hausordnung des handwerklichen Vaters fügt. Außer Haus, in der Gesellschaft verhält sie sich als kokettes Weib⁷⁹⁹, die sich der bürgerlichen Ordnung zu entziehen scheint. Durch dieses Bild wird betont, dass sie als Mutter eine gesplante Figur ist. Sie muss sich im Hause den Moralvorstellungen des Vaters fügen, während sie sich außer Haus in der Gesellschaft (instinktiv) als kokettes Weib aufführt, wenn sie Gelegenheit dazu hat, da ihr diese Komponente der Frauenrolle zu Hause fehlt.

⁷⁹⁵ Vgl. El-Dandoush, Nagla: *Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang*. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004. S. 175.

⁷⁹⁶ Vgl. ebd.

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd. S. 176.

⁷⁹⁹ Vgl. ebd.

In Schillers *Kabale und Liebe* zeigen sich zwei Familien. Die bürgerliche Familie wird als Kleinfamilie – Vater, Mutter, Tochter – gezeigt, die adelige Familie ist nur rudimentär vorhanden und ohne Mutter stehen sich nur Vater und Sohn gegenüber. Für beide Familien gilt, dass sie im Moment der (Stabilitäts-)Gefährdung gezeigt werden. Zudem ist in beiden Fällen die Rolle der Mutter marginalisiert; die Mutter in der adeligen Familie ist nicht existent, die Mutter in der bürgerlichen Familie spielt nur eine untergeordnete Rolle. Die Gesellschaftsorientierung von Frau Miller, die zwar Teil einer ‚Musikfamilie‘ ist, wird gleichwohl negativ gezeichnet und sie schon zu Beginn als »infame Kupplerin« (KUL: I/2) charakterisiert. Der Tadel ihres Gatten drückt die traditionsreiche kulturelle Unterschätzung des Weibes aus: »Das Weib ist eine alberne Gans« (KUL: I/2).

Aufgrund der Abwesenheit der Mutter und der dem Weib zugeschriebenen Infamie-Idee und »Dummheit« (KUL: I/5) tritt in den beiden Familien die väterliche Vormundschaft auf, welche die Funktion der Mutter als primäre Bezugsperson übernimmt. In den beiden Familien ohne mündige Mutter steht aufgrund der Vormundschaft nicht nur Miller, sondern auch der Präsident für den Typus des traditionellen Patriarchen, der wachsam ist und seine Familie streng regiert, ganz dem folgenden Credo gemäß:

»MILLER. Ich war Herr im Haus. Ich hätte meine Tochter mehr koram nehmen sollen.« (KUL: I/1)

Grundlage für die Vormundschaft der Vaterfiguren ist sowohl die soziale Tradition der antiken Männergesellschaft, als auch die traditionelle Vorstellung von Familiengliedern, die den Mann von Natur aus zur Herrschaft, die Frau und die Kinder zum Beherrscht-Werden bestimmt und die in Verbindung mit der christlichen Religion das Bild der gottgegebenen Ungleichheit von Mann und Frau perpetuiert.

Durch die Abwesenheit der mündigen Mutter (bzw. durch ihre untergeordnete Nebenrolle) löst Schiller Ferdinands und vor allem Luises Sozialisation aus dem traditionell-religiös-negativen Denkbereich des Weiblichen oder Kindlichen heraus. Rücken durch die Bedeutungslosigkeit der Mutter und ihre Abwesenheit die Bindung zwischen Vätern und Kindern ins Zentrum, so fallen zum anderen die Verdoppelung und die Aufspaltung des Vater-Kind-Verhältnisses ins Auge. Schiller stellt neben der bislang zentralen Achse der Vater-Tochter-Beziehung eine zweite, die der Vater-Sohn-Beziehung, die erstere schließlich ersetzt. Aber hinter diesem Prozess geht es Schiller nicht nur um die Darstellung der idealisierten Familie *ex negativo*, sondern auch um die Gegenüberstellung von privatisierter Idealität innerhalb der Familie und der öffentlichen Realität außerhalb der Familie.

In Hebbels *Maria Magdalene* hebt sich die mütterliche Anwesenheit in der Familie anders als in den bisherigen Dramen hervor. Klaras Mutter wird aus Sicht der Bürgertums als gute Mutter dargestellt, der Klara als Muster einer guten Hausfrau und Mutter folgen soll: »Werde du ein Weib, wie deine Mutter war« (MM: II/1). Klaras Mutter beschäftigt sich nur mit dem Haushalt in der Familie. Sie übernimmt nicht nur die männlichen Tugenden der Moral und Sittlichkeit, sondern auch die Erziehungsaufgaben und die Herausbildung von Eigenschaften, die man zumindest später gern dem weiblichen Geschlecht natürlicherweise als inhärent zugeschrieben hat, so etwa Ordnung, Reinlichkeit, Fleiß, Sparsamkeit, Harmoniebereitschaft, Zärtlichkeit, usw.⁸⁰⁰ Durch diese Beschäftigung mit dem Haushalt in der Familie wird Klaras Mutter als gute Mutter völlig von der gesellschaftlichen Sphäre isoliert. Hebbels Mutterschaftsbild definiert geradezu die gute Mutterschaft des Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert.

Die Aufspaltung des mütterlichen Bildes in die gute Hausmutter (*mater domestica*) und die ‚gesellschaftsorientierte‘ Mutter (*mater societatis*) ist in den bürgerlichen Dramen weit verbreitet. Zum Typus der schlechten Mutter zählen die törichte, die barbarische, die kokette und die alberne Mutter, welche alle an der Gesellschaft, nicht aber an der Familie orientiert sind. Diese Mütter sollen in den bürgerlichen Dramen in der Regel schon vor dem Ende Handlung sterben oder verschwinden,⁸⁰¹ um das bürgerliche Ideal der guten Mutterschaft (*mater domestica*) hervorzuheben. Das ist bei Lessing nicht anders als bei Lenz, bei Wagner und bei Schiller.⁸⁰²

IV.2 *Potestas matris* (Matriarchat) – Grausame Mutterschaft

„Die Aufwertung der Mütterlichkeit – also der psychischen gegen der bloß physischen Seite der Mutterschaft – begann [in Deutschland] im 18. Jahrhundert.“⁸⁰³ „Dieser Idealisierung der Mütterlichkeit ging im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit eine Spaltung des alten archaischen Bildes der Großen Mutter in eine gute und eine böse Mutter voraus: Die

⁸⁰⁰ Vgl. Lenzen, Dieter: *Vaterschaft. Vom Patriarchat zur Alimentation*. Hamburg 1991. S. 188; vgl. Campe, Joachim Heinrich: *Vaeterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig 1796 [Nachdruck Paderborn 1988]. S. 8.

⁸⁰¹ Vgl. Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. S. 82.

⁸⁰² Vgl. ebd.

⁸⁰³ Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch? Der Mythos von der guten Mutter*. Hamburg 1998. S. 176.

sichtbaren sozialen Symptome dieser Spaltung waren Marienkult und Hexenwahn. Die Jungfrau Maria symbolisiert die Gute Mutter: Sie ist selbstlos, aufopfernd, sie stellt ihr ganzes Leben in den Dienst ihres Kindes.⁸⁰⁴

Als Gegenbild zur guten Mutter Maria in der Religion verkörpert die Hexe die böse Mutterschaft in der Sozialität des 18. Jahrhunderts. „Die Hexe symbolisiert die negativen, die bedrohlichen und zerstörerischen Aspekte der mütterlichen Allmacht: Sie schadet den Kindern, statt sie zu beschützen und zu nähren. Sie entlässt nicht aus ihren Fängen, was sie einmal gekrallt hat, sie beutet den Nachwuchs aus, frißt ihn auf. Während die Muttergottes mütterlich ist, ohne Sexualität zu kennen, ist die Hexe sinnlich, voller sexueller Gelüste und Ausschweifungen – aber unfruchtbar und unmütterlich.“⁸⁰⁵

Das weitere Gegenbild zur guten Mutter Maria ist im europäischen Kulturerbe die mythische Medea als böse Mutter. Der Mythos Medea wird ab einer bestimmten Zeit schriftlich tradiert. Der durch die schriftlichen Formen wiedererinnerte Mythos Medea bleibt im Gedächtnis und kann sich als Teil eines kulturellen Gedächtnisses herausbilden.⁸⁰⁶ Die Hexentradition übt besonders starken Einfluss auf das deutschen Märchen auf und findet sich auch noch in der Literatur der Aufklärungszeit, wohingegen das Medeamotiv in der europäischen Literatur bis heute existiert. Die beiden bösen Mutterbilder in der Geschichte und im Mythos sind in der (Gesetzes-)Geschichte und im europäischen Kulturgut zu finden.

4.2.1 Kindesmord: Die sozial- oder rechtsgeschichtliche Lage

im 18. Jahrhundert

Bei der Lektüre bürgerlicher Dramen stößt man immer wieder auf das Motiv der Kindestötung. Parallel zur Entdeckung der Kindesfigur in den bürgerlichen Dramen des 18. Jahrhunderts erscheint die Fiktion der grausamen Mutter, die das eigene Kind umbringt. Diese Art von Kindestötung wird in Europa mit dem Begriff des ‚Kindsmord‘ assoziiert, wobei die Bezeichnung für den Täter nur im Femininum existiert: die Kindermörderin. Die wiederholten Szenen des Kindsmordes in den bürgerlichen Dramen reflektieren zweifellos die sozial- oder rechtsgeschichtliche Lage des 18. Jahrhunderts, wie eine statistische Aussage über die Zahl an Kindermorden in der preußischen Zeit zeigt:

⁸⁰⁴ Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch? Der Mythos von der guten Mutter*. Hamburg 1998. S. 176.

⁸⁰⁵ Ebd

⁸⁰⁶ Vgl. Eichelmann Sabine: *Der Mythos Medea*. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns. Marburg 2010. S. 13.

»Über die Zahl der Fälle von Kindesmord sind für die Zeit vor dem 19. Jh. vergleichbare statistische Angaben nicht leicht erhältlich. Wie es scheint, erklärt die Häufigkeit des Delikts nicht ohne weiteres die ganz außerordentliche gesellschaftliche Bedeutung, die dem Kindesmord in allen einschlägigen Strafrechtslehrbüchern zugeschrieben wird. In den 80er Jahren des 18. Jh.s. soll es in Preußen (bei 8 Mill. Einwohnern) jährlich durchschnittlich 50 Fälle gegeben haben. In den 30er Jahren des 19. Jh.s. schwankte die Zahl der Untersuchungen (bei 12 Mill. Einw.) zwischen 51 und 154 Jährlich, 1840 kam es zu 36 Anklageerhebungen mit 6 Todesurteilen, 1841 zu 50 Anklagen mit 3 Todesurteilen.«⁸⁰⁷

Diese strafrechtliche Statistik lässt erahnen, dass es sich dabei um ein Massenphänomen im 18. Jahrhundert gehandelt haben muss. „Strafrechtsgeschichtlich gesehen bezeichnet der Terminus ‚Kindesmord (*infanticidum*)‘ seit dem 16. Jh. dagegen nicht jeden Mord an eigenen Kindern; vielmehr gehören zum Kindesmord – ohne Rücksicht auf die Motive – bestimmte Tatbestandsmerkmale, die ihn vom Verwandtenmord (*parricidium*) unterscheiden.“⁸⁰⁸ Um geschichtlich verstehen zu können, weshalb diese Zeit sich mit so großer Entschiedenheit und Leidenschaftlichkeit des Kindesmordes und der Kindermörderin annahm, ist es zunächst notwendig, kurz auf die Peinliche Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V. (*die Constitutio Criminalis Carolina* – CCC – oder *Carolina*) einzugehen, die man als die Stimme des mittelalterlichen und den Ausgangspunkt des neuzeitlichen Strafrechts bezeichnet hat und die bis ins 18. Jahrhundert hinein die Rechtsprechung in Deutschland entscheidend beeinflusste.⁸⁰⁹ Diese Gesetzgebung setzte Kaiser Karl V. auf dem Regensburger Reichstag 1532 in Kraft und sie diente – bis ins 18. Jahrhundert hinein – in vielen Territorien als Grundlage für die Strafgesetzgebung. In fünf ihrer insgesamt 219 Paragraphen ging diese Strafgesetzgebung (*Carolina*) auf die weiblichen Täter wie im Folgenden ein:

»131. Item wellchs weip Jr kindt, das leben und glidmaß empfangenn het, heymlicher boßhafftiger williger wise ertödet, Die werdenn gewonlich lebendig begraben vnnd gepfelet, Aber darinnen Verzweiffelung zuuverhütten, mögen die selben übelthätterinn inn welchem gericht die bequemlicheyt des wassers darzu vorhanden ist, ertrenckt werden. Wa aber sollche übel offt geschehe, wollen wir die gemelten gewonheyt des vergrabens vund pfelens, vmb mer forcht willen, solcher boßhafftigen weiber auch zulassen, oder aber das vor dem erdrencken die übellthäterinn mit glüenden zangen gerissen werde, alles nach radt der rechtuerstendigen [...]«⁸¹⁰

⁸⁰⁷ Weber, Heinz-Dieter : Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 77.

⁸⁰⁸ Ebd. S. 76.

⁸⁰⁹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 11.

⁸¹⁰ Zitiert nach: *Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. und des Heiligen Römischen Reichs von 1532 (Carolina)*. Hrsg. von Friedrich-Christian Schroeder. Stuttgart 2000. (RUB 18064). S. 82.

Die Peinliche Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V. (*Carolina*), die zwar den Kindesmord vom sonstigen Verwandtenmord unterschied, bestimmte Kindesmord aber ursprünglich als ein geschlechtsspezifisches, also weibliches und darüber hinaus mütterliches Verbrechen. Diese Beschreibung bildete die juristische Grundlage für alle Kindesmordprozesse der Frühen Neuzeit bis weit in das 18. Jahrhundert hinein.⁸¹¹ Der Terminus ‚Kindesmord‘ wurde weiterhin nur mit weiblichen Natureigenschaften verbunden. So definiert das im 19. Jahrhundert in autoritativer Geltung stehende *Lehrbuch des gemeinen in Deutschland gültigen Peinlichrechts* von Joh. Anselm Feuerbach⁸¹²:

»Kindesmord (*infanticidium*) ist die von einer Mutter, nach vorgängiger Verheimlichung der Schwangerschaft, an ihrem neugeborenen, lebensfähigen, unehelichen Kinde begangene Tötung.«⁸¹³

„Feuerbach erklärt die Sonderbehandlung dieses Delikts gegenüber dem Verwandtenmord damit, dass es in der Regel eine mildere Bestrafung verdiene wegen der besonderen psychischen Umstände der Mutter während der Geburt, wegen besonderer Motive, die sich aus ihrer Unehelichkeit ergeben und wegen der verbreiteten Vorstellung von dem Neugeborenen als einem noch unselbständigen Wesen.“⁸¹⁴ In seiner Bemerkung zeigt sich, dass er damit in einer Auslegungstradition der zu seiner Zeit noch immer rechtsverbindlichen Peinlichen Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) steht, gleichwohl diese um das Argument der Unehelichkeit erweitert.⁸¹⁵ Für das Delikt des Kindesmordes bestimmte Feuerbach zudem folgende Tatbestandsmerkmale:

»1. außereheliche Zeugung und Geburt des Kindes, 2. das Leben des Kindes nach der Geburt, 3. die Fähigkeit des Kindes zum Fortleben, 4. eine rechtswidrige Handlung oder Unterlassung der Mutter gegenüber dem Kinde, welche 5. während oder kurz nach der Geburt erfolgt, 6. die Verheimlichung der Schwangerschaft als Kriterium der Vorsätzlichkeit.«⁸¹⁶

Das *deutsche Rechtswörterbuch* definiert Kindermord, Kindesmord und die Synonyme Kindervertun, Kindsvertung, Kindverderben und betont sie als (un- bzw. außerehelich-) mütterliches Verbrechen folgendermaßen⁸¹⁷:

⁸¹¹ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 74.

⁸¹² Vgl. Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 76.

⁸¹³ Zitiert nach: ebd. S. 76-77.

⁸¹⁴ Ebd. S. 76.

⁸¹⁵ Vgl. ebd.

⁸¹⁶ Zitiert nach: ebd.

⁸¹⁷ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 74.

»Tötung e. Kindes durch d. (unehel.) Mutter unmittelbar nach d. Geburt (infanticidium); urspr. in d. Verwandtenmorde gleichgestellt (Pfählen o. Säcken), im 18 Jh. gemildert zu Hinrichtung mit d. Schwert, wobei in d. Praxis meist zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt wird.«⁸¹⁸

„Die Tötung eines Kindes durch die Eltern oder ein Elternteil wird hingegen *parricidium* genannt. Zwar kennt das *Deutsche Rechtswörterbuch* auch das Lemma Kindermörder, doch in den meisten Fällen, die historisch belegt sind, ist die Mutter die Täterin.«⁸¹⁹

Die Abhebung auf die Mütterlichkeit bei dem Delikt des Kindesmordes wird auch in der aktuellen Kriminalpsychologie festgestellt. „Heutige Kriminalpsychologen unterscheiden drei verschiedene Formen von Kindestötungsdelikten: die Tötung aufgrund psychotischer Störungen der Mutter nach der Geburt, den Mord aufgrund von sexuellen Besitzwünschen und Eifersucht gegen den sexuellen Partner (sog. Medea-Mord) [und] den Kindesmord aus Besorgtheit um die Zukunft des Opfers.«⁸²⁰ Auf diese Weise hat sich das hässliche Mutterbild, das im sozial-geschichtlichen Gedächtnis blieb, bis heute in die rechtsgeschichtlichen Beschreibungen der westlichen Zivilisation eingeprägt.

4.2.2 Kindesmord in der europäischen Kultur und Literatur

bis zur bürgerlichen Zeit

Im Zusammenhang mit dem durch die Mutter verübten Kindesmord ist der Medea-Komplex in der 2500-jährigen europäischen Literaturgeschichte von Euripides bis Christa Wolf und Ljudmila Unlitzkaja⁸²¹ als ein beliebter Literatur-Stoff aufzufassen.⁸²² Vornehmlich die altphilologische Forschung hat sich mit dem Stück *Medea* des Euripides (ca. 485-406 v. Chr.) beschäftigt, das 431 v. Chr. aufgeführt wurde.⁸²³ Bei Euripides eignet sich die Königstochter Medea besser zur Exponierung großer, tragischer Affekte nach zeitgenössischer Auffassung

⁸¹⁸ Zitiert nach: Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 74; Orig. Artikel: Kindermord. In: *Deutsches Rechtswörterbuch*. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache. Hrsg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Weimar 1983, Bd. 7, Sp. 820-821. Hier S. 820.

⁸¹⁹ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 74.

⁸²⁰ Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 76.

⁸²¹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord. In: *Medea und ihre Kinder*. Freiburg 2002. S. 7-16.

⁸²² Ebd. S. 7.

⁸²³ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 59-60.

als ein mögliches Bürgermädchen Medea, so dass die adlige Medea die poetologischen Kriterien von Fallhöhe und Ständeklausel erfüllt.⁸²⁴

»Im *Prologos* charakterisiert die Amme Medea als eine aus Liebe zu ihrem Mann verstörte Frau [...]. Sie sei unglücklich und entehrt und habe Unrecht erlitten. Sie isst nicht, somatisiert ihren psychischen Schmerz, weint. [...] Zugleich wird berichtet, dass Medea ihre Kinder hasst [...]; sie ertrage das Unrecht nicht, sie sei melancholisch. Die Amme urteilt über Medea, „Sie ist unheimlich“ [...]. Die Amme warnt die Kinder nochmals, sie charakterisiert Medea negativ: wilder Sinn, böser Art, trotziges Wesen, zornig, hochmütig, unversöhnlich. [...] Im *ersten Epeisodion* führt Medea explizit einen Geschlechterdiskurs ein [...]. Frauen seien das ‚unglückseligste Gewächs‘. Der Tiermetaphorik der Amme setzt Medea also die geschlechterdifferente Vegetativmetapher entgegen. Dieser Monolog dokumentiert eine große psychische Krise Medeas. Sie liegt in Konflikt mit ihrer Geschlechtsidentität, lieber kämpfen wolle sie, als Kinder gebären. [...]. Im *Exodos* wird der zweifache Kindesmord Medeas als vollzogen gemeldet [...]. Jason, der seine Kinder retten will, kommt zu spät. Er kennt das Motiv für Medeas Handeln, ihre Eifersucht [...]. Selbst die Leichname will Medea dem Vater nicht lassen. Noch einmal will Jason von Medea wissen, weshalb sie die Kinder umgebraucht habe. [...] «⁸²⁵

Im Stück *Medea* von Euripides werden die Themen Liebe und Eifersucht bzw. Geschlechterdiskurs und Kindesmord ⁸²⁶ nahezu ausnahmslos bei und durch Medea figuriert.⁸²⁷ In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung wurde Euripides' Stück in der Fokussierung eines einzigen Motivs interpretiert, nämlich hinsichtlich ihrer (weiblichen) Tat des Kindesmords, wodurch Medea zum Synonym für ‚Kindermörderin‘ wurde.⁸²⁸ Diese Rezeption tradierte auch die Literatur- und Kulturgeschichte Europas.

In Ovids Brief hingegen erfährt die Figur Medea eine emotional geprägte Darstellung; so steht nicht der Kindesmord im Vordergrund, sondern vielmehr die Liebe und Eifersucht Medeas. So heißt es bei Matthias Luserke-Jaqui: „Die Liebe zu Jason ist trotz aller Vorkommnisse ungebrochen groß. Freilich erfährt Medea diese Liebe nicht mehr als kraftvoll Handelnde, sondern als Objekt, das von dieser Liebe regelrecht verfolgt wird. Die Liebe ist dort, wo Medea ist, Ovids Medea-Brief ist in diesem Sinne Zeugnis einer großen Liebe und nicht Dokument eines barbarischen Verbrechens. Medea spricht explizit von der Liebe. Von der Planmäßigkeit des Mordens wie bei der euripideischen Medea finden wir bei Ovid nichts.“⁸²⁹

⁸²⁴ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 63.

⁸²⁵ Ebd. S. 63-66.

⁸²⁶ Vgl. ebd. S. 66-67.

⁸²⁷ Vgl. ebd. S. 66.

⁸²⁸ Vgl. ebd. S. 67.

⁸²⁹ Ebd. S. 67-68.

In Ovids Brief will Medea die Liebe ihres Mannes wiedererlangen und ihn nicht aus blinder Eifersucht bestrafen; die Kinder sind das Einzige, was ihr von dieser Liebe bleibt. Ovids Medea ist eine andere Medea. Dass diese andere Medea-Frau kulturgeschichtlich bis ins 20. Jahrhundert keine literarische Heimstätte gefunden hat, ist bemerkenswert.⁸³⁰ „An die andere Medea, die es gab, dachte Niemand mehr. Die historischen Kindsmörderinnen bedürfen eines Namens, welchen die Kulturgeschichte in Medea fand.“⁸³¹

Seneca hat die abendländische Rezeption des Medea-Stoffs dämonisiert und malefiziert, was auch Matthias Luserke-Jaqui feststellt: „Seneca referiert also ein zeitgenössisch bekanntes Medea-Bild, das sich in der Darstellung der Medea als Furie erschöpft. Seneca verzichtet auf die Motivvielfalt, die bei Euripides noch Medeas Kindesmord begründet hatte. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Stücken. Senecas Medea ist die Inkarnation psychischen Terrors. Sie solle das Volk von seiner Angst befreien, fordert Kreon von ihr [...]. Medea ist Projektionsfigur für einen kollektiven Schrecken. Auf dieser literarisch figurierten Grundlage wächst die kulturgeschichtliche Malefizierung und Dämonisierung der Medea-Frau.“⁸³² Die Interpretationen des Medea-Mythos und der Medea-Literatur erwähnen meistens den Kindesmord, der sich ausschließlich auf die Mutterfigur Medea bezieht und auf das weibliche Kapitalverbrechen beschränkt bleibt. Holzschnittartig zusammengefasst lässt es sich in der Interpretation der altphilologischen Literatur fokussieren, dass bei Euripides' Medea nur die Tötungsszene des Mythos intensiv literarisiert, Ovids Medea häufig übersehen und Senecas Medea malefiziert bzw. ihr psychisches Profil nivelliert wird.

Auch in der Zeit der Renaissance ist Medea vor allem bei Boccaccio ein wichtiger Beweis für ein negatives Frauenbild. In Boccaccios Aussagen über die Frauen in seiner Schrift *De mulieribus claris* werden den Frauen in verschiedenen Zusammenhängen entgegengesetzte Eigenschaften wie Sinnlichkeit/Wollust (*lascivia*) und Schamhaftigkeit (*erubescentia*), Schwäche/Unzuverlässigkeit (*levitas*) und Hartnäckigkeit (*perseveratio*) zugeschrieben.⁸³³ Darin lässt sich eine Gesamttendenz feststellen, dass überwiegend negative Begriffe mit den Frauen verknüpft werden.⁸³⁴ Boccaccio erklärt in *De mulieribus claris* positive Frauengestalten als Ausnahme von der Regel eines negativen Frauenbildes. Bei ihm dient die Medea als böses Frauenbild (*mulier male*). „Die Medea-Überlieferung ist stets auch eine Überlieferung historischer Frauenbilder (*Medea, sevissimum veteris perfidie documentum,*

⁸³⁰ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 69.

⁸³¹ Ebd.

⁸³² Ebd. S. 71.

⁸³³ Vgl. Müller, Ricarda: *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus*. Untersuchungen zu Boccaccios *De mulieribus claris*. Stuttgart/Steiner 1992. S. 101-104.

⁸³⁴ Vgl. ebd. S. 104.

Medea, das wütesten Beispiel des Verrats in alten Zeiten). So begegnet die Frühe Neuzeit dem Medea-Thema, übermittelt durch Boccaccios *De claris mulieribus* (1361/75): Schön sei Medea gewesen und bewandert in den Zauberkünsten, intrigant, listenreich, falsch und eben eine Kindermörderin.⁸³⁵

Die Dämonisierung und Malefizierung der Mutterschaft bzw. der Frauen in der Medea-Überlieferung wiederholt sich und erreicht ihren Höhepunkt im Hexenwahn, der in Europa von 1350 bis Ende des 17. Jahrhunderts datiert wird; der Hexenwahn fand seinen Höhepunkt gegen Ende des 15. Jahrhunderts und löste eine Welle von Hexenprozessen aus. Der Kindesmord spielt eine große Rolle bei der Hexenverfolgung bzw. -denunziation. Dies ist bei Lyndal Roper feststellbar: „Der Glaube an Hexerei hatte seinen Ursprung teilweise in der Gegnerschaft zwischen Frauen, die nach der Entbindung eine Phase der Orientierungslosigkeit erlebten, Frauen, deren Säuglinge und Kleinkinder starben, und Frauen, die keine Kinder mehr bekommen konnten. [...] diese Auffassungen waren vielmehr mit allen Fantasien verbunden, die sich um den menschlichen Körper rankten, insbesondere Mütter und ihre Schöße. Die tief sitzenden, diffusen Ängste diesbezüglich drückten sich nicht nur in den Mustern aus, nach denen die Anklagen erhoben wurden, sondern in den Geständnissen der Hexen – Teufelsbuhlschaft ohne Zeugung und Verzehr von toten Säuglingen.“⁸³⁶

Diese Überzeugung von Lyndal Roper beweisen viele Hexenprozesse bis hinein ins Zeitalter der Aufklärung. Bei den Hexenverfolgungen bzw. -denunziationen wurden besonders die Mordtaten an Kindern und Säuglingen hervorgehoben. „Wie im Falle der Hexe in Hänsel und Gretel wurde ihnen nachgesagt, sie schmeichelten sich bei Kindern ein, lockten sich in die Falle, um sie zu kochen und zu verspeisen. Dieser Mythos bestimmte die Vorstellung und war bis weit ins 19. Jahrhundert hinein lebendig.“⁸³⁷ In der europäischen Kultur tauchten diese dämonisierten und malefizierten Frauen wie Medea vor allem im Volksmärchen auf, und wurden des Kindesmordes bezichtigt. Für diese dämonisierten und malefizierten Frauen gab es mehrere Plätze in der Literatur(geschichte), welche die Möglichkeit von Kindesmorden zulässt, als in der Realhistorie.

Die Medea-Überlieferung, die den Kindesmord fokussierte, wurde als eine kulturelle Leitfigur und ein zivilisatorisches Emblem für eine fehlgeleitete weibliche Leidenschaft in der Aufklärungszeit geschrieben. Die Aufklärer Hedrich und Zedler schreiben, Medea sei:

⁸³⁵ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 7; vgl. Boccaccio, Giovanni: *De claris mulieribus*. *Die Großen Frauen*. Lateinisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt u. kommentiert von Irene Erfen u. Peter Schmitt. Stuttgart 1995. S. 56-57.

⁸³⁶ Roper, Lyndal: *Hexenwahn*. Geschichte einer Verfolgung. München 2007. S. 243.

⁸³⁷ Ebd.

»ein Muster einer unzüchtigen verlaufenden Weibes-Personen seyn, welche um ihrer Geilheit ein Gnügen zu thun, Vater, Mutter und Vaterland verlassen und verrathen, alte Gecken zu ihrer Liebe gereizet, und gleichsam zu jüngen Leuten gemacht, allein auch zuletzt andere und sich selbst in das äuserste Elend gestürztet«⁸³⁸

Das Misogyne der antiken Berichte, in denen die enttäuschte und zu Rechte erzürnte Liebende Medea keinen Platz hat,⁸³⁹ und die Medea-Darstellungen bis zur Aufklärungszeit setzen sich bis in die prägende lexikographische Darstellung der Neuzeit hinein fort.⁸⁴⁰ „Viele Artikel aus Hederichs Lexikon, das erstmals 1724 erschienen war, sind in Zedlers Großes Universallexikon (1732-54) mehr oder weniger unverändert übernommen worden und haben so maßgeblich das mythologische Wissen des 18. und 19. Jahrhundert geprägt. Goethe, Schiller, Kleist und viele andre, darunter auch Grillparzer, haben mit diesem Lexikon gearbeitet.“⁸⁴¹

Die zunehmende Literarisierung des Kindesmordes in der Medea-Überlieferung, am auffälligsten in der Literatur der 1770er und 1780er Jahre, insbesondere in der Literatur des Sturm und Drangs, schafft eine zunehmende gesellschaftlich-öffentliche Sensibilisierung für dieses Thema.⁸⁴² Die Literaten schaffen ein Thema, dessen sich schnell andere Diskurstypen wie der medizinische, der anthropologische, der theologische, der moralische, der lexikographische, der politikwissenschaftliche, der historische etc. Diskurs annehmen.⁸⁴³ Die auffällige Zunahme unterschiedlichster Diskurstypen zum Kindesmord-Thema in der Medea-Überlieferung haben ihre Wurzel in seiner Literarisierung.⁸⁴⁴

In dieser Zeit bestand die Kindesmordproblematik nicht nur in der Literatur, sondern freilich weiterhin auch in der Gesellschaft. Vor allem aber geriet sie mehr und mehr in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Die rund 400 Antworten auf die *Mannheimer Preisfrage* von 1780, bei der nach den wirksamen Mitteln zu Verhinderung des Kindesmords, ohne jedoch gleichzeitig die Unzucht zu begünstigen, gefragt wurde, legen davon historisches Zeugnis ab. „Während die Streitschriften in ihrer Hauptthematik auf die Argumente für und wider die Todesstrafe eingehen und in diesem Zusammenhang auf den Kindesmord zu

⁸³⁸ Zitiert nach: Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 8.

⁸³⁹ Vgl. Domanski, Kristina: *Lesarten des Ruhms*. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios »*De mulieribus claris*«. Köln/Weimar [u. a.] 2007. S. 103-107.

⁸⁴⁰ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 8-9.

⁸⁴¹ Ebd. S. 9.

⁸⁴² Vgl. ebd. S. 4.

⁸⁴³ Vgl. ebd.

⁸⁴⁴ Vgl. ebd.

sprechen kommen, behandeln die Preisschriften der gestellten Preisfrage gemäß das Problem des Kindesmordes als Hauptthema.⁸⁴⁵

Das Kindesmord-Motiv in der Kulturgeschichte und in der sozialen, gesetzlichen Lage der bürgerlichen Zeit beeinflusst die Autoren und ihre Literatur. Das Motiv ‚Kindesmord‘ ist sehr beliebt in der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts, vor allem in den bürgerlichen Dramen. Auffallend häufig jedoch taucht das Kindesmordmotiv in der Literatur des Sturm und Drangs, also in den Jahren zwischen 1770 und 1780, auf. Kaum ein Stürmer und Dränger, der sich – sei es als Haupt- oder Nebenmotiv – nicht daran versucht hätte, das grausame Mutterbild der antiken Literatur und das damalige Hexenbild in der Mutterschaft einfach zu beschreiben, und zwar in nahezu allen literarischen Formen, wobei die Kindsmörderin in einigen Formen als Hauptfigur erscheint, in anderen als mehr oder weniger wichtige Nebenfigur.⁸⁴⁶ Zu erwähnen wären hier – um nur einige Beispiele außerhalb der dramatischen Literatur zu nennen –⁸⁴⁷:

»Jakob Michael Reinhold Lenz' Erzählung *„Zerbin oder die neuere Philosophie“* (1776), die Idylle *„Nußkernen“* von Maler Müller (1776 vollendet, 1811 erschienen), die Angelika-Episode in Friedrich Maximilian Klingers Roman *„Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt“* (erschienen 1791), Friedrich Schillers lyrischer Monolog *„Die Kindermörderin“* (1781), Anton Matthias Sprickmanns Schauerballade *„Ida“* (1777) u.a.m. Eine Ballade ist auch die wohl bedeutendste Gestaltung des Themas im 18. Jahrhundert außerhalb des Sturm und Drang: Gottfried August Bürgers Gedicht *„Des Pfarrers Tochter von Tabenhain“* (1784). Dass sich dieser Stoff auch in unserem Jahrhundert in Balladenform wirkungsvoll gestalten lässt, beweist die Ballade *„Von der Kindesmörderin Marie Farrar“* aus Bertolt Brechts *Hauspostille“* (1927).⁸⁴⁸

Die Literaten des Sturm und Drangs haben die Gestalt der Kindesmörderin literaturfähig gemacht und damit ein Tabu durchbrochen, was bislang nur in der volkstümlichen Literatur außer Kraft gesetzt war (Puppenspiel, Bänkelsang und Volkslied hatten sich auch vorher schon mit dem Delikt beschäftigt).⁸⁴⁹ „Da Normenkritik, soziales Engagement, Orientierung der Kunst an der Wirklichkeit in all ihren Erscheinungsformen, schönen *und* hässlichen, erhabenen *und* lächerlichen zum Programm der Stürmer und Dränger gehören, waren sie geradezu dafür prädestiniert, in die Diskussion um den Kindesmord einzugreifen und sie mit literarischen Mitteln fortzuführen.“⁸⁵⁰ Zusätzlich fungiert in ihren dramatischen Werken

⁸⁴⁵ Weber, Beat: *Die Kindsmörderin im deutschen Schrifttum von 1770-1795*. Bonn 1974. S. 16.

⁸⁴⁶ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 16.

⁸⁴⁷ Vgl. ebd.

⁸⁴⁸ Ebd. S. 17.

⁸⁴⁹ Vgl. ebd.

⁸⁵⁰ Ebd.

Medea als Emblem der dämonisierten und malefizierten Frau, die das größte kulturelle Tabu brach, nämlich die eigenen Kinder zu ermorden, und daher auch im volkstümlichen Literatur-Gedächtnis (z. B. Puppenspiel, Bänkelsang, Volkslied etc.)⁸⁵¹ bewahrt blieb.

Der Kindesmord tritt als konstitutives Handlungselement der bürgerlichen Dramen – jedenfalls in einem hier gemeinten und noch zu erläuternden strafrechtlichen Sinn – in den bürgerlichen Dramen hervor.⁸⁵² Erst mit ihren Autoren (Lessing, Schiller, Lenz, Wagner, Klinger, Hebbel usw.) wurde Kindesmord – für mehr als ein Jahrhundert – zum Paradigma der Tragödie,⁸⁵³ was zudem auch die „gesellschaftliche Interpretation des Kindesmords als einer tragischen Handlung“⁸⁵⁴ forcierte.

„Die sozialgeschichtliche Funktion dieses literaturgeschichtlichen Vorgangs soll zugleich in der Absicht erörtert werden, an diesem Paradigma generalisierbare Einsichten in die Struktur und Funktion der Gattung ‚[bürgerliches] Trauerspiel‘ und der (über die künstlerische Darstellung hinaus relevanten) ästhetischen Kategorie des ‚Tragischen‘ zu gewinnen.“⁸⁵⁵ Dazu ist es wünschenswert, auch den Funktionswandel des tragischen Paradigmas ‚Kindesmord‘ in den bürgerlichen Dramen von Lessing bis Hebbel zu analysieren und in diesem Zusammenhang die Gattungsgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels zu behandeln.⁸⁵⁶

4.2.3 Matriarchat – Grausame Mutterschaft in den bürgerlichen Dramen

Soziologen verstehen „das *Patriarchat* als ein sozio-familiales, ideologisches und politisches System, durch das Männer – durch Gewalt, direkten Zwang, aber auch durch Rituale und Traditionen, Gesetze, Sprache, Gewohnheiten, Etikette, Erziehung und die Arbeitsteilung – bestimmen.“⁸⁵⁷ Als Gegenbegriff des Patriarchats (*potestas patria*) kann die *potestas matris* als Matriarchat konzipiert werden. Im Gegensatz zum Patriarchat wird das Matriarchat (*potestas matris*) durch die bürgerliche Gesellschaft dämonisiert und ‚verhext‘, was ebenso wie beim Patriarchat durch die Tötung der Kinder dargestellt wird. Das Matriarchat zeigt sich

⁸⁵¹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 17.

⁸⁵² Vgl. ebd.

⁸⁵³ Vgl. ebd.

⁸⁵⁴ Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 75.

⁸⁵⁵ Ebd. S. 75-76.

⁸⁵⁶ Vgl. ebd. S. 76.

⁸⁵⁷ Opitz, Claudia: *Um-Ordnungen der Geschlechter*. Einführung in die Geschlechtergeschichte. Tübingen 2005. S. 24.

meistens assoziiert mit einem Kindesmord, verübt durch eine bedrohliche Weibsfigur (*mulier male*) wie Medea, eine Hexe, eine Nixe, eine Hure oder eine Mätresse.

Auch bei Lessings Beschreibungen bürgerlicher Ideen in seinen bürgerlichen Trauerspielen spielen das Motiv ‚Kindesmord‘ und der Medea-Mythos eine große Rolle. Vor allem im 30. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) hat sich Lessing mutmaßlich auf die corneillesche *Medea* bezogen: Medea wirke, verglichen mit der Figur der Kleopatra aus Corneilles Tragödie *Rodogune* (1646), geradezu:

»[...] Medea ist tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize, Freveltaten verübt, empört sich das ganze Herz; und alle Kunst des Dichters kann sie nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstauen [...]«⁸⁵⁸

Obwohl Lessing dies über Kleopatra und nicht über Medea äußert, verbirgt sich darin eine subtile Verschiebung der Wahrnehmung. Matthias Luserke-Jaqui stellt so fest: „Lessings Frauenbild, wenn man es als repräsentativ für seine Zeit annehmen will, vermag eine zärtlich liebende und eifersüchtige Medea zu rechtfertigen, mehr noch, es ist bereit, Verständnis für eine Tat wie den Kindmord aufzubringen, wenn das Tatmotiv in einer empfindsamen Haltung – um einen zeitgenössischen Begriff aufzugreifen – gründet. Lessing antizipiert damit ein aufgeklärtes Verständnis der Medea-Frau, wie es sich in der Realhistorie des 18. Jahrhunderts erst im Anschluss an die *Mannheimer Preisfrage* von 1780 in der Öffentlichkeit findet.“⁸⁵⁹

Schon zuvor erfährt der Mythos *Medea* eine bürgerliche Literarisierung in Lessings *Miß Sara Sampson*. Wer dieses bürgerliche Trauerspiel Lessings liest, stößt auf ein grausames Bild des griechischen Mythos *Medea*⁸⁶⁰ bei seiner Mätressenfigur Marwood. „Medea, die ihre Kinder tötete, als Jason sie verließ, ist das archetypische Grundmodell, das die Marwood hier durchspielt und neu erfüllen möchte. Auch das ist nicht in dem Sinne zu verstehen, dass hier bloß ein literarisches Klischee aktualisiert werden soll“⁸⁶¹:

»MARWOOD. Du wirst mich verstehen! Zittere für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll dieses Andenken verewigen. Sieh in mir eine

⁸⁵⁸ Lessings Werke. Bd. 6: Werke. S. 331.

⁸⁵⁹ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 97.

⁸⁶⁰ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart 2005. S. 591-596.

⁸⁶¹ Koopmann, Helmuth: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 123.

neue Medea! [...] Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie gedoppelt in mir! Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! Sie würden dein und mein Kind zu bald töten. Ich will es nicht gestorben sehen; ich will es sterben sehen! Durch langsame Martern will ich in seinem Gesichte jeden ähnlichen Zug, den es von dir hat, sich verstellen, verzerren und verschwinden sehen. Ich will mit begieriger Hand Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen, und das kleinste derselben auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich, ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei!« (MSS: II/7)

Mit Hilfe des Mythos *Medea* beabsichtigt Lessing, die Mutterrolle in der verlassenen Geliebten negativ darzustellen. Medea im Mythos schreckt, obwohl sie Mutter ist, nicht davor zurück, ihre Kinder zu töten, um ihre eigenen Interessen durchzusetzen. „Marwoods Gewaltphantasie macht deutlich, dass die Frau nicht nur aus Vorsatz tötet, sondern im Kind auch oder gerade den Vater töten will. Eine Verschiebung des Aggressionsobjektes von der eigenen Mutter auf das Kind, vom eigenen Körper auf das Kind oder vom Vater auf das Kind wird in der kriminologischen und psychoanalytischen Literatur als wichtiges Tatmotiv angenommen.“⁸⁶²

Indem Marwood sich selbst in einer schaurigen literarischen Reminiszenz als die »neue Medea« (MSS: II/7) bezeichnet, identifiziert sie sich als Mutter mit dem Urbild der zerstörten Familie im griechischen Mythos. Aus ihrer Sicht ist die Wahl dieses Musters auch nachvollziehbar: Sie sieht nämlich – im Stück – doch gewissermaßen ihre Familie vernichtet.⁸⁶³ Aus diesem Grund erfüllt Marwood nicht die Rolle einer guten Mutter, sondern die einer Mätresse, die der bürgerlichen Ideologie zufolge nicht zur Mutterschaft geeignet ist und daher als böse Mutter dargestellt wird, die etwa ihre Kinder weggibt oder gar töten würde.⁸⁶⁴

„Daraufhin will sie den ehemaligen Geliebten Mellefont erdolchen, der ihr aber in den Arm fällt. Immerhin ist zu diesem Zeitpunkt das gemeinsame Kind Arabella schon einige Jahre alt, von einem Kindermord im herkömmlichen Sinn einer Tötung des Neugeborenen unmittelbar nach der Geburt könnte also nicht gesprochen werden.“⁸⁶⁵ Auf diese Weise wird die Mätresse

⁸⁶² Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 99-100.

⁸⁶³ Vgl. Koopmann, Helmuth: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 123-124.

⁸⁶⁴ Vgl. Kraft, Helga: Töchter, die keine Mutter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: *Mütter Töchter Frauen*: Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 35-52. Hier S. 49-50.

⁸⁶⁵ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 98.

Marwood als „Gegentyp zur idealisierten Mutter dargestellt“⁸⁶⁶. Die Identifikation mit Medea im antiken Mythos und der Wunsch nach Erneuerung der mythischen Tat verweisen darauf, dass die Bedrohung der Familie als Urzelle der menschlichen Gemeinschaft schlechthin im Vordergrund steht.

Auf diese Weise wird der Medea-Stoff bei Lessing noch in der menschlichen Dimension behandelt und sein Gehalt wird durch die Figur der Marwood in *Miß Sara Sampson* vom Heroischen ins Christlich-Bürgerliche umgewandelt.⁸⁶⁷ Die mit Medea identifizierte Mätressenfigur Marwood ist „nicht nur durch alte Mythen und nach orthodox-christlicher Auffassung je nach ihrer Nützlichkeit in diese Polarität von Gut und Böse gespalten“⁸⁶⁸.

In ähnlicher Auffassung von Weiblichkeit verfährt Lessing in *Emilia Galotti* mit der weiblichen Figur Orsina.⁸⁶⁹ Das Porträt der Orsina löst beim Prinzen eine Phantasie von Medusa aus. Medusa ist das Stichwort, eine grausame hässlich negative Vorstellung von Weiblichkeit zu beschwören. So wird Orsina durch den Mythos Medusa in einer extrem negativen Vorstellung von Weiblichkeit dargestellt. In gleicher Weise verkörpert Marwood im Bild von Medea die grausam-negativ aufgefasste Mutterschaft.

In der Antipathie gegen Marwood als »neue Medea« (MSS: II/7) und in der extrem negativen Auffassung von Weiblichkeit verweist Lessing zwischen den Zeilen auf die idealisierte Mutterschaft der bürgerlichen Familie und das Mutter-Tochter-Verhältnis. Schon wenige Jahre später werden die jungen Autoren des Sturm und Drangs genau an diesem Punkt literarisch anknüpfen.

Ein realer Fall des Kindesmordes aus der Vogtei Hagnau war der historische Anlass zu Wagners Drama *Die Kindermörderin*. „Im Falle der Maria Sophia Leypold, der Metzger Tochter aus Vogtei Hagnau, war [...] Recht gesprochen worden. Sie hatte nach eigenen Angaben, im siebten Monat noch in Unkenntnis ihrer Schwangerschaft, ein totes Kind geboren, wurde gleich wohl 1775 zum Tod durch das Schwert verurteilt, 1776 zu lebenslänglicher Zuchtstrafe begnadigt und erst 1788 entlassen.“⁸⁷⁰ Dieses sozialgesellschaftliche Problem hat Wagner erfolgreich literarisiert. In diesem Sinne ist das Stück

⁸⁶⁶ Kraft, Helga: Töchter, die keine Mutter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 35-52. Hier S. 50.

⁸⁶⁷ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart 2005. S. 594.

⁸⁶⁸ Kraft, Helga: Vorwort. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 1-6. Hier S. 1.

⁸⁶⁹ Vgl. Koopmann, Helmuth: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979. S. 123-124.

⁸⁷⁰ Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 77.

Die Kindermörderin insofern ein soziales Drama, als ein Fall von Kindesmord, den das bürgerliche Mädchen beging, die ausschlaggebenden Voraussetzungen für den Ablauf der Handlung und für die Reaktionen der Figuren und gesellschaftlichen Zustände, Gruppen bzw. Institutionen liefert und die bestimmenden Faktoren für den dramatischen Prozeß darstellt.⁸⁷¹

In der Literarisierung des Kindesmordes einer Metzger-Tochter wird eine Bürgerliche als Medea-Mutter vorgestellt,⁸⁷² so ist Medea nicht mehr Königin wie in der altphilologischen Literatur, adelige Mätresse wie in *Miß Sara Sampson* oder Dienstmagd wie im *Urfaust*, sondern ein Mädchen bürgerlichen Standes.⁸⁷³

Die Handlung von Wagners Stück dauert insgesamt neun Monate, genauso lange wie eine Schwangerschaft, welche als Thema der vorehelichen Sexualität mit Kindesfolge für die Vertreter der aufgeklärten Ordnung tabuisiert wurde.⁸⁷⁴ Der Titel *Die Kindermörderin* lässt keinen Zweifel am Inhalt des Stücks zu.⁸⁷⁵ „Wagner bringt [...] ein Thema auf die Bühne, das bis dahin einer allgemeinen Tabuisierung unterlegen hatte, ohne dabei auf den theatergeschichtlichen Legitimationsdiskurs des mythologisch-literarischen Medea-Themas zurückzugreifen.“⁸⁷⁶ Der juristische Autor setzt sich mit der thematischen Verknüpfung von vorehelicher Sexualität, sexueller Verführung und Vergewaltigung, verheimlichter Schwangerschaft und vollzogenem Kindesmord auseinander und beschreibt die drastischen gesellschaftlichen und juristischen Folgen für die betroffene Frau.⁸⁷⁷

Durch die Figur des bürgerlichen Mädchens Evchen zeigt Wagners Drama einen Punkt des kulturgeschichtlichen Wandels der Denk- und Handlungsnormen an und gibt uns Auskünfte über die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁸⁷⁸ So bezieht Wagner die Tat Evchens konkret auf die Standesmoral des Handwerksbürgertums, und setzt die die Erwähnung der unehelichen Schwangerschaft eines Mädchens, das zusammen mit seiner Mutter im Humbrechtschen Hinterhaus wohnt, bewusst als dramatischen Höhepunkt. Diese Darstellung ermöglicht es, spannungsreich die Moral des Bürgertums oder Humbrechts Standesmoral vorzustellen, die sich wesentlich an der Meinung der Nachbarschaft orientiert⁸⁷⁹:

⁸⁷¹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 22.

⁸⁷² Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 131.

⁸⁷³ Vgl. ebd.

⁸⁷⁴ Vgl. ebd. S. 133.

⁸⁷⁵ Vgl. ebd. S. 134.

⁸⁷⁶ Ebd.

⁸⁷⁷ Vgl. Luserke, Matthias: Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196. Hier S. 166.

⁸⁷⁸ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 132.

⁸⁷⁹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 23.

»H u m b r e c h t. Das Lumpenzeug! der verdammte Nickel! – Den Augenblick soll sie mir aus dem Haus: hast's gehört, Frau? den Augenblick! sag ich. Keinen Bissen kann ich in Ruhe fressen, so lang die Gurr noch unter einem Dach mit mir ist: [...] die schöne Jungfer dahinten hat sich von einem Serjeanten eine anmessen lassen, die Mutter weiß drum und läßt alles so hingehen: die ganze Nachbarschaft hält sich drüber auf [...]« (KM: II)

Seine väterliche Standesmoral wird noch deutlicher in der Szene, in der die Episode der am Anfang des Stücks beim Gelben Kreuz gestohlenen »Tobacksbüchse« (KM: IV) eine herausragende Rolle spielt. Die wiedergefundene Dose veranlasst den Auftritt der Fausthämmer und trägt dazu bei, den beiden Eltern die Augen zu öffnen über das, was beim Ball passiert ist. Da zudem eine Behörde mit der Suche beauftragt worden ist, wird die uneheliche Sexualität seiner Tochter als Schande der Familie Humbrecht gleichzeitig öffentlich bekannt⁸⁸⁰:

»H u m b r e c h t. was in *dem* Bordel- [...] Der verfluchte Ball – Bestie, vermaledeyte Bestie! hast du deine Tochter Hure gemacht!« (KM: V)

Evchens heimliches Verlassen des Elternhauses beweist eine starke Bindung an den Vater, dessen Normen sie internalisiert hat und dem sie Schande ersparen möchte. Diese Schande ist freilich nicht bloß eine Sache des sogenannten „guten Rufes“. Aus den Repressionen innerhalb der Familie und den Diskriminierungen in den Sozialbeziehungen, mit anderen Worten aus Furcht vor Schande vertreibt sich das schwangere Evchen selbst aus dem Elternhaus. Die Standesmoral des Vaters hinsichtlich der Tochter verdeutlicht die in dieser Zeit auf Frauen beschränkte Sexual-Moral, die früher auch bei der Hexenverfolgung eine große Rolle spielte. Die Vertreibung seiner Tochter aus dem Elternhaus kann aufgefasst werden als die Verlängerung der Hexenverfolgungspraxis in die bürgerliche Gesellschaft hinein: »Meine eigene Tochter litt ich keine Stund mehr im Haus, wenn sie sich so weit verging« (KM: III).

An dieser Stelle wird von Wagner das Eheverbot für den Soldaten genannt, das Anlass für viele sogenannten Unzuchtsdelikte war und das bekanntlich die Dramatiker der Sturm und Drangs stark beschäftigt hat.⁸⁸¹ „Eheversprechen von Soldaten – dies zeigen eine Reihe von

⁸⁸⁰ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 25.

⁸⁸¹ Vgl. Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97. Hier S. 78.

Erlassen der Landesherren – werden für völlig wirkungslos erklärt, so dass die von einem Soldaten schwangere Frau ohne jeglichen rechtlichen Schutz war.⁸⁸²

Zur Verfolgung der Tochter kommen auch die religiösen Bindungen: „Dass der regelmäßige Kirchgang zu ihrem Lebensrhythmus gehört, erfährt man nebenbei ebenso die Tatsachen, dass sie nach der Katechismuspredigt »da die Ordonnanz von den Kindermörderinnen verlesen wurde« (KM: VI), in Ohnmacht fällt.⁸⁸³ Richtet man zudem seinen Blick auf „das soziale Milieu, aus dem Kindesmörderinnen kommen – meist handelt es sich um Dienst- und Bauernmägde oder um Bauern-, Handwerker- und Tagelöhnerntöchter –, so wird ein weiteres Tatmotiv deutlich: da das schwangere Mädchen meist seine [– familiäre, soziale –] Stellung verlor oder [– aus der Familie bzw. Gesellschaft –] verstoßen wurde und kaum anderswo Aufnahme erwarten konnte, hatte die Geburt eines unehelichen Kindes oft ein Leben in bitterster Armut zur Folge. Ein besonders erschütterndes Dokument eines solchen Überlebenskampfes ist im Materialenteil abgedruckt.⁸⁸⁴

Entsprechend erfahren die Leser oder Zuschauer angesichts Evchens außerhäuslicher Geburt von der bittersten Armut, an der Evchen nun leidet, und von ihrem vor Hunger schreienden Kind:

»(Zimmer der Frau Marthan, im Hintergrund eine armseliges Bett ohne Vorhäng: *F r a u M a r t h a n* biegelt, und legt Stück, wie sies fertig bringt, in einem Korb zusammen; *E v c h e n* sitzt am Bette, hat ihr Kind auf dem Arm, es schreyt.)

E v c h e n. Armes, armes Kind! – nein länger ertrag ichs nicht, – (*legts aufs Bett*.) O liebe Frau Marthan! – ich bitt sie um Gotteswillen, nur ein einziges halbes Weißbrod, nur ein Viertel! schaff sie mir, und ein paar Löffel Milch, daß ich dem unschuldigen Tröpfchen ein Bißel Brey koche. [...] Hätt ich Milch für *den* Wurm! [...]« (KM: VI)

Diese finanziell, psychisch und sozial begründeten Sorgen treiben die junge Mutter in eine hoffnungslose Lage. Evchens Verzweiflung und ihr Hass auf den vermeintlich wortbrüchigen Liebhaber erreichen ihren Höhepunkt:

»*E v c h e n*. Das bin ich, bin verführt, übertöfelt worden, da ich mirs am wenigsten dachte. Sie hats ja selbst erzählt; das Ersäufen ausgenommen, ist alles wahr, alles! nur muß ich ihr sagen, daß ich nicht wußte, daß wir in einem so schönen Hauß waren, noch weniger hab ich am Schlaftrunk Antheil gehabt. – Diese zwey Umstände, die ich von ihr erfahren, zeigen mir die ganze schwarze Seele des Niederträchtigen, der mich so tief

⁸⁸² Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 13.

⁸⁸³ Ebd. S. 31.

⁸⁸⁴ Vgl. ebd. S. 13.

herabsetzte. – Noch blieb mir immer wenigstens ein Schatten von Hoffnung übrig, nun kann ich nichts mehr, als – (*stockt, sieht mitleidsvoll ihr Kind an.*)« (KM: VI)

Durch die Darstellung ihrer Lage ohne Zukunftsperspektive und in absoluter Hilflosigkeit wird der Entschluss, das eigene Kind zu töten, den sie in einem Anfall von Raserei ausführt, glaubhaft vorbereitet⁸⁸⁵: »Mein armes bischen Verstand hat, glaub' ich, vollends den Herzstoß bekommen!« (KM: VI). Humbrecht droht, den Bastard umzubringen und seine Drohung vollzieht Evchen selbst. „Doch ist dies eine männliche Handlungsrolle. Die Aggression gilt anfänglich dem Produkt der Lust als dem stellvertretenden Objekt des männlichen Aggressors. Das Handeln der Frau richtet sich nach innen, Evchen tötet im Kind das Bild des Mannes, des Vergewaltigers und macht im Kind sich selbst für den Tod der Mutter verantwortlich“⁸⁸⁶. Auf diese Weise verbindet sich im Tatmotiv Evchen wieder mit ihrem Vater.

»E v c h e n. [...] (*das Kind schreyt wieder.*) Singst du? singst? singst unsern Schwanengesang? – sing, Gröningseckchen! sing! – Gröningseck! so hieß ja dein Vater; (*nimmts vom Bett wieder auf und liebkosts*) – Ein böser Vater! der dir und mir nichts seyn will, gar nichts! und mirs doch so oft schwur, uns alles zu seyn! – ha! im Bordel so gar schwur! – (*zum Kind*) Schreyst? schreyst immer? laß *mich* schreyn, *ich* bin die Hure, die Muttermörderinn; *du* bist nicht nichts! – ein kleiner Bastert, sonst gar nichts; – (*mit verbißner Wuth.*) – sollst auch nie werden, was *ich* bin, nie austehn, was *ich* austehn muß – (*nimmt eine Stecknadel, und drückt sie dem Kind in Schlaf, das Kind schreyt ärger, es gleichsam zu überschreyn singt sie erst sehr laut, hernach immer schwächer.*) [...] « (KM: VI)

In dieser Szene zeigt sich Evchen als eine Medea. Evchen verkörpert die grausame Mutterschaft, die im überlieferten Medeabild neu vorgestellt wird. Der Text spielt wieder auf die faktische Verurteilung oder diskursive Umdeutung der grausamen Mutterschaft als einer Art Hexerei in der europäischen Kultur an. Eine biologisch-natürliche (d. h. meistens auf die Niederkunft bezogene) Mutterschaft wird bei Evchen ins Psychologische umgedeutet, so dass ihre physiologischen Veränderungen als charakterliche Defizite erscheinen.⁸⁸⁷ Gleichzeitig muss jedoch ins Feld geführt werden, dass mit Wagners Inszenierung des Medea- oder Hexen-Bildes in *Die Kindermörderin* die literarische Darstellung der psychischen Komplexität des Kindesmordes beginnt. „Das Tatmotiv wird nicht, wie in der nicht-fiktionalen zeitgenössischen Literatur über den Kindesmord, vereinfachend dargestellt. Der

⁸⁸⁵ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 25.

⁸⁸⁶ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 145.

⁸⁸⁷ Vgl. Möhrmann, Renate: *Die vergessenen Mütter*. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91. Hier S. 90.

Affekt, die Angst vor dem Vergewaltiger und Kindsvater, die Angst vor dem eigenen Vater, die Vorstellung, den Tod der Mutter verursacht zu haben, all dies entwickelt bei Evchen einen Schuld- und Gewaltzusammenhang, der in den Sexualitätsdiskurs eingeschrieben ist und für die schwangere Frau keinen Ausweg mehr zulässt⁸⁸⁸:

»E v c h e n. [...] Der Teufel hat ihn geschrieben – meine eigene Herzensunruh, die Furcht vor ihm, mein Vater, der Gedanken, meine Mutter gemordet zu haben – dies, und o was alles noch mehr! brachte mich in Verzweiflung – ich wollte mir aus der Welt helfen, und hatte nicht Entschlossenheit genug selbst Hand an mich zu legen; jetzt magst du der –Henker thun! – Mein Kind ist todt, todt durch mich – « (KM: VI)

Bei der bürgerlichen Kindermörderin Evchen bleibt die Peinliche Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) in Kraft, so dass diese öffentliche Hinrichtung einer Verbrecherin wiederum an eine Hexenverbrennung – zwar ohne Feuer – erinnert. Der Jurist Wagner sah deshalb weniger in der Kindstötung des bürgerlichen Mädchens als in der rechtsgesetzlichen Konvention nun das Verbrechen, das von der Gesellschaft mitzuverantworten war, da die Mutter aus Angst vor öffentlicher Entehrung und materieller Verelendung zu dieser Verzweiflungstat getrieben worden sei. In diesem Sinne soll die Unterhaltung zwischen den Männerfiguren am Ende des Stücks interpretiert werden:

»v. G r ö n i n g s e c k: [...] Wo ist der Staat, in dem solche Ungeheuer, solche Hasenpoths, die unter der Larve der Freundschaft ganze Familien unglücklich machen, nach Verdienst bestraft werden? [...] M a g i s t e r. Es wäre menschlicher, glaub ich, wenn sie darauf hin bedacht wären, diese arme Betrogene von Schavott zu retten, als Verbrechen mit Verbrechen zu häufen. F i s k a l. Ja, da rettet sich was! – Das Gesetz, welches die Kindermörderinnen zum Schwerdt verdammt, ist deutlich, und hat seit vielen Jahren keine Exception gelitten; ist nun das Faktum, wie es der Anschein gibt, auch klar, so können sie die Müh sparen.« (KM: VI)

Die Figuren fordern vom Staat als Gesetzgeber ‚Verordnungen zur Vorbeugung‘ der rechtsgesetzlichen Konvention. »Retten« oder »Exception« (KM: VI) statt Strafen lautet bei ihnen die neue, auf die humanistische Idee der Aufklärung abzielende Debatte. Diese Szene lässt erahnen, dass eine öffentlich geführte Debatte über den Kindesmord in Wagners Zeit begann. Wagner stellt in seinem Stück *Die Kindermörderin* die humanistische Debatte überhaupt erst auf eine gesamtgesellschaftliche Diskussionsbasis. In dieser Szene scheint eine große Bedeutung dieses Dramas zu liegen, da sie langfristig einen Bedeutungswandel im Sinne des Wandels eines kulturgeschichtlichen Deutungsmusters der Medea-Frau und des

⁸⁸⁸ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 145.

Hexenbildes der Frau initiiert hat.⁸⁸⁹ „Die Literatur nimmt hier vorweg, was sich in den jeweiligen Fachdiskursen der Juristen, Theologen und Mediziner nur schwer Gehör verschaffen konnte, die Literatur erweist sich als der Ort, an dem zuerst der Bruch der Frau mit der Tradition und ihren Handlungs- und Rollenzuschreibungen erprobt wird.“⁸⁹⁰ So spiegelt das Stück letztlich das gesellschaftliche Umdenken, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzt und sich im Edikt des Hinrichtungsprozessoren Friedrichs II. in Preußen niederschlägt.

Das Medea-Bild erscheint bei der schwangeren Tochterfigur Klara in Hebbels *Maria Magdalene* auf ganz andere Weise als in den bürgerlichen Dramen zuvor. „Obwohl Hebbels ‚bürgerliches Trauerspiel‘ nahezu ein dreiviertel Jahrhundert später erscheint als *Die Kindermörderin*, hat das Thema [einer ‚Mädchen-Schwangerschaft‘] auch im Jahre 1844 nichts von seiner Brisanz und schockierender Wirkung [für das Publikum] eingebüßt.“⁸⁹¹ Der Dichter Hebbel hat einen persönlichen Liebeskonflikt literarisiert, den der Dichter im Winter 1836/7 (also zwei Jahre vor seiner Verhaftung) in München mit Beppi Schwarz, der Schwester eines Tischlersohnes, erlebte.⁸⁹² Deshalb gilt für sein Stück *Maria Magdalene*, dass es im Gegensatz zu den zuvor entstanden Dramen *Judith* und *Genova*, die durch die Bibel und Legenden angeregt wurden, aus eigenen Erfahrungen und Konflikten erwachsen ist.⁸⁹³

Neben seinen Münchner Erlebnissen hat Hebbel vor allem Erinnerungen an die trostlosen Verhältnisse im eigenen Elternhaus und die in der Entstehungsphase des Dramas von starken Schuldgefühlen begleitete Verbindung zu Elise Lensing beschrieben.⁸⁹⁴ „Hebbel hatte diese ihm mit rührender Fürsorge zugetane Hamburger Freundin im Frühjahr 1839 wieder aufgesucht, sich aber nicht entscheiden können, das Verhältnis zu legalisieren, auch nicht, als Elise von ihm schwanger wurde und deshalb manche gesellschaftliche Demütigungen erdulden musste.“⁸⁹⁵ Durch diese Erfahrung musste sie ihm in seinem Schuldbewusstsein als noch edler erschienen sein, weshalb er vielleicht die damals durch ihre Herzengüte und ihren Seelenadel alles Leid überwindende Elise als Klara im Stück erscheinen ließ.⁸⁹⁶ Die

⁸⁸⁹ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002. S. 145-146.

⁸⁹⁰ Ebd. S. 146.

⁸⁹¹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 65.

⁸⁹² Vgl. ebd.

⁸⁹³ Vgl. ebd.; vgl. Anmerkung 3,1. In: Friedrich Hebbel *Maria Magdalena*. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Stuttgart 2002. (RUB 9631). S. 99; „Hebbel wollte sein Trauerspiel ursprünglich *Klara* nennen, entschied sich aber dann für *Maria Magdalena* in Erinnerung an die Sünderin Maria Magdalena im Neuen Testament, der viel geben wurde, »denn sich hat viel geliebet« (Lk: 7,37-50).“

⁸⁹⁴ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 65.

⁸⁹⁵ Ebd. S. 65-66.

⁸⁹⁶ Vgl. ebd. S. 66.

Niederschrift des Stücks beginnt im Frühjahr 1843 in Kopenhagen. Am 26.03. dieses Jahres schreibt Hebbel an Elise Lensing:

»Der erste Act ist fast fertig und mir gelungen wie je etwas. Der Meister Anton, ein *Held* im *Kamisol*, der, wie er sagt, *Mühlsteine* als *Halskrausen* trägt, statt damit in's Wasser zu gehen', gehört vielleicht zu meinen höchsten Gestalten. [...] Mich selbst erschüttert diese Klara gewaltig, wie sie aus der Welt herausgedrängt wird.«⁸⁹⁷

Sein Tagebuch teilt bereits am 4. Dezember 1843 mit: »Heute habe ich mein viertes Drama: »Ein bürgerliches Trauerspiel!« geschlossen.« (T. I: 2910/ 1843). Kurz nach dem Abschluss sendet Hebbel sein Stück an die Berliner Schauspielerin Auguste Stich-Crelinger, die bereits für die Uraufführung von *Judith* die Rolle der Heldin übernommen hatte. Am 6. Januar 1844 antwortet ihm diese Schauspielerin und lässt keinen Zweifel daran, eine Aufführung des Dramas für völlig unmöglich zu halten. Der Grund lautet folgendermaßen:

»Nur Eins, eine Kleinigkeit wenn sie wollen, aber nach meiner Ansicht eine unübersteigliche Schwierigkeit, sobald es sich um die Aufführung handelt, das Hauptmotiv der Handlung, die offenkundige Schwangerschaft der Heldin, stößt Alles über den Haufen. Wie können Sie nur denken, daß das geht.«⁸⁹⁸

Hebbels Empörung gegen diese Absage steht am 23. Jan. 1844 in seinem Tagebuch geschrieben:

»[...] Ich bin ein sehr talentvoller Mensch, habe Gedanken, Sprache, was weiß ich, was alles mehr, aber, aber – die Heldin ist schwanger, und das ist ein unüberwindlicher Stein des Anstoßes. O Pöbel, Pöbel! [...] « (T. I: 3001/ 1844)

Das noch in Hebbels Zeit tabuisierte Thema ‚Mädchen-Schwangerschaft‘, das die Absage der Schauspielerin Crelinger verdeutlicht, versucht Hebbel in seinem Brief an sie durch den Hinweis auf Goethes *Faust* zu rechtfertigen:

»[...] Gretchen im Faust ist auch eine schwangere Heldin, und dies Gretchen gehört nicht bloß zu den höchsten und reinsten Gestalten aller Poesie, sondern es wird gespielt, eben aber auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut, mit jenem fällt sie weg und mit ihr der ganze Faust. [...] « (T. I: 3003/ 1844)

⁸⁹⁷ Zitiert nach: Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 66.

⁸⁹⁸ Zitiert nach: ebd. S 67; Orig: *Friedrich Hebbels Korrespondenz*. Ungedruckte Briefe von und an den Dichter nebst Beiträgen zur Textkritik einzelner Werke. Hrsg. von Friedrich Hirth. München/Leipzig 1933. S. 24.

Jedoch reichte Hebbel sein Stück *Maria Magdalene* beim Berliner Schauspielhaus vergeblich ein – sein Hinweis auf die offenkundige Übereinstimmung mit der Gretchentragödie fand ebenso wenig Gehör, wie die anderen vorgetragenen Gründe zuvor.⁸⁹⁹

Schon in der ersten Begegnungsszene von Meister Anton und Klara klingt das Motiv der Schande (in der väterlichen Verschweigung (Aposiopese)⁹⁰⁰: »Kannst nicht, Kannst nicht? Was ist das? Bist du [verführt] – « (MM: I/7)) an, als Meister Anton über seinen schändlichen Sohn Karl erzählt. Schließlich droht er Klara mit Selbstmord, falls sie ihm Schande macht:

»MEISTER ANTON. [...] In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auch auf dich mit Fingern zeigt, werd ich - *Mit einer Bewegung an den Hals*. mich rasieren, [...] « (MM: II/1)

Die bedrohliche Forderung des Vaters ist als eine Art der Verteidigung seines guten Rufes in seiner bürgerlichen Gesellschaft zu verstehen. Religiös gesehen wird die Schande des Vaters, hervorgerufen durch die vor-, un- bzw. außereheliche Sexualität mit der Folge der Schwangerschaft Klaras zur Sünde. Für die Rettung aus der väterlichen Schande und der töchterlichen Sünde verbleibt dem schwangeren Mädchen Klara nur ein einziger Ausweg, nämlich Leonhard zu heiraten: »Mein Vater schneidet sich die Kehle ab, wenn ich [ein Baby gebäre] - heirate mich!« (MM: III/2).

Und bei der Betrachtung der Figurenkonstellation erscheint die erotische Doppelbindung der Heldin mit Leonhard und dem Sekretär als eines der wichtigen Merkmale, das *Maria Magdalene* von *Die Kindermörderin* und dem *Urfaust* unterscheidet.⁹⁰¹ Während Gretchen bei Goethe und in einem abgeschwächteren Sinne auch Evchen bei Wagner für sich das Recht auf Selbstverwirklichung in der Liebe für sich in Anspruch nehmen, was auch immer ihnen an Leid daraus erwächst, ist es der Druck der gesellschaftlichen und familiären Erwartungen auf Klara, der bei Hebbel von Anfang an so groß ist, dass er die Stimme in ihrem Inneren erstickt und sie dem erpresserischen Drängen des ungeliebten Mannes nachgeben lässt und sie zwingt, den Geliebten aus ihrem Bewusstsein zu verdrängen.⁹⁰² Auch aus diesem Grund bittet Klara Leonhard um die Heirat: »heirate mich, nachher bring mich um, ich will dir für das eine noch dankbarer sein, wie für das andere!« (MM: III/2).

Der Kassierer, als welcher Leonhard figuriert, ist in jedem Sinne das Etikett einer Existenz, die mit ihrer Rechnerei und Bedachtsamkeit, Vernunft und Wirtschaftlichkeit auf ihre Weise

⁸⁹⁹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 67.

⁹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 83; vgl. Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalene*. München 1989 (Oldenbourg Interpretationen Bd: 37). S. 98-99.

⁹⁰¹ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 74.

⁹⁰² Vgl. ebd.

dem ökonomischen Aufstieg untergeordnet ist.⁹⁰³ Klara sieht nach Leonhards endgültiger Weigerung, sie zu heiraten, als einzigen ihr verbleibenden Ausweg, sich für das Leben des Vaters zu opfern und damit auch die zynische Selbstberuhigung Leonhards⁹⁰⁴:

»LEONHARD. Du kannst Gott Lob nicht Selbstmörderin werden, ohne zugleich Kindermörderin zu werden!
 KLARA. Beides lieber, als Vater-Mörderin! O ich weiß, daß man Sünde mit Sünde nicht büßt! Aber was ich jetzt tu, das kommt über mich (*allein!*) Geb ich meinem Vater das Messer in die Hand, so triffst ihn, wie mich! Mich triffst immer! Dies gibt mir Mut und Kraft in all meiner Angst! Dir wirts wohl gehen auf Erden! (*Ab*).« (MM: III/5)

Das schwangere Mädchen Klara wird aus Angst vor öffentlicher Entehrung des Vaters und ihrer materiellen Verelendung zur vergeblichen Heiratsforderung und schließlich zu einer Verzweiflungstat getrieben worden. „Sicherlich ist Klara an das durch den Vater repräsentierte Normensystem gebunden, doch ebenso lässt sich bezweifeln, dass ihr Selbstmord, der auch den Tod für ihr werdendes Kind bedeutet, ein mit klarem Bewusstsein gefasster Entschluss ist.“⁹⁰⁵ Der Selbstmord der weiblichen Heldin reflektiert die gesellschaftlichen und familiären Erwartungen in Hebbels Zeit an die verzweifelten Frauen wie Klara. Darin ist eine bürgerliche Art der *Carolina* neu konzipiert worden: Bei Klaras Selbstmord verwandelt sich das in der europäischen bzw. deutschen Kultur tradierte, malefizierte und dämonisierte Medea-Bild schließlich in ein soziales Bild der Frau, die von der ökonomisierten Gesellschaft, der protestantischen Vaterschaft und der nur von Frauen stark geforderten Moralität bestimmt wird.

Das tödliche Patriarchat des Bürgertums hat die Literarisierung der Geschichte wie die des *ius vitae et necis* der römischen Geschichte und des Naturrechtesgedankens kulturell verherrlicht und sozial legitimiert. Dagegen wird die mütterliche Kindestötung (*potestas matria*) anhand der mythischen Grausamkeit im Mythos *Medea*, von der Hervorhebung der naturrechtlichen Ideen (Emotionalität, Sexualität und Abhängigkeit wie bei der Mätresse bzw. Kokette) und schließlich der Dämonisierung des Hexen-Wahns in der Gesellschaft als minderwertig literarisiert oder als ein schweres Verbrechen dargestellt.

Die Medea im Mythos wurde von Euripides als emotionale und eifersüchtige Königin-Mutter literarisiert. Auch die weitere altphilologische Medea-Literatur z. B. bei Seneca hat einen Beitrag zur Malefizierung der Mutterschaft in der europäischen Literatur geleistet. In Dokumenten wie in Boccacios *De claris mulieribus* wird im Medea-Bild auch diese

⁹⁰³ Vgl. Lütkehaus, Ludger: Friedrich Hebbel. »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192). S. 69.

⁹⁰⁴ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 70.

⁹⁰⁵ Ebd. S. 76.

malefizierte Mutterschaft beschrieben: „Zauberkünstlich [...], intrigant, listenreich, falsch und [eine] Kindermörderin“⁹⁰⁶. Das bürgerliche Trauerspiel verwandelt diese Mutterschaftsvorstellungen in die Mätressenfigur in *Miß Sara Sampson*, zu Mädchen, die uneheliche schwanger werden wie Gustchen, Evchen und Klara, die ihr neugeborenes oder ungeborenes Kind töten oder zu töten versuchen. Weiter fungieren die Gräfin Orsina oder Lady Milford als Opponenten einer Sittlichkeit, indem sie den Ruin der konjugalen Familie herbeiführen. In Opposition zur bösen, grausamen Mutterschaft oder der sündhaften Schwangerschaft des Mädchens steht eine gute, liebevolle und sittliche Mutterschaft, die von der bürgerlichen Gesellschaft idealisiert wird. Als Antipodin einer *mulier domestica* der guten Mutterschaft stilisierten die aufklärerischen bürgerlich-männlichen Autoren deshalb die gelehrte und erotische Mätresse (*Salonière*) zur *femme terrible*.⁹⁰⁷ Die idealisierte Mutterschaft hingegen wird durch die Autoren der bürgerlichen Trauerspiele durch verschiedene Arten von Ersatzmutterfiguren konzipiert und figuriert.

IV.3 Ersatzmutter(schaft) und Adoptionen

Der Auftritt des Bürgertums bringt eine neue Idee der Mutterschaft mit sich, die in der europäischen bzw. deutschen Geschichte bisher nicht existierte. Seit der Aufklärungszeit wird diese Mutterschaftsidee des Bürgertums literarisiert. Vor allem das bürgerliche Trauerspiel fokussiert die guten Mutterbilder, doch nicht anhand der leiblichen Mütter, sondern in der Regel vermittelt über ihnen gegenüberstehenden Ersatzmutterfiguren. Auf der Ebene der Ersatzmutterschaft wird die soziale Institution der Adoption in interessanter Weise als eine Lösung der Mutterlosigkeit und der ‚unqualifizierten‘ Mutterschaft eingeführt.

4.3.1 Männliche Ersatzmutter und väterliche Adoption

in Lessings *Miß Sara Sampson*

Aufgrund der Non-Existenz der leiblichen Mutter und auf Basis der väterlichen Vormundschaft übernimmt ein männlicher Vertreter des Vaters in Lessings *Miß Sara*

⁹⁰⁶ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002.S. 7.

⁹⁰⁷ Vgl. Stein, Roger: *Das deutsche Dirnenlied*. literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Köln 2007. S. 35.

Sampson die Funktion der Mutter als einer primären Bezugsperson.⁹⁰⁸ An Stelle der Mutter und Sir Williams erzieht Diener Waitwell Sara. „Ein weiterer Blick in die Rollenverteilung des Stückes zeigt jedoch, dass der Autor sich zwar an die traditionellen Gattungsklischees hält und die Mutterfigur ausspart, dass er aber eine Ersatzmutter, nämlich den Diener Waitwell schafft.“⁹⁰⁹ „Der Diener übernimmt die Stelle der Mutter, er leistet ihre Arbeit – die Emotionalisierung der Familienbeziehung – ohne die Komplikationen, die Muttergestalten mit sich zu bringen scheinen.“⁹¹⁰:

»WAITWELL. Das beste, schönste, unschuldigste Kind, das unter der Sonne gelebt hat, das muß so verführt werden! Ach Sarchen! Sarchen! Ich habe dich aufwachsen sehen; hundertmal habe ich dich als ein Kind auf diesen meinen Armen gehabt; auf diesen meinen Armen habe ich dein Lächeln, dein Lallen bewundert. Aus jeder kindischen Miene strahlte die Morgenröte eines Verstandes, einer Leutseligkeit, einer – – « (MSS: I/1)

„Diese interessante Mutter-Dienerfigur (er wird nicht umsonst von Sir William in den Kreis der Familie aufgenommen) erzieht zu Liebesfähigkeit und Zärtlichkeit, leistet Dienste als Vertrauter und vermittelt zwischen Vater und Tochter.“⁹¹¹ Indem Waitwell in der Vermittlerfunktion eine ähnliche, jedoch weniger problematische Rolle wie Claudia in *Emilia Galotti* spielt, wird die Existenz einer unmündigen Mutter überflüssig. Als Adressat der Monologe von Vater und Tochter trägt Diener Waitwell zur Differenzierung der geäußerten Gedanken bei, was letztlich zur Überwindung der starren Positionen bei Vater und Tochter führt. „Als Ersatzmutter repräsentiert er das Realitätsprinzip, d. h. die Mühe und Arbeit einerseits und die Kompromissbereitschaft andererseits, die zu einer toleranten Familienbeziehung notwendig sind.“⁹¹²

Auch bei Sara ist eine Ersatzmutterschaft zu finden. „Sara hält wie Mellefont Marwood als Mutter für ungeeignet, da sie negative Konsequenzen im Hinblick auf Arabellas Entwicklung befürchtet“⁹¹³ Aufgrund der unqualifizierten Mutterschaft von Marwood, will Sara gerne Arabellas Ersatzmutter werden⁹¹⁴:

⁹⁰⁸ Vgl. Wurst, Karin A.: *Familie Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 115.

⁹⁰⁹ Wurst, Karin A.: Abwesenheit-Schweigen-Tötung: Die Möglichkeiten der Frau? Lessings Funktionalisierung literarischer Klischees. In: *Orbis Literarum* (45) 1990. S. 113-127. Hier S. 120.

⁹¹⁰ Wurst, Karin A.: *Familie Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988. S. 115.

⁹¹¹ Wurst, Karin A.: Abwesenheit-Schweigen-Tötung: Die Möglichkeiten der Frau? Lessings Funktionalisierung literarischer Klischees. In: *Orbis Literarum* (45) 1990. S. 113-127. Hier S. 120.

⁹¹² Ebd.

⁹¹³ Vgl. Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: Ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus*. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999. S. 180.

⁹¹⁴ Ebd.

»SARA. [...] Sie läuft Gefahr, in den Händen ihrer Mutter, ihres Vaters unwürdig werden. Brauchen Sie Ihre Rechte über beide, und lassen Sie mich an die Stelle der Marwood treten. Gönnen Sie mir das Glück, mir eine Freundin zur erziehen, die Ihnen ihr Leben zu danken hat; einen Mellefont meines Geschlechts. Glückliche Tage, wenn mein Vater, wenn Sie, wenn Arabella, meine kindliche Ehrfurcht, meine vertrauliche Liebe, meine sorgsame Freundschaft um die Wette beschäftigen werden! Glückliche Tage!« (MSS: V/4)

Arabella wird somit zu einer anderen Sara. Die Betreuung und Erziehung von Arabella spielt eine entscheidende Rolle bei Sara als Ersatzmutter. In Saras Willen, Arabellas Mutter zu sein, zeigt sich die Dimension einer neuen Anthropologie: »einen Mellefont meines Geschlechts« (MSS: V/4). So wird es möglich und erhält einen tieferen Sinn, dass Sir William Arabella annimmt. Von Sir William selbst wird die Adoption von Arabella ausgesprochen:

»SIR WILLIAM. [...] dann lass uns auf Arabellen denken. Sie sei, wer sie sei: sie ist eine Vermächtnis meiner Tochter. [...]« (MSS: V/10)

Saras Wille zum Muttersein entwickelt sich zur Idee der Adoption bei Sir William und diese Adoption verwirklicht sich am Ende des Stücks. Sie lässt uns einen philosophisch-anthropologischen Blick auf die Mutterschaft bzw. Elternschaft des Bürgertums werfen: Mit der positiven Darstellung einer künstlichen Mutter und einer Adoption zeigt Lessing unter anderem, „dass die Sphäre der Privatmenschlichkeit keineswegs eine natürliche automatisch vorhandene festumgrenzte Zone ist, sondern dass die individuellen Werte mühevoll erarbeitet werden müssen und gleichzeitig einer ständigen Überprüfung auf ihre situationsgebundene Angemessenheit hin untergezogen werden sollten.“⁹¹⁵ „Mit seiner Funktionalisierung des Klischees der Abwesenheit einer Mutterfigur und der Schaffung einer Ersatzmutter [oder der Adoption] revidiert Lessing die scheinbare Natürlichkeit des idealisierten Wertsystems.“⁹¹⁶ Mit der männlichen Ersatzmutterschaft und der Adoption Arabellas durch Sir William konstruiert Lessing das Bild einer guten Mutterschaft, die die bürgerliche Familie und die bürgerliche Gesellschaft im 18. Jahrhundert braucht bzw. idealisiert – die letztlich jedoch ‚Männersache‘ bleibt.

⁹¹⁵ Wurst, Karin A.: Abwesenheit-Schweigen-Tötung: Die Möglichkeiten der Frau? Lessings Funktionalisierung literarischer Klischees. In: *Orbis Literarum* (45) 1990. S. 113-127. Hier S. 121.

⁹¹⁶ Ebd.

4.3.2 Göttliche Adoption und erzieherische Ersatzmutter

in Lenz' *Der Hofmeister*

Die Motive ‚Ersatzmutter und Adoption‘ werden bei den Autoren der Sturm-und-Drang-Zeit, vor allem bei Lenz, aus der Perspektive einer bürgerlichen Sozialisation gezeigt. Schon in den Anfangsszenen von Lenz' Stück *Der Hofmeister* stellt Lenz Gustchens Mutter als „dominierend[e], oberflächlich[e] Ehefrau“⁹¹⁷ dar, was dadurch verstärkt wird, dass sie keinen Vornamen hat, sondern als »Die MAJORIN« im Personenverzeichnis aufgeführt wird. Bei dieser Majorin, die letztlich ja auch nur die gesellschaftlichen Fähigkeiten des Hauslehrers Läufer prüft, spielt das Mutter-Sein keine wichtige Rolle. Ihre an der adeligen Mutterschaft⁹¹⁸ orientiertes Verhalten wird aus der Perspektive der neuen Mutterschaftsidee der Sturm-und-Drang-Zeit kritisiert.

Die adelige Frauenfigur der Majorin erscheint in einer für eine Mutter unqualifizierten Mutterschaft. Dementsprechend stellt sich die Mütterlichkeit für Gustchen nicht bei der Majorin, sondern bei Frau Marthe dar. Tatsächlich ist im Stück *Der Hofmeister* das Zusammensein zwischen der Mutter und ihrer Tochter nicht zu finden. Diese Mutter-Tochter-Beziehung zeigen aber Frau Marthe und Gustchen, Gustchen nennt Frau Marthe sogar »Mutter, [...] liebe Mutter« (HM: IV/2). Diese Nennung verstärkt den Sinn der Ersatzmutterschaft bei Frau Marthe. Dieser Name mit der Bedeutung ‚die Patronin der Hausfrauen‘⁹¹⁹ hebt einerseits die Unmütterlichkeit der Majorin und andererseits die Ersatzmutterschaft von Frau Marthe hervor.

Diese Ersatzmutterfigur stellt sich in verschiedener Weise eine exakte Gegenfigur zu der Majorin dar. Die Regieanweisung: »*Eine Bettlerhütte im Walde* [...] ein alt blindes Weib« (HM: IV/2) verweist auf ein anderes Leben als bei der Majorin, auf ein von der Gesellschaft isoliertes Leben. In diesem Sinne ist diese Figur als »ein alt blindes Weib« (HM: IV/2) zu verstehen. In Kombination mit der Kulisse: »*Eine Bettlerhütte im Walde*« (HM: IV/2) erinnert

⁹¹⁷ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 44.

⁹¹⁸ Vgl. Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg. 1998. S. 15; „In Adelskreisen war es sogar üblich gewesen, die Kinder nicht im eigenen Haus zu erziehen, sondern sie schon mit sechs oder acht Jahren in Internate oder Klosterschulen zu schicken, und in manchen Kreisen der gehobenen Bürgertums (vor allem im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts) gab man sogar die Babies gleich nach ihrer Geburt aus dem Haus, zu bezahlten Ammen, wo sie oft jahrelang bleiben.“

⁹¹⁹ Vgl. dazu; *Duden-Lexikon der Vornamen*. 5., völlig neu bearbeit. Aufl. Mannheim/Leipzig [u. a.] 2007; Artikel: »Martha«; „Nach der Bibel war Martha die Schwester des Lazarus und der Maria von Bethanien. Sie die Patronin der Hausfrauen“.

die Figurenzeichnung stark an die *vetula*-Tradition und an das Hexenbild, das im Volksglauben aus einer mit Zauberkraften ausgestatteten, Unheil bringenden Vettel besteht und im Rahmen der Christianisierung häufig dämonisiert wurde.

Bei der Ersatzmutterfigur Frau Marthe wird die Logik der Reduzierung auf die (Ersatz-)Mutterrolle auch noch durch die Raumstruktur des Stücks verstärkt. Die Blindheit bei Frau Marthe deutet auf eine physische Isolierung von der gesellschaftlichen Außenwelt hin, gleichwohl sie sowohl die Aufgaben der mütterliche Fürsorge für die Kinder und als auch die häusliche Arbeit übernimmt:

»MARTHE: Aber wo wollt Ihr denn hin, Grete, daß Gott erbarm! da Ihr noch so krank und so schwach seid; laßt Euch doch sagen: ich hab auch Kinder bekommen und ohne viele Schmerzen so wie Ihr, Gott sei Dank! aber einmal hab' versucht, den zweiten Tag nach der Niederkunft auszugehen und nimmermehr wieder; ich hatte schon meinen Geist aufgegeben, wahrlich ich könnt Euch sagen, wie einem Toten zumute ist – Lasst Euch doch lehren; wenn Ihr was im nächsten Dorf zu bestellen habt, obschon ich blind bin, ich will schon hinfinden; bleibt nur zu Hause und macht daß Ihr zu Kräften kommt: ich will alles für Euch ausrichten, was es auch sei. « (HM: IV/2)

Im Vergleich zur Unmütterlichkeit der Majorin zeigt sich bei Frau Marthe das neuzeitliche Frauenbild der guten Mutter, das umso mehr klassenspezifische Abgrenzungsfunktion für das aufsteigende Bürgertum übernahm.⁹²⁰ Die Lage von Frau Marthe als »Bettlerin« (HM:V/ letzte Szene) und von Gustchen als junger Mutter gilt es im Folgenden knapp sozialgeschichtlich zu betrachten: Nach dem Siebenjährigen Krieg (1756-1763) gab es einen Frauenüberschuss, aber infolge des allgemeinen Niedergangs der Wirtschaft keine Arbeitsmöglichkeiten für alleinstehende Frauen wie Frau Marthe und die junge Mutter Gustchen. Von der ökonomischen, sozialen und demographischen Krise nach dem Krieg und von der schlechten wirtschaftlichen Lage wurden die Frauen am stärksten getroffen.⁹²¹ Der Anteil der Frauen in den Manufakturen und in der öffentlichen Gesellschaft wuchs beständig. So erlebte auch die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts die Geburt eines weiblichen Subproletariats, das rigide der männlichen Vorherrschaft unterworfen wurde.⁹²² In der Familie verzeichneten die Väter einen Machtzuwachs. Wie im absolutistischen Staat der Monarch das Abbild Gottes war, so war der Patriarch in der Familie das Abbild des Königs.⁹²³ Die Sanktionen gegen die Ehepartnerin blieben gewalttätig, weiblicher und

⁹²⁰ Vgl. *Die Hexen der Neuzeit*. Hrsg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1978. S. 116.

⁹²¹ Vgl. ebd. S. 117.

⁹²² Vgl. ebd.

⁹²³ Vgl. ebd.

kindlicher Ungehorsam wurde streng geahndet.⁹²⁴ Dieser Gedanke findet sich auch in der Figuren Rede des alten Pätus:

»DER ALTE PÄTUS: [...] Ich habe sie aus dem Hause gestoßen, nachdem sie mir den ganzen Nachlaß meines Vaters und ihr Vermögen mit übergehen hatte; ich habe ärger gegen sie geahnt als ein Tiger « (HM: V/ Letzte Szene)

„Schlossen sich hinter den armen Frauen die Gittertore der Manufakturen, so hinter den Bürgerinnen die Türen des Heims. Die Mutterschaft wird zum Beruf, zur einzig legitimen Bestimmung der bürgerlichen Frauen.“⁹²⁵ Auf diese Weise beschränkt sich die Mutterschaft auf den Innenraum, hinter den Türen des Heims.

Zuvor erheben die Reformanten die hausfrauliche Mutterschaft auf den heiligen Stand der Ehe. Wie Calvin propagiert auch Luther die Ehe als göttliche Institution: »Die Bornquelle aller Hurerey und Unzucht im Papsttum ist [...], daß sie die Ehe, den allerheiligsten Stand, verdammen«. ⁹²⁶ Im Ehestand haben die Reformanten die natürliche Mutterschaft hervorgehoben. Vor allem Luther hält die Frauen zum Stillen an: »Muttermilch der Kinder beste Nahrung, Trank und Speise, denn sie im Glauben sterben, daß sie selig werden, weil im Amt und Beruf, dazu sie Gott geschaffen hat, sterben.«⁹²⁷ Diesen Zuschreibungen von neuen existentiellen Berufsrollen ist freilich nicht nur eine neue Qualität der Unterdrückung der Frau zu entnehmen.⁹²⁸

In diesem Kontext wird die Mütterlichkeit auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts räumlich beschränkt und physisch eingefärbt. Nur bei dieser Mutterschaft inkarnierte sich für die Lutherischen Reformanten bzw. den Autor Lenz die Niedrigkeit aller Menschen; die Mühsal, die Schmerzen, das Leiden.⁹²⁹ „Eine Figur menschlicher Niedrigkeit war somit auch die Mutter Maria. Gegen die Nichtigkeit der reformierten Maria, die wie in Luthers Weihnachtsgeschichte als bescheidene, arme Magd Windeln wäscht und als sorgende Hausfrau Essen zubereitet, ließ die Gegenreformation eine farbenprächtige gekrönte Himmelskönigin in wehenden, sich bauschenden Gewändern gen Himmel fahren.“⁹³⁰

⁹²⁴ Vgl. *Die Hexen der Neuzeit*. Hrsg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1978. S. 117.

⁹²⁵ Ebd. S. 118.

⁹²⁶ Vgl. ebd.

⁹²⁷ Vgl. ebd.

⁹²⁸ Vgl. ebd.

⁹²⁹ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 122.

⁹³⁰ Ebd.

Nicht nur für Luther, sondern auch für Lenz wurde die biblische Mutter Maria zum Muster aller Mütter in ihren Sorgen, Nöten und Freuden.⁹³¹ Das Mutterbild Maria ist der Inbegriff des Zusammenfallens von geistlicher und physischer Mütterlichkeit.⁹³² Auch in der bürgerlichen Familie wird nicht die geistliche Mütterlichkeit bei der biblischen Mutter ‚Maria‘, sondern meistens die physische Mütterlichkeit hervorgehoben.⁹³³ Schon am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde damit begonnen, die biblische Mutter Maria als ‚mit ihrem Kind bekleidete Mutter‘⁹³⁴ propagandistisch zu zeichnen. Auch in den folgenden Jahrhunderten schließt die Hervorhebung des Mutter-Kind-Verhältnisses in der Kunst an die Natürlichkeit der Mutterschaft – das Stillen – an. Dadurch wurden die mütterlichen Brüste zum Symbol der Mutterschaft im bürgerlichen Familiengemälde stilisiert: die Brüste-Metaphorik. Auch in vielen bürgerlichen Dramen beschränkte sich die *imitatio mariae* auf diese Natürlichkeit der Mutterschaft⁹³⁵. Vor allem tritt Mutter Maria als *mater lactans* auf und das Motiv ‚Stillen‘ wird als Ausdruck für die mütterlichen Aufgaben und Pflichten der Hausfrau beliebt. Dies bezeichnet Frau Marthe:

»MARTHE: [...] Wenn es wird saugen wollen, soll ich's an meine schwarze verwelkte Zitzen legen? und es mit zu nehmen, habt Ihr keine Kräfte, bleibt zu Hause, liebes Gretel, bleibt zu Hause.« (HM: IV/2)

Frau Marthe, die alte Blinde, pflegt als Ersatzmutter zwei Tage das Kind während der Abwesenheit seiner Mutter. Diese Ersatzmutterschaft repräsentiert nicht das Zusammenfallen der geistlichen und physischen Mutterschaft der christlichen Mutter Maria. Als Ersatzmutter ist sie nicht nur ein Gegenbild zu der Majorin, sondern auch zu Gustchen. Gustchen als Mutter des Kindes wiederholt das Verhalten ihrer Mutter Majorin, die kein Interesse an ihrer Tochter und ihrer Erziehung hat und sich um ihre kranke Tochter nicht im Geringsten kümmert. Gustchen erscheint auch als eine egoistische, »barbarische« (HM: II/5) Mutter wie ihre Mutter, weit entfernt vom Bild der fürsorglichen Mutter. Im gleichen Sinne wiederholt Läufer das Verhalten des Vaters von Gustchen, des Major von Berg, der seine Tochter in der Familie nicht mehr ertragen kann und vertreibt. Auch zwischen Läufer und seinem Kind ist Frau Marthe als Vermittler-Mutter tätig, deren Rolle eigentlich Gustchen spielen sollte. Durch diese Vermittlerfunktion der Frau Marthe kann Läufer sein Kind treffen und erkennen:

⁹³¹ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 122.

⁹³² Vgl. ebd. S. 109-110.

⁹³³ Vgl. ebd. S. 111.

⁹³⁴ Vgl. dazu: *Die Sixtinische Madonna* von Raffael aus dem Jahr 1512/1513, eine der bekanntesten Mariendarstellungen.

⁹³⁵ Vgl. Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007. S. 151.

»LÄUFFER: [...] Ist das ihr Kind?

MARTHE: Das ist es; sehen Sie nur, wir rund es ist, von lauter Kohl und Rüben aufgefüttert. Was sollt ich Arme machen; ich konnt es nicht stillen, und da mein Vorrat auf war, macht ich's wir Hagar, nahm das Kind auf die Schulter und ging auf Gottes Barmherzigkeit.

LÄUFFER: [...] – O mein Herz! Daß ich's an mein Herz drücken kann – Du gehst mir auf, furchtbares Rätsel! *Nimmt das Kind auf den Arm und tritt damit vor dem Spiegel.* Wie? dies wären nicht meine Züge? [...]« (HM: V/1)

Die bürgerliche Mutterschaft mit der Charakterisierung durch die weibliche Natürlichkeit, ihre »Zärtlichkeit« (HM: V/ Letzte Szene), die die religiöse Vorstellung seit Luther im Bilde Marias (*imago mariae*) tradiert hat, wird als »großmütige Heilige« (HM: V/ Letzte Szene) durch den alten Pätus propagiert. Aufgrund seiner Haltung gegen seine Mutter ist er ebenso als ein patriarchalischer Vater wie Major von Berg aufzufassen:

»DER ALTE PÄTUS: [...] ich aber eine Mutter, die mich an die angenehmsten Szenen meines Lebens erinnert, und deren mütterliche Zärtlichkeit ich leider noch durch nichts habe erwidern können, als Hass und Undankbarkeit. Ich habe sie aus dem Hause gestoßen, nachdem sie mir den ganzen Nachlass meines Vaters und ihrer Vermögen mit übergeben hatte; ich habe ärger gegen sie gehandelt als ein Tiger – Welche Gnade von Gott ist es, daß sie noch lebt, daß sie mir noch verzeihen kann, die großmütige Heilige! daß es noch in meine Gewalt gestellt ist, meine verfluchte Verbrechen wieder gut zu machen.« (HM: V/ Letzte Szene)

Bei der Erinnerung des alten Pätus an seine Mutter ist erkennbar, dass Frau Marthe in ihrer Familie die Aufgaben und Pflichten als bürgerliche Mutter erfüllt hat und trotzdem aus dem Haus gestoßen wurde. Auch zwischen dem alten Pätus und seinem Sohn in ihrer Begegnungsszene spielt sie nur die Rolle der Vermittlerin. Diese Funktion der Mutterschaft führt zur Versöhnung zwischen dem alten Pätus und seinem Sohn, dabei nimmt auch Pätus als verlorener Sohn seine greise Mutter wieder auf. „Die alte Blinde, eine im Walde wohnende Bettlerin, die Gustchen bei sich aufgenommen und die dann das zwei Tage alte Kind alleine gepflegt hatte, wird als verstoßene Mutter des ehemals Hartherzigen, alten Pätus entdeckt und rehabilitiert. Sie wird in ihren fraglos ertragenen Leiden und ihrer Hingabe als wahre Mutter hochstilisiert.“⁹³⁶ Mit ihrem Leiden und ihrer Hingabe verkörpert Frau Marthe die ideale treusorgende Mutter, die von der bürgerlichen Familie betont gefordert wird. So bleibt sie im

⁹³⁶ Vgl. Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: *Mütter Töchter Frauen: Weiblichkeitsbilder in der Literatur*. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72. Hier S. 62.

Grunde auch ein Objekt der Vaterschaft, die ihr Aufopfern als Vorbild für die harmonische Ordnung der bürgerlichen Familie verherrlicht:

»DER ALTE PÄTUS: [...] Mein Sohn, erkenne deinen Vater wieder, der eine Weile seine menschliche Natur ausgezogen und in ein wildes Tier ausgeartet war. Es ging deiner Großmutter wie dir: sie ist auch wiedergekommen und hat mir verziehen und hat mich wieder zum Sohn gemacht, so wie du mich wieder zum Vater machst. Nimm mein ganzes Vermögen, Gustav! schalte damit nach deinem Gefallen, nur laß mich die Undankbarkeit nicht entgelten, die ich bei einem ähnlichen Geschenk gegen deine Großmutter äußerte.« (HM: V/ Letzte Szene)

Die Mutterschaft von Frau Marthe spiegelt Marias Mutterschaft in der Heiligen Familie in Anspielung auf ‚Gottessohnschaft‘⁹³⁷ bzw. ‚Adoptianismus‘⁹³⁸ wider: »Aber Gott hat sich meiner als eines armen Waisen angenommen« (HM: V/ Letzte Szene). In dieser Anspielung auf die Heilige Familie steht die Mutterschaft sogar unter der männlichen Hierarchie, die vor allem unter der göttlichen Ordnung zu verstehen ist, und in dieser göttlichen Adoption existiert die Rolle der biologischen Mutterschaft gar nicht mehr. Die Mutterschaft von Maria zeigt sich in eben der von Gustchen, deren Kind von Fritz adoptiert wird:

»FRITZ *umarmt das Kind auf dem Kanapee, küsst's und trägt's zu Gustchen*: Dies Kind ist jetzt auch das meinige; eine trauriges Pfand der Schwachheit deines Geschlechts und der Torheiten des unsrigen« (HM: V/ Letzte Szene)

In diesem „Happy-End“ wird die bürgerliche Familie durch die Adoption des Kindes hergestellt und verherrlicht, gleichwohl in dieser letzten Szene Gustchen als Mutter des Kindes bzw. Ehefrau nicht vorkommt. Aus dieser Adoptionsszene muss Gustchen wie ihre Mutter die Majorin verschwinden, weil sie als ‚böse und dümmliche‘ Mutter durch ihre Koketterie die patriarchalische Ordnung und die Harmonie der Familie gefährdet hat. Gustchen verschwindet wie Frau Marthe, obwohl sie der negativen Mutterfigur entgegengesetzt wird, damit nicht ihre unsichtbare Hingabe und ihr Leiden im Sinne der idealen treusorgenden Mutter, sondern die patriarchalische Ordnung und die Harmonie in der Familie betont und hochstilisiert werden kann. Indem die Mutterfigur, ob nun die gute oder die böse, in dieser Adoptionsszene verschwindet, zeigt sich das tradierte patriarchalische Familiengemälde. Konkret spürbar ist die Spur von ‚Gottessohnschaft‘ bzw. dem ‚Adoptianismus‘, der den Kult des religiösen und männlichen Patriarchalismus verherrlicht, deshalb besonders bei Fritz und den Männerfiguren am Ende des Stücks. Auch noch auf anderem Wege bemüht sich Lenz, die

⁹³⁷ Vgl. Posener, Alan: *Maria*. 3., Aufl. Hamburg 2007. S. 29-30.

⁹³⁸ Vgl. ebd. S. 86; vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Adoptianismus> (Stand: 30.09.2012).

Herkunft – und sogar das Geschlecht – des Kindes und die geschlechtliche Dimension der Adoption zu verwischen: zunächst wird das Kind von Marthe, später dann auch von Fritz als »sußchen« (HM: V/ Letzte Szene) bezeichnet.⁹³⁹ Pointiert stellt Matthias Luserke die Funktion der Adoption dar: „Fritz, der Stiefvater des unehelichen Kindes, kennt nicht einmal dessen Geschlecht, er hält es für einen Jungen »mein süßer Junge!« (HM: V/ Letzte Szene) und bestätigt damit seine männliche Ideologie. Was Torheit ist bei den Männern, nennt er »Schwachheit« (HM: V/ Letzte Szene) der Frauen und reproduziert damit seine über drei Jahre alte Ansicht, dass nur »Frauenzimmer allein« (HM: V/ Letzte Szene) sexuell »unbeständig« (HM: V/ Letzte Szene) sind. Das Stück spiegelt in dieser Hinsicht die patriarchalische Misere in Deutschland wieder.«⁹⁴⁰

Gustchens Kind, das die ganze Zeit nur geschlechtsneutral eben als Kind bezeichnet wird, wird erst durch die geschlechtsspezifische Benennung als Junge Teil der Versöhnung.⁹⁴¹ Somit ist in der Adoption des Jungen nicht die Mutterschaft, sondern die Vaterschaft von zentraler Bedeutung und Teil eines Spiels der männlichen Ideologie; in diesem Sinne wird die Adoption des Jungen verherrlicht.

Die Zahl der Mutterfiguren in Lenzens *Die Soldaten* ist ansehnlich: Die Bürgerfrau Wesener, die Mutter des Tuchhändlers Stolzius, Weseners alte Mutter und die Gräfin de La Roche.

Die Bürgerfrau Wesener sowie die Mutter von Mariane, können Leser oder Zuschauer nur in fünf Szenen im Stück finden. Sie tritt zuerst im Akt I/5 „überhaupt nur als Staffage in Erscheinung“⁹⁴². Die Regieanweisung stellt ein Abendessen einer bürgerlichen Familie dar: »Wesener sitzt und speist zu Nacht mit seiner Frau und ältesten Tochter.« (SD: I/5). Da kehren ihre »ganz geputzt[e]« (SD: I/5) Tochter Mariane und der Baron Desportes von dem verbotenen Komödienbesuch zurück. In der Auseinandersetzung zwischen Vater und der jüngsten Tochter Mariane mischt sich nicht die Mutter, sondern einzig Charlotte, die ältere Schwester, ein.⁹⁴³ Frau Wesener als Mutter sagt kein einziges Wort zu den Beteiligten und auch späterhin im Verlauf des Stücks nicht (SD: IV/7) und nicht viel mehr (SD: III/ 6, 9 und IV/10).⁹⁴⁴ Hier dient Marianes Mutter in der Funktion nicht als Mutter, sondern buchstäblich

⁹³⁹ Vgl. Albert, Claudia: Verzeihungen, Heiraten, Lotterien. Der Schluß des Lenzens „Hofmeisters“. In: *Wirkendes Wort*. 39 (1989). S. 63-71. Hier S. 65.

⁹⁴⁰ Luserke, Matthias: *Lenz-Studien*. Literaturgeschichte Werke·Themen. St. Ingbert 2001. S. 117.

⁹⁴¹ Vgl. Lappe, Claus O.; Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' *Hofmeister*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte*. 54:1 (1989: März) S. 14-46. Hier S. 16.

⁹⁴² Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 397.

⁹⁴³ Vgl. ebd.

⁹⁴⁴ Vgl. ebd.

nur als Requisite, vor allem in der Szene III/6 begleitet sie ihre Tochter als ‚Anstandsdamme‘ bei einer Ausfahrt mit dem Grafen Mary.⁹⁴⁵ Zwischen Mariane und ihrer Mutter ist eine leiblich-zärtliche Beziehung nicht spürbar.

Die Mutter des Tuchhändlers Stolzius zeigt noch einen mütterlichen Typus. Anders als Frau Wesener beteiligt sie sich an der Arbeit für das Geschäft und ist besorgt und bemüht um ihren Sohn, mit dem sie in Armentières zusammenlebt.⁹⁴⁶ „Doch kann sie trotz ihres energischen Eingreifens die Katastrophe nicht verhindern, ihren Sohn nicht trösten, als Mariane die Verlobung mit ihm löst und das Verhältnis mit dem adligen Offizier Desportes eingeht, von dem sie sich durch Heirat gesellschaftlichen Aufstieg und Anerkennung verspricht.“⁹⁴⁷ Diese Mutter ist eine Schwester der Majorin in *Der Hofmeister*, die als eitle, dominierende Frau durch ihre unvernünftige Liebe zu ihrem Sohn geprägt ist.⁹⁴⁸

Ganz eindeutig zeichnet Lenz diese Mutterfiguren nach der von ihm vorgefundenen Wirklichkeit, nach den vielen Frauen und Müttern aus dem niederen Adel, denen er begegnete, und die zu seiner Zeit völlig frustriert ein sehr sinn- und liebloses Dasein führten⁹⁴⁹: z. B. scheint seine eigene Mutter, die er zärtlich geliebt haben mag, in der Auseinandersetzung zwischen ihm und seinem Vater nichts zugunsten des Sohnes erreicht zu haben.⁹⁵⁰ Diesen Mutterfiguren steht die Gräfin La Roche, die Mutter des jungen Grafen, als eine von Lenz idealisierte Mutterfigur gegenüber. Er verdeutlicht dieses Mutterbild einerseits in der Regieanweisung und in dem Ausruf des Jungen Grafen:

»JUNGE GRAF: Aber, gnädige Mutter, [...] *küsst ihr die Hand*: Gnädige Mutter. [...] *ihr die Hand mit Tränen küssend*. Gnädige Mutter, [...] *knieend*. [...] Gnädige Mutter! [...] Mama! [...] *sieht sie langer zärtlich an*: Gut, Mama, [...] *steht auf und küsst ihr die Hand*: [...].« (SD: III/8)

Andererseits zeigt sich dieses Mutterbild auch an anderer Stelle in der Regieanweisung sowie in Gestalt der Gräfin La Roche:

»GRÄFIN: [...] Wenn du nicht mein einziger wärst, und ich dir kein so empfindliches Herz gegeben hätte. [...] Mein Sohn, überlaß das Mitleiden mir. Glaube mir, (*umarmt ihn*) glaube mir, (*umarmt ihn*)

⁹⁴⁵ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza*, *Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung*. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 397.

⁹⁴⁶ Vgl. ebd.

⁹⁴⁷ Ebd.

⁹⁴⁸ Vgl. Hansen, Angela: *Der Hofmeister* von J. M. R. Lenz. Ein Versuch einer Neuinterpretation. New York 2000. S. 44.

⁹⁴⁹ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza*, *Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung*. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 397.

⁹⁵⁰ Vgl. ebd.

glaube mir, ich habe kein härteres Herz als du. Aber mir kann das Mitleiden nicht so gefährlich werden. [...] Beruhige dich nur. *Ihm auf die Backen klopfend*. [...] « (SD: III/8)

Geht man davon aus, dass die „Beziehungen zu Frauen [...] ein wichtiger, eigenwilliger Aspekt dieses Dichtersleben und seiner Epoche“⁹⁵¹ ist, so für Lenz zu diesen Frauen⁹⁵² auch Sophie von La Roche, „die seit der von Wieland vermittelten Publikation ihres Romans *Geschichte des Fräulein von Sternheim* (1771) literarischen Ruhm genoß und ihrem Alter nach eine Mutterfigur (auch Goethe redete sie in Briefen mit ‚liebe Mama‘ an) für Lenz war.“⁹⁵³ Seine Briefe zeigen schwärmerische und verehrende Züge [...]: »Sie meine Muse, sollen mich auf neue Bahnen leiten«, heißt es in einem Brief an die La Roche von 1775⁹⁵⁴:

»Sie wünschen mir eine Geliebte? Welche Güthe der Seele ließ sie gerade den Wunsch thun. O daß die – Ihr Bild trüge – [...] Ihr Bild, gnädige Frau! Hingegangene Hoffnung ist das größte Unglück. Und wer kann wissen, ob ich lebendig wieder komme.«⁹⁵⁵

Aber Lenz' Beziehungen zu den Frauen haben nicht nur die erhoffte heilsame Wirkung, sondern auch eine literarische mitgebracht⁹⁵⁶: „er konnte sie nicht als Individuen und Menschen wirklich wahrnehmen, lediglich als intellektuelle, aus der christlichen Tradition stammende Konstruktionen der hohen unerreichbaren Frau (Maria) oder der verächtlichen Dirne (Eva), die entweder angebetet oder mit der verachtungsvoll gespielt wird.“⁹⁵⁷ Diese zwei Frauenbilder hat Lenz ins Stück *Die Soldaten* projiziert, einerseits in die Mutterfigur der Gräfin La Roche, andererseits in die Tochterfigur Mariane.

Der Name La Roche scheint vom Autor Lenz bewusst gewählt worden zu sein.⁹⁵⁸ So hat Lenz ihn auch wegen Bedeutung des Namens, der den ‚Felsen‘, den rettenden, versinnbildlichen soll, ins Figurenkabinett übernommen.⁹⁵⁹ Die Figur der Gräfin La Roche in *Die Soldaten* tritt als aufgeklärte Mutterfigur auf. Diese Mutterfigur „steht für eine bestimmte Auffassung des Dichters Lenz von den Zuständen in seiner Gesellschaft und [für die] Möglichkeit, diese zum

⁹⁵¹ Becker-Cantarino, Barbara: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 33-56. Hier S. 36.

⁹⁵² Vgl. ebd. S. 36-39.

⁹⁵³ Ebd. S. 38.

⁹⁵⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵⁵ Zitiert nach: ebd.

⁹⁵⁶ Vgl. ebd.

⁹⁵⁷ Ebd.

⁹⁵⁸ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza*, *Die Soldaten* zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 399.

⁹⁵⁹ Vgl. Lützel, Paul Michael: *Geschichte in der Literatur*. München 1987. S. 58.

Positiven hin zu verändern.⁹⁶⁰ In dieser Mutterfigur sah die Forschung, ebenso wie in der des Geheimen Rates in *Der Hofmeister*, die Aufklärung repräsentiert.⁹⁶¹ Dieser Mutterfigur wurde ein vernünftiges, ordnendes Handeln zuerkannt.⁹⁶² „Aufgeklärt, die Zeichen der Zeit beobachtend, pflegt die alleinerziehende Mutter sowohl zu ihren Bedienten wie auch zu ihren Kindern ein Vertrauensverhältnis (SD: III/8).“⁹⁶³ Dieses Mutter-Kind-Verhältnis ist weder zwischen dem Autor Lenz und seiner leiblichen Mutter⁹⁶⁴, noch zwischen Mariane und ihrer Mutter im Stück zu erkennen. Die Figur der Gräfin La Roche ist einerseits ein Phantasiemutterbild des Autors Lenz aus seinem wirklichen Leben, andererseits eine Ersatzmutterfigur von Mariane im Stück *Die Soldaten*, durch die Lenz ein Gegenbild der Frau Wesener und anscheinend seiner leiblichen Mutter darstellen wollte.

In der Abschiedsszene ihrer Tochter ist das sorgende Mutterbild bei Frau Wesener ebenso wenig zu finden wie eine emotionale Mutter-Tochter-Beziehung:

»[...] Frau Wesener will gehen.[...]

MARIANE: Nein, nein, wart' Er nur, ich will selber an den Wagen herkommen. *Geht herunter mit dem Bedienten. Die alte Wesener geht fort.*« (SD: III/10)

Unter Hervorhebung der mütterlichen Zärtlichkeit wird die mütterliche Rolle der Frau Wesener von der Gräfin de La Roche übernommen, welche von ihrem Sohn »gnädige Mutter« (SD: III/8) genannt und von dem bürgerlichen Mädchen Mariane beneidet wird. Bei dieser Mutterfigur in Lenz' *Die Soldaten* findet sich ein Typ der guten Mutterschaft, der *emotio*. Die Gräfin La Roche handelt wie eine zärtliche Mutter, deren Bild ihre Sprache und auch ihre Handlungsanweisungen kennzeichnet. Wie der junge Graf begegnet auch Mariane ihr mit Achtung und Lieblichkeit, die Mariane ihrer Mutter Frau Wesener keineswegs entgegengebracht hat:

»GRÄFIN: Mein liebes Kind, Sie brauchen mit mir nicht die allergeringsten Umstände zu machen. *Fasst sie an der Hand, und setzt sich mit ihr aufs Kanapee.* Sehen Sie mich als Ihre beste Freundin an, (*sie küssend*), [...] Es ist mir lieb, daß mir auf dem Herzen liegt, und Sie auch manches zu fragen. *Mariane sehr aufmerksam, die Freude in ihrem Gesicht.* Ich liebe Sie, mein Engel! ich kann mich nicht enthalten, es Ihnen zu zeigen. *Mariane küßt ihr inbrunstvoll die Hand.* [...] Armes betrogenes durch

⁹⁶⁰ Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister*, *Der neue Menoza*, *Die Soldaten* zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 398.

⁹⁶¹ Vgl. ebd.

⁹⁶² Vgl. ebd.

⁹⁶³ Ebd.

⁹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 397.

die Eitelkeit gemäßhandeltes Kind. *Drückt sie an ihre Brust.* Ich wollte mein Blut hergeben, dass das nicht geschehen wäre. [...] *Mariane fällt vor ihr auf die Knie, verbirgt ihr Gesicht in ihren Schoß und schluchzt.* [...] « (SD: III/10)

Die Gräfin La Roche versuchte als einzige, die sich anbahnende Katastrophe mit dem Bürgermädchen Mariane aufzuhalten.⁹⁶⁵ Durch sie entwirft Lenz den Typ der guten Mutter als Erzieherin. Sie tritt als Erzieherin von Mariane auf und wird durch ihren Erziehungsplan gekennzeichnet. So wird die Mutter-Rolle, die eigentlich Frau Wesener innehaben müsste, von der Gräfin La Roche voll ausgefüllt. Sie erscheint als mütterliche Erzieherin – genauso, wie vor allem die Pädagogen um Pestalozzi im 18. Jahrhundert die Mutter zur Erzieherin aufgewertet haben. Aber ihre Erziehung richtet sich nicht nach der Mädchenerziehungsidee des Bürgertums, sondern nach der der adeligen Gesellschaft:

»GRÄFIN. [...] Aber kommen sie mit in mein Haus, Ihre Ehre hat einen großen Stoß gelitten, das ist der einzige Weg, sie wiederherstellen. Werden sie meine Gesellschafterin, und machen Sie sich gefaßt, in einem Jahr keine Mannesperson zu sehen. [...] ich will Sie im Zeichnen, Tanzen und Singen unterrichten lassen.« (SD: III/10)

Ihre adelige Erziehungsideen und -methoden sind für ein bürgerliches Mädchen wie Mariane jedoch nur bedingt geeignet. Vor allem Mary kritisiert die adelige Mädchenerziehung wie im Kloster⁹⁶⁶: »Sie sind ja aber wie in einem Kloster da, wollen Sie denn gar nicht mehr in die Welt?« (SD: IV/3). Diese Kritik verbindet sich auch mit dem Monolog der Gräfin, der als Selbstkritik ihrer adeligen Erziehung aufgefasst werden kann:

»GRÄFIN *allein*: Ich weiß nicht, ob ich dem Mädchen ihren Roman fast mit gutem Gewissen nehmen darf. Was behält das Leben für Reiz übrig, wenn unsre Imagination nicht welchen hineinträgt, Essen, Trinken, Beschäftigungen ohne Aussicht, ohne sich selbst gebildetem Vergnügen sind nur ein gefristeter Tod. Das fühlt sie auch wohl, und stellt sich nur vergnügt. Wenn ich etwas ausfindig machen könnte, ihre Phantasie mit meiner Klugheit zu vereinigen, ihr Herz, nicht ihren Verstand zu zwingen, mir zu folgen.« (SD: IV/4)

Die Gräfin als kluge Erzieherin ist eine aufgeklärte Frau, die dem Mädchen die Entwicklung einer eigenen *emotio* und *ratio* zugestehen könnte. Aber sie ist keine gute Mutter aus Sicht des Bürgertums, denn ihre Erziehungsidee orientiert sich nur an ‚Zeitvertreib und Vergnügen‘.

⁹⁶⁵ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 397.

⁹⁶⁶ Vgl. zu der adligen Mädchenerziehung im Kloster; Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg 1998. S. 180.

Der Erziehungsplan der aufgeklärten Erzieherin Gräfin La Roche, der auf die adelige Gesellschaft zielte, geht deshalb nicht auf. Dabei ist bemerkenswert, dass Lenz als Dichter der Sturm-und-Drang-Zeit an der nach adeligen Gesichtspunkten erziehenden Ersatzmutterfigur Kritik übt, insofern als La Roche den Menschen als eindimensionales Verstandeswesen definiert, der seine Gefühle, Leidenschaften und Triebe einem abstrakten, Allgemeingültigkeit beanspruchenden Vernunftsprinzip und einem standesgemäßen Vergnügungsprinzip unterzuordnen habe.⁹⁶⁷ Die Ersatzmutterfigur bei Lenz stellt deshalb dar, „dass die Adelsgesellschaft nicht bereit ist, sozial niedriger-stehende, auch nicht wohlhabende und reiche Bürger, in ihre Reihen aufzunehmen“⁹⁶⁸. Außerdem wird durch die Gräfin La Roche eine Gesellschaft kritisiert, deren Standesdünkel und Überheblichkeit verhindern, dringend notwendige Reformen auf dem Gebiet des Heeres- und Soldatenwesens durchzuführen und überhaupt die allgemeinen Verhältnisse, Sitten und Normen zu verbessern und zum Positiven zu verändern.⁹⁶⁹ La Roche ersetzt deshalb qualitativ nicht die bürgerliche und gute Mutter, was den Ersatzmutterfiguren wie Waitwell und Frau Marthe eher zu gelingen scheint.

Auch Lenz führt deshalb letztlich wieder nur das bürgerliche Mutterschaftsideal seiner Zeit vor, ein Ideal, das einerseits als Vorbild der bürgerlichen Mutterschaft, andererseits in der kritischen Haltung gegen die adelige Erziehungs- und Mutterschaftsidee dargestellt wird. In diese Frage verwirklicht Lenz deshalb letztlich seinen Anspruch als sozial-engagierter Literat, der bei vielen Sturm-und-Drang-Dichtern zu finden ist.

Mit dem Auftritt der vielen unterschiedlichen Mutterfiguren verschwindet Frau Wesener als Mutter großenteils aus der Handlung und ist nur noch nur in der Regieanweisung (SD: IV/6) und in einer unbedeutenden Szene (SD: IV/6) zu finden. Frau Wesener gehört wie die Mutterfiguren in den bürgerlichen Dramen der Einheit Familie offenbar nicht an, weil sie keine gute Mutter ist. Die gute Mutterschaft, die vom Bürgertum bzw. der bürgerlichen Gesellschaft idealisiert wurde, ist in der bürgerlichen Familie nicht verwirklicht, sondern nur imaginiert. Die Traditionslinien der ‚Familie ohne gute Mutter‘ zeigen sich noch in einem weiteren Trauerspiel des Sturm und Drangs, nämlich in Wagners *Die Kindermörderin*.

⁹⁶⁷ Vgl. Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405. Hier S. 400.

⁹⁶⁸ Ebd.

⁹⁶⁹ Vgl. ebd.

4.3.3 Die soziale Mutterschaftsidee und Adoption

in Wagners *Die Kinderörderin*

Indem Wagner selbst den Stückeritel für eine Bühnenfassung von *Die Kindermörderin* in *Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt Euch!* (gedruckt 1779⁹⁷⁰) geändert hatte, machte er selbst (intendiert oder nicht) auf die besondere Rolle der Mutterfigur Frau Humbrecht für den dramatischen Konflikt aufmerksam.⁹⁷¹ Die Negativierung der Mutterfigur Frau Humbrecht verbindet sich mit den Vergnügungs-Kulturen (Maskenball, Ehrgeiz, Französisch, Punsch etc.) der adeligen Gesellschaft, die ein prägnantes Beispiel für den mütterlichen Charakter von Frau Humbrecht sind und die aus Sicht des Handwerkerbürgertums, vor allem aus Sicht des handwerklichen Vaters, kritisiert werden. Diese Negativierung der sich „adlig“ verhaltenden Mutter erreicht einen Höhepunkt bei der Verführung Evchens und die Vernachlässigung der Tochter wird dadurch offenbar, dass Evchen zu ihr sagt: »Mutter! Rabenmutter! Schlaf, – schlaf ewig! – deine Tochter ist zur Hure gemacht.« (KM: I).

Nicht nur in der Sicht ihrer Tochter erscheint sie als unaufgeklärte Mutter und Frau. Das ganze Stück über wird sie als eine Frau gezeichnet, die sich der protestantischen Hausordnung des Handwerkerbürgertums nicht fügt. In der außerhäuslichen Gesellschaft verhält sie sich nur ‚als kokettes Weib‘,⁹⁷² dem es an bürgerlichem Bewusstsein und bürgerlicher Tugend fehlt. Im Vergleich zu der ersten Auftrittsszene von Evchens Mutter tritt Frau Marthan als ihre Gegenfigur auf. Bereits räumlich befindet sie sich deutlich in der Nähe zu Evchen und ihrem Kind und dem häuslichen Bereich:

»(Zimmer der Frau Marthan, im Hintergrund eine armseliges Bett ohne Vorhäng: [...] E v c h e n sitzt am Bette, hat ihr Kind auf dem Arm, es schreyt.)« (KM: VI)

Auch in den Regieanweisungen zu Frau Marthan wird ihre Beziehung zum Haushalt hervorgehoben, was durch ihren Beruf ‚Lohnwäscherin‘ noch verstärkt wird. Sie identifiziert sich mit dem Mutterbild, das vor allem durch die bedingungslose Hingabe an den Haushalt geprägt ist. Zudem wirkt Frau Marthan als Vermittlerin zwischen Humbrecht und seiner

⁹⁷⁰ Vgl. Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196. Hier S. 162.

⁹⁷¹ Vgl. ebd. S. 163

⁹⁷² Vgl. El-Dandoush, Nagla: *Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang*. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004. S. 176.

Tochter, die in ihrer Begegnungsszene in einen Disput geraten sind. Frau Marthan »(reißt ihn zurück)« (KM: VI) aus dieser Zwietracht und lässt den Vater Humbrecht ruhig denken:

»F r. M a r t h a n. [...] Tut er doch, als wenn er einen Ochsen vor sich hätt! – kein Wunder, wenn sie die Gichter bekäm. Kann er nicht ordentlich reden? « (KM: VI)

Bei Frau Marthan wird noch ein anderes Mutterbild aufgezeigt, insofern als sie mit einem Symbol der Aufklärung, also mit »eine[r] angesteckte[n] Lampe« (KM: VI) gezeigt wird. „Als der vollzogene Kindesmord von Frau Marthan entdeckt wird, spricht die Regieanweisung davon, dass eine angesteckte Lampe gebracht und auf den Tisch gestellt wird. [...] Hier dient das Licht der Aufhellung eines Verbrechens, im buchstäblichen Sinne der Lichtsymbolik der Aufklärung“⁹⁷³. Mit dieser Aufdeckungsszene wird der Tod des Kindes offenbar und Frau Marthans Handeln steht im Gegensatz zu dem der leiblichen Mutter Frau Humbrecht, welche das Licht vom Tisch nimmt und ihrem Mann entgegen geht, als sie mit Evchen dessen Rückkehr bemerkt: »(nimmt ein Licht vom Tisch, ihm entgegen zu gehen.) was kann ich halt machen! ich muß wohl. « (KM: IV).

„Dies ist mehr als nur ein banales alltagspraktisches Erfordernis. Die Mutter ergreift das Licht und geht zum Vater, sie lässt die Tochter einstweilen im Dunkel zurück.“⁹⁷⁴ Diese Metaphorik der Dunkelheit findet sich im ersten Akt zu Beginn des Stücks, in dem sich die Verführungsszene im Dunkeln abspielt. Die Ohnmacht der Mutter als Tugendwächterin deutet Evchen als deren Tod und antizipiert damit ihren eigenen psychischen Tod,⁹⁷⁵ während die Dunkelheit dem bürgerlichen Mädchen den moralischen Tod bedeutet: »deine Tochter ist zur Hure gemacht« (KM: I). „Evchen flieht entsetzt vor v. Gröningseck in eine Nebenkammer, der Offizier eilt ihr hinterher und auffallend fehlt in der Regieanweisung die Bemerkung, dass er das Licht mitnähme. Im Dunkel vollzieht sich die Tat. Dunkelheit und Triebnatur werden von Wagner unmissverständlich in das gleiche Bedeutungsfeld eingesetzt. Das Licht als Symbol der Aufklärung ist verloschen.“⁹⁷⁶ Durch diese Lichtsymbolik verknüpft Wagner Frau Marthans Haltung mit dem Ideal einer aufgeklärten Mutterschaft seiner Zeit, obwohl das Stück ansonsten die Rolle der Mutter auf den Familienbereich und den Haushalt beschränkte. Zu Beginn des Stücks wird die Verführung der Frau als familiäres bzw. weiblich-individuelles Problem und aus moralischer Sicht des bürgerlichen Vaters fokussiert. Aber bei dieser

⁹⁷³ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel. 2002. S. 136.

⁹⁷⁴ Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 174.

⁹⁷⁵ Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel. 2002. S. 137.

⁹⁷⁶ Ebd. S. 136.

Ersatzmutterfigur folgt die Fortsetzung der Aufklärungsidee des Autors aus verschiedenen Sichtweisen. „Bevor bei Wagner der Kindesmord aber in Szene gesetzt wird, hat der Autor an den Beginn des sechsten Akts einen Dialog zwischen Evchen und Marthan gestellt, der eine Lösung des gesellschaftlichen Problems der unehelichen Kinder, der ledigen Mütter und der verbotenen unehelichen Sexualität anbietet. Aus der Sicht der kleinen Leute ist diese Lösung pragmatisch und steht in deutlichem Gegensatz zur adligen und bürgerlichen Problemlösung im Schlusstableau des Stücks.“⁹⁷⁷ Wie Wagner und die Aufklärer seiner Zeit sieht Frau Marthan so in der Kindstötung der unehelichen Mutter ein Verbrechen, das von der Gesellschaft mitzuverantworten war. Zuerst lässt Frau Marthan an die Peinliche Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) erinnern, die man als ‚Stimme des mittelalterlichen und Ausgangspunkt des neuzeitlichen Strafrechts‘ bezeichnet hat und die bis ins 18. Jahrhundert hinein die Rechtsprechung in Deutschland entscheidend beeinflusste⁹⁷⁸:

»F r. M a r t h a n. [...] Soll ich sie etwa nit Jungfer heißen? Kurios! – gehen so viele vornehme und geringe in der Stadt herum, die schon drey, vier so Puppelchen in der Kost haben, thäten einem die Augen auskratzen, oder gar eine Jurienprozeß an Hals hängen, wenn man sie nit hinten und vornen Jungfern hieß! – Ich glaub aber, Gott verzeih mirs, sie ist gar nit wie ander Leut. – Was geschehen ist, ist geschehn, da hilft kein Greinen und kein Jammern! und ein Kind, so denk ich, ist doch immer besser als ein Kalb: – kann sie nicht gleich wieder einen Platz als Stubenmädchen bekommen, so will ich sie als Säugamm rekummediren – « (KM: VI)

Bei ihr ist zu bemerken, „dass auch eine gesellschaftliche Ächtung und juristische Verfolgung von vorehelicher Sexualität mit Kindesfolge keine zufriedenstellende Lösung bietet“.⁹⁷⁹ Auf religiöser Ebene kritisiert sie die Konvention des »Jurienprozeß« (KM:VI) und die familiär-gesellschaftliche Verfolgung der unehelichen Mutter. In dieser Szene lenkt Frau Marthan den Blick des Lesers und Zuschauers nicht auf die Bestrafung der ehelosen Mutter, sondern auf die Lösung des sozialen Problems der ehelosen Mutterschaft bzw. des elternlosen Kindes. Dabei zeigt sie an, welche Rolle Religion und Gesellschaft in diesem Fall spielen sollen:

»F r. M a r t h a n. Das sag sie nicht, ja nicht! sie versündigt sich wieder. – Gott hat nicht niemand verlassen, er wird an ihr und an ihrem Kind nicht anfangen; und ich will alles thun, was ich tuhn kann; – wie gesagt, so bald ich die Frauzechnerinn ins Kindbett kommt, will ich sie als Säugamm hinbringen – ich gelt was bey ihr, das kann ich wohl sagen [...]« (KM: VI)

⁹⁷⁷ Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel. 2002. S. 142.

⁹⁷⁸ Vgl. Pilz, Georg: *Deutsche Kindesmörderin*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München 1982. S. 11.

⁹⁷⁹ Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: Die Kindermörderin. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 185.

In konkreter Weise betrifft die Idee des Autors die familiär-gesellschaftliche Integrität des unehelichen Kindes. Von dieser Ersatzmutter wird so die Adoption als Lösung des sozialen Problems des vaterlosen Kindes vorgeschlagen, die auch dessen uneheliche Mutter retten kann. So kritisiert der Autor auch die reale Situation der Sturm-und-Drang-Zeit in *Die Kindermörderin*, anders als es die Stücke *Miß Sara Sampson* und *Der Hofmeister* tun.

»H u m b r e c h t. (*springt auf.*) Da! was ist da? ein Kind! ha! wies lächelt! – dein Kind, Evchen? soll auch meins seyn! Mein Bastert, ganz allein mein, wer sagt, daß er dein ist, liebs Evchen! dem will ich das Genick herumdrehn.« (KM: VI)

In der skeptischen Haltung von Humbrecht wird eine Reorientierung der traditionellen Vaterschaftsrolle: »ein Vater bleibt immer Vater« (KM:VI) gefordert, wie sie die Ersatzmutterfigur Frau Marthan gefordert hat. Durch die Ersatzmutterfigur Frau Marthan hebt der Autor einen hohen Bedarf des Bürgertums an der neuen Mutterschaft hervor, indem er sowohl die kokette, unstandesgemäße Mutterschaft bei Frau Humbrecht verschwinden lässt als auch die abschätzige, reale Mutterschaft zeigt.

Letztlich und zusammenfassend lässt sich das Folgende festhalten: Mutterschaft wird in den bürgerlichen Dramen durch einen Figurentypus dargestellt, der entweder zuerst als leibliche Mutter im Wochenbett oder im Verlauf der Handlung verschwindet. Stirbt bzw. verschwindet die Mutterfigur nicht, wird die Mutter als gesellschaftssüchtige Frau gezeichnet, die mit all ihren Eigenschaften der bürgerlichen Mutter unqualifiziert gegenüber steht, und deshalb häufig als dämonisiert bzw. verhext erscheint. An dieser Stelle führen die untersuchten Dramen in der Regel die idealisierte Mutterschaft des Bürgertums vermittelt über die Figur der Ersatzmutter ein. Dazu fokussieren die Texte auch die Institution der Adoption, die neue Formen der Mutter- bzw. Vaterschaft ermöglicht.

Hierbei bleibt jedoch zu kritisieren, dass gute Mutterschaft (*mater domestica*), Ersatzmutterschaft oder Adoption, welche in den bürgerlichen Dramen dargestellt werden, nicht aus Sicht des Weiblichen, sondern aus väterlicher Sicht oder auf Basis der männlich-dominierten bürgerlichen Kultur vorgestellt und dargestellt wird.

V. Zusammenfassung der Ergebnisse

In den bürgerlichen Dramen von Lessing bis Hebbel werden die Geschichte, die Welt und das Leben des Bürgertums sowie dessen Weltanschauung fokussiert und literarisiert. Die Geschlechterdifferenz als Leitdifferenz der bürgerlichen Gesellschaft zieht sich nicht nur durch den sozial-gesellschaftlichen Bereich, sondern dominiert auch die wirtschaftliche, religiöse bzw. kulturelle Sphäre. Das Denkmuster des antiken ‚Ein-Geschlecht-Modells‘, das über Jahrhunderte noch die theologischen bzw. philosophischen Wissenschaften prägte, wird in den Dramen durch das ‚Zwei-Geschlechter-Modell‘ ersetzt. Die bürgerlichen Trauerspiele nehmen eine zentrale Stellung hinsichtlich der Propagierung dieser binären und machtasymmetrischen Geschlechterordnung ein: Weiblichkeit wird immer nur mit solchen Attributen assoziiert, die als das Gegenteil einer zur Norm erhobenen Männlichkeit gedacht werden können: Schwachheit, Non-Produktivität, Schande, Unmoral, Unterordnung etc. Dabei prägen sich zwei (literarische) Prototypen zu grundsätzlichen Wahrnehmungsmustern aus: Öffentlich, also gesellschaftlich bzw. wirtschaftlich agierende Männer werden als Kontrastfiguren zu den (scheinbar von Natur aus) häuslich-unproduktiven Frauen entworfen, denn für das Gebären, für die Arbeiten im Haus und für die familiäre Fürsorge bildet die bürgerliche Gesellschaft keine Kriterien der Leistungsmessung aus.⁹⁸⁰

Die bürgerlichen Ehr- und Tugendbegriffe werden zum handlungsentscheidenden Faktor erhoben und den Männerfiguren zugeordnet. Die Aufwertung des Männlichen reflektiert sich in kulturellen Begriffen wie der Moral, manifestiert sich im Ritual des Duells oder in den grundsätzlich misogynen Äußerungen über die biologische Natur der Frau. In der Darstellung der Frauenfiguren spielt nicht das kulturelle Faktum oder die soziale Position, sondern nur das biologische bzw. naturrechtliche Wesensmerkmal eine entscheidende Rolle. Sowohl als Resultat der modernen Abtrennung von Familie und Arbeitswelt als auch in der Entwicklung der Geistes- und Naturwissenschaften etabliert sich das Verständnis von der auf Männer bezogenen Tüchtigkeit, ihrem ‚gender‘, und von der banal biologisierten Natur der Frauen, ihrem ‚sex‘.

Die literarische Ausgestaltung, die Darstellung und Verklärung der Geschlechterdifferenz in den bürgerlichen Dramen kulminiert letztlich in einer Art neuer literarischer Regel, die als

⁹⁸⁰ Vgl. Schössler, Franziska: Schiller und Goethe, „männliche Stittlichkeit“ und „weibliche Freiheit“: Genrhybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment „Berta oder die Alpen. In: *Redigierte Tradition. Lteraturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs*. Hrsg. von Glaudia Liebrand, Irmtraud Hnilica [u. a.]. Paderbon 2010. S. 59-76. Hier. S. 60.

‚Geschlechterklausel‘ Lessings ‚Ständeklausel‘ ersetzt. Diese Geschlechterklausel, so hat die vorliegende Arbeit gezeigt, arbeitet nicht unwesentlich daran mit, dass den Männerfiguren die Dominanz im wissenschaftlichen und kulturellen Bereich um 1800 inne ist; und im Grunde bis heute werden Männer assoziiert mit Öffentlichkeit, Rationalität (Verstand), psychologischer und physischer Stärke, soziokultureller Ehre, Tugend und der Ökonomie.

In den untersuchten Stücken geraten die meisten Vater- und Tochterfiguren in einen Konflikt, in dem die Geschlechterklausel offen zu Tage tritt. Im Zentrum dieser innerfamiliären Geschlechterkonflikte steht der Umgang der Vater- mit den Tochterfiguren, von denen das „ideale Frauenbild“ des Bürgertums abverlangt wird. Was die Vaterrolle zum Problem werden lässt, ist dabei das *Janusgesicht* der Vaterschaft, das durch den Rollenkonflikt zwischen dem traditionellen Bild des Familienherrschers und dem modernen Bild des liebenden Vaters entsteht. Gleichzeitig wird das töchterliche Verhalten an das Normensystem des Vaters gebunden, welches aus dieser Spannung zwischen ‚*auctoritas* und ‚*potestas patria*‘ entsteht, und welches sich die Tochterfiguren zu Eigen machen müssen. Aus aufklärerischer Sicht verhindert gerade dieses väterliche Normensystem die Entwicklung von Selbstständigkeit, Freiheit oder Autonomie bei den Tochterfiguren. Die Norm des Vaters wird legitimiert und männlich eingefärbt: einerseits durch die dramatische Erinnerung an die patriarchale bzw. androzentrische Bibel-Überlieferung (wie die Opferung Isaaks, Vertreibung Evas und Verherrlichung des Mariabilds), andererseits durch die Betonung der neuen Werte des Bürgertums (wie Tugend, Ehre und Ökonomie). Die Verherrlichung der bürgerlichen Werte geht mit den Elementen des Protestantischen einher, die vor allem beim kaufmännischen Vater (Wesener) oder bei den handwerklichen Vaterfiguren (Humbrecht, Miller und Meister Anton) angezeigt werden. Dagegen beschäftigen sich die Tochterfiguren bzw. ihre Liebes-Gegnerinnen meistens mit amourösen bzw. erotischen Beziehungen, während die Vaterfiguren (als Herrscher der Familie, als Inhaber der Moral, der Ehre oder der Tugend und als Subjekt der Ökonomie) auf eine Vielfalt kulturalisierter Vaterschaftsrollen zurückgreifen können. So fungiert Vaterschaft als kultureller Faktor, welcher die Individuation der Tochter verhindert. Daneben verschärft und verhärtet die Zunftordnung des handwerklich tätigen Vaters (wie Humbrecht und Meister Anton) die dichotomen Rollen zwischen Sohn und Tochter oder Mann und Frau. Die Vaterfiguren als Vertreter der männlichen Dominanz trennen ihre Töchter als Vertreterinnen des idealen Frauenbildes des Bürgertums vom Öffentlichen ab und zwingen sie, die weiblich-spezifizierte Rolle in den Dramen zu spielen.

Nicht nur im Lebensbereich, sondern auch im geistlich-religiösen Bereich zeigt sich die Geschlechterdifferenz zwischen den Vater- und Tochterfiguren, besonders signifikant am Ende der Stücke. In der Regel wird das Verhalten der Vaterfiguren durch den Schluss des Dramas legitimiert und verherrlicht, indem die Autoren die Vaterfiguren Gott nach ‚Recht oder Unrecht‘ ihrer Taten befragen oder sie sogar die Gerechtigkeit Gottes vertreten lassen. So zeigt die Gott-Vaterfigur Sir William einen Prozess der Wandlung zu einer versöhnenden, liebenden Gott-Vaterfigur, die den Allverzeihenden verkörpert – was wiederum einer Rechtfertigung Gottes gleichkommt. Am Ende des Stücks *Emilia Galotti* unterwirft sich Odoardo daher nicht dem Prinzen als weltlichem Richter nach Maßgabe des zivilen Rechts, sondern »dem Richter unser aller« (EG: V/7) im Jenseits. Hier liest man eine Variante von Leibniz' Gedanken zum Theodizee-Prinzip, also die Annahme eines rationalen Gottes, was im aufklärerischen Sinne das Ende der Unmündigkeit herbeiführen soll, die für Kant vor allem in der Abhängigkeit von religiösen Gewalten begründet liegt. Auch bei Lenz erscheint eine religiöse Idee am Schluss des Stücks auf, hier aber in der Form des Happy Ends. Gemeint ist die Szene bei der Vergebung gegenüber der unehelichen Tochter, die durch Fritz, eine weitere Vaterfigur ermöglicht wird, indem der Gustchens uneheliches Kind adoptiert (man könnte hier von göttlicher Adoption sprechen). Auch am Ende des Stücks *Die Soldaten* verwirklicht der Autor Lenz eine religiöse Idee durch das väterliche Almosen in der gegenseitigen Erkennungsszene zwischen Vater und Tochter, so dass die brisante Realisierung einer religiösen Idee (der Versöhnung) in die literarisch-innovative Form des Happy-Ends der Komödie überführt wird. In *Die Kindermörderin* hat Wagner die Gerechtigkeit Gottes in der gesellschaftlichen und gesetzlichen Dimension berücksichtigt und aus der Perspektive der Humanität kritisiert. In Schillers *Kabale und Liebe* geht es um die weltliche Gerechtigkeit: »Weckt die Justiz auf!« (KUL: V/ Letzte Szene). Schiller hat mit der letzten Szene seinen eigenen poetologischen Anspruch verwirklicht, indem er nach der göttlichen Ordnung fragt und indem die rationale Gerechtigkeit auf der Bühne wiederhergestellt wird. Bei Meister Anton ist die Belanglosigkeit der göttlichen Ordnung zu finden, ganz anders als bei den vorherigen Vaterfiguren, welche die religiöse Idee (z. B. Theodizee) als eine neue Art *deus ex machina* vertreten. Am Ende fragt Meister Anton nun nach der Gerechtigkeit der weltimmanenten Ordnung: »ich verstehe die Welt nicht mehr! *Er bleibt sinnend stehen*« (MM: III/11).

Das Normensystem der Vaterfiguren zwingt die Tochterfiguren, sich im privaten Raum zu lokalisieren. Dabei müssen sich die Tochterfiguren selbst beobachten und verinnerlichen. Paradoxerweise bringt dieser Zwang zur Verinnerlichung oder zur Selbstbeobachtung die

Tochterfiguren zu einem umfassenden Selbstbewusstsein des Ichs und zur Entdeckung ihrer Subjektivität. Hierbei spielt das irrationale Element der ‚Empfindsamkeit‘ eine große Rolle, das als eine wichtige Basis für die bürgerliche Ethik dargestellt wird. Die Empfindsamkeit bei den Tochterfiguren ist das Zusammenspiel einerseits der seelisch-gefühlsmäßigen Kräfte, andererseits der geistig-rationalen Erfassung. Dieses Zusammenspiel verbindet sich mit der Tradition der intensiven religiösen Gefühlspflege des Pietismus, denn hier hängt die Glaubensfähigkeit des Einzelnen davon ab, sein Inneres akribisch zu beobachten und seine Psyche für das religiöse Erleben zu öffnen. Die Tochterfiguren machen sich daher diese religiösen Moralvorstellungen zu eigen. Die Internalisierung der Ethik und die Vertiefung in die Empfindsamkeit bringen jedoch auch eine weibliche Gewissensqual mit sich, die ausnahmslos im (versuchten) Selbstmord mündet. Die Vaterfiguren richten sich nach der Realisierung einer rationalen Religion (z. B. Theodizee-Prinzip), während sich die Tochterfiguren in die Welt der Innerlichkeit und ins Jenseits im Sinne von ‚neuem Leben nach dem Tode‘ (*Palingenesie*) vertiefen.

Der Aspekt einer pietistischen Wiedergeburt ist bei Saras Hinweis auf »ein nochmaliges Leben« (MSS: V/9) zu bemerken, das durch Sir Williams Adoption ihrer Tochter Arabella verwirklicht wird. Im Tod der Titelfigur Sara zeigt Lessing die höhere, theologische Wirkung, die nicht nur die ‚Heiligkeit‘ der christlich-geschöpflichen Existenzerfüllung, sondern zugleich auch eine Möglichkeit des ‚aufklärerischen‘ Mündigwerdens illustriert. Auch bei Emilia verbindet sich ein zweites Leben mit einem sympathisch-empfindsamen, moralisch-pietistischen Sterben, bei dem Emilia wie Sara ‚Heiligkeit‘ gewinnt. In dieser Heiligkeit sinnt Emilia als freier Mensch nicht über den Tod *per se*, sondern über das Leben nach, so wie es auch schon Spinoza formulierte: „*Homo liber de nulla re minus quam de morte cogitat; et eius sapientia non mortis, sed vitae meditatio est.*“⁹⁸¹ Dies geht mit Lessings ‚Anschauung der Seelenwanderung‘ einher, „dass die Seele bei ihrem mehrmaligen Wiedererscheinen auf der Erde sich mit verschiedenen menschlichen Körpern verbinde.“⁹⁸²

In der Eheschließung zwischen Gustchen und Fritz am Ende des Stücks *Der Hofmeister* ist die Idee der Wiedergeburt auf der sozial-gesellschaftlichen Ebene zu finden, denn die Institution ‚Ehe‘ hebt die sozial-gesellschaftliche Harmonie und deren Sinn hervor: »Aber Gustchen ist wieder aufgestanden« (HM: V/ letzte Szene). Auch in *Die Soldaten* hat die Gräfin vergeblich versucht, das ruinierte Leben des unglücklichen Mädchens Mariane durch

⁹⁸¹ Zitiert nach: Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: *Der Deutschunterricht* (H.1/02) 2002. S. 25-35. Hier S. 27; „Ein freier Mensch denkt über nichts weniger nach als über den Tod; und seine Weisheit besteht darin, nicht über den Tod, sondern über das Leben nachzusinnen.“

⁹⁸² Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655. Hier. S. 636.

die Erziehung zu erneuern. Bei der väterlichen Anerkennung der Tochter am Ende des Stücks wird eine Art soziales, ökonomisches Wiederbeleben der Bettlerin Mariane angedeutet. Dabei lässt sich sagen, dass das Motiv ‚Erneuerung des Lebens‘ immer auch als Resozialisierung der Frauenfiguren verstanden werden kann.

Indem Wagner als Jurist in *Die Kindermörderin* die Widersprüchlichkeit des Gesetzes seiner Zeit dramatisiert, schildert er eine gesellschaftliche Rettung des unehelichen Mädchens, das durch die soziale Umwelt zum Kindsmord geführt wurde. Wagner hat die Rechtfertigung der menschlichen Bestrafung in der Kritik der religiösen und weltlichen Tradition wie der Peinlichen Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) zur Frage des vernünftigen Menschen gemacht. Indem Evchens Kindsmord aus Sicht der kirchlichen und gesetzlichen Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft betrachtet wird, zeigt sich das neue Leben Evchens am Ende des Stücks.

Der Paulinische Gedanke, dass der Tod der ‚Sünde Sold‘ sei, wird bei Luise in Schillers *Kabale und Liebe* aufgegriffen. Luise zeigt zwar an, dass sie das tradierte *memento mori* des 18. Jahrhundert überwunden zu haben scheint, denn für sie ist »Selbstmord [...] die abscheulichste« (KUL: V/1) Tat. Das Gift in der Limonade jedoch ist eine rationale Erfassung (als Straf-Symbol) ihres moralischen Verfalls, so dass die Limonade ihrer geschmacksfunktionellen Vorstellung nach als eine Art Matrix der gefühlsmäßigen Kraft bzw. des restaurierenden Gefühlswesens zu verstehen ist. Das legt wiederum den oxymoronischen Sinn von »Gift in der Limonade« (KUL: V/7) frei, und wiederholt sich bei der Todesszene von Luise: »Sterbend vergab mein Erlöser« (KUL: V/7). Dabei wird nicht auf ein körperliches Weiterleben, sondern auf ein geistiges der weiblichen Heldin angespielt, indem Ferdinand nach ihrem Tod Luise »eine Heilige« (KUL: V/Letzte Szene) nennt und Schiller Gott als ‚Allbarmherzigen bzw. Erlöser‘ darstellen kann.

Gleiches gilt auch für das Wasser-Motiv im Brunnen in Hebbels *Maria Magdalene*, das einerseits ‚Heilung‘, andererseits ‚Selbstmord‘ andeutet, und worin zugleich der Sinn des neuen Lebens versteckt ist. Klaras pietistische Abkehr »O Gott, ich komme nur« (MM: II/8) ist zu Recht im Sinne einer ‚Gottesverlassenheit‘, die an die Auferstehung Jesus erinnert, zu betrachten. Zudem wiederholt sich Karl die Zeit der Gottverlassenheit in der Bibel: »*Er sieht nach der Uhr. Wie viel ist's? Neun!*« (MM: III/9).

Aus der pietistischen Abkehr der Mädchen vom bürgerlichen Leben lässt sich erschließen, wie die dogmatische Religion und die gesellschaftliche Sittlichkeit (als die zwei Hauptstützen der androzentrischen Kultur) die verführten oder geschwängerten Frauen zu Fall gebracht

haben, und wie daraus jedoch die Frauenfiguren sie sich selbst zu neuem Selbstbewusstsein bzw. zum erneuerten Leben geführt haben.

In den untersuchten Stücken sind die leiblichen Mütter entweder gar nicht vorhanden, oder werden marginalisiert und negativ dargestellt. Saras Mutter ist in der Vorgeschichte im Wochenbett gestorben. Emilias Mutter ist bloß am öffentlichen Glück orientiert. Die Mutter Gustchens, die sich adelig verhält, hat mehr Interesse an der öffentlichen Gesellschaft, wie z. B. an den ‚Bällen‘ als an der Erziehung ihrer Kinder. Mariane in *Die Soldaten* darf nicht von ihrer Mutter, sondern muss von einer Gräfin ausgebildet werden. Frau Humbrecht lässt Evchen während des Maskenballs im Stich, wie eine »Rabenmutter« (KM: I). Frau Miller, die sich »[b]äurisch stolz« (KUL: I/2) und »dumm-vornehm« (KUL: I/2) verhält, ist als gute Mutter aus Sicht ihres Ehemanns Miller unqualifiziert. Klaras Mutter verschwindet im Verlauf des Dramas, obwohl sie zur guten bürgerlichen Mutter qualifiziert erscheint. Die leiblichen Mutterfiguren sind niemals von zentraler Bedeutung in den bürgerlichen Trauerspielen, was diese verstärkt als Produkte männlicher Ideologie erscheinen lässt. Hinter dem Stigma der unqualifizierten Mutterschaft ist das gute Mutterschaftsideal des Bürgertums *ex negativo* dargestellt, das *expressis verbis* in Hebbels *Maria Magdalene* konkretisiert wird. Die gute Mutterschaft, die Klaras Mutter darstellt, ist unter dem Maßstab der physischen Mutterschaft zu verstehen, die durch Geburt, Haushalt und Kinderbetreuung unter den Ideen der christlichen Religion im Sinne einer *mater domestica* definiert wird. Diese Vorstellung einer guten Mutterschaft dient als Kontrast zu den negativen Mutter-Typen, die in den Trauerspielen vorkommen: Dazu gehören das unmündige Mutterbild bei Claudia Galotti und Frau Miller und das sinnliche Mutterbild bei der Mätresse Marwood bzw. eine sinnliche Eigenschaft der (potenziell) unqualifizierten Mutterschaft bei den anderen Mätressenfiguren Orsina und Lady Milford. Der adlige Muttertyp, nach dem Gustchens Mutter sich ausrichtet, indem sie sich französisch und adelig gibt, und der kokette Muttertyp von Frau Humbrecht, welche die Gesellschaft, wie den Maskenball, aufsucht, gehören aus Sicht des Bürgertums ebenfalls zur unqualifizierten Mutterschaft.

Die Jungfrau Maria symbolisiert die gute Mutter, denn sie ist selbstlos, aufopfernd und sie stellt ihr ganzes Leben in den Dienst ihres Kindes. Als Gegenbild zur Jungfrau Maria erscheint Medea im Mythos. Bei Lessing wird der Medea-Stoff noch auf der menschlichen Ebene behandelt, so dass sein Gehalt durch die Mätressenfigur Marwood in *Miß Sara Sampson* vom Heroischen ins Bürgerliche umgewandelt wird. Die mit Medea identifizierte Mätresse Marwood ist nicht nur durch die alten Mythen und nach orthodox christlicher

Auffassung in diese Polarität von Gut und Böse gespalten. Die uneheliche und auf ‚Niederkunft bzw. Stillen‘ bezogene Mutterschaft erfährt eine psychische Veränderung im Sinne eines charakterlichen Defizits in *Die Kindermörderin*. Mit dieser Aktualisierung des Medea-Bildes beginnt die Darstellung der psychischen Komplexität des Kindesmordes in der bürgerlichen Gesellschaft und Familie. Die grausame Mutterschaft verbindet sich mit einer Art Hexendarstellung, die in der Kultur- und Rechtsgeschichte Europas tradiert wurde. Bei der bürgerlichen Kindermörderin Evchen bleibt die Peinliche Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) in Kraft, aber diese öffentliche Hinrichtung einer Verbrecherin erinnert wiederum an eine Hexenverbrennung – nur ohne Feuer. Der Jurist Wagner sah nicht in der Kindstötung des unehelichen Bürger-Mädchens, sondern in der kirchlichen und gesetzlichen Konvention ein Verbrechen, das von der Gesellschaft mitzuverantworten war, da die Mutter aus Angst vor öffentlicher Entehrung und materieller Verelendung zu dieser Verzweiflungstat getrieben worden sei. Am Ende des Stücks behaupten die aufklärerischen *dramatis personae*, dass diese inhumane Rechtskonvention abgeschafft werden soll.

Das Medea-Bild erscheint auch bei der schwangeren Tochterfigur Klara in Hebbels *Maria Magdalene* anders als in den vorherigen Dramen. Mit Klaras Schwangerschaft wird das Medea- bzw. Hexenbild, ein (eigenes) Kind zu töten, moralisch entschärft. Klaras Selbstmord reflektiert die gesellschaftlichen und familiären Erwartungen an die bürgerlichen Frauen in Hebbels Zeit. Mit ihrem Selbstmord verfestigt sich eine Art bürgerliche *Carolina*, in Form einer Ethik des immer noch in Zünften organisierten Bürgertums. Das Ideal des Bürgerlichen hat die väterliche Gewalt (*potestas patria*) bzw. das tödliche Vaterrecht *ius vitae et necis* der römischen Geschichte auch in der bürgerlichen Gesellschaft und Familie kulturell verherrlicht und sozial legitimiert. Dagegen wird die mütterliche Kindstötung (*infanticidium* als *potestas matris*) durch die Betonung der Grausamkeit im Mythos *Medea*, mit der literarischen Hervorhebung der naturrechtlichen Eigenschaften (Emotionalität, Sexualität, Abhängigkeit, Unvernunft etc.) oder in der dämonisierten Verbindung mit dem Hexen-Wahn abgewertet und als ein soziales Kapital-Verbrechen dargestellt.

Die ‚Erfindung‘ der guten Mutterschaft und die anthropologische Überwindung der bösen Mutterschaft werden vermittelt über Ersatzmutterfiguren angedeutet. Die männliche Übernahme der Mutterfunktion bei Waitwell in *Miß Sara Sampson* wird als Alternative zur abwesenden Mutter vorgestellt. Sir Williams Adoption von Saras Tochter Arabella ist als eine familiäre Lösung des unehelichen und elternlosen Kindes zu verstehen. Die Idee der Ersatzmutterschaft entwickelt sich auch in der Sturm-und-Drang-Zeit. Frau Marthe als Ersatzmutter in Lenz’ *Der Hofmeister* verherrlicht das tradierte Mutterschaftsideal der

Religion, welche der *imitatio mariae* zugrunde liegt und das Bild der *mater lactans* betont. Am Ende des Stücks wird die bürgerliche Familie durch die Adoption des Kindes in der Anspielung von ‚Gottessohnschaft‘ bzw. ‚Adoptianismus‘ fokussiert, welche den Kult des religiösen und männlichen Patriarchalismus verherrlicht hat.

In Lenz' *Die Soldaten* versucht die Gräfin La Roche als einzige, die sich anbahnende Katastrophe des Bürgermädchen Mariane aufzuhalten. Bei ihr zeigt Lenz einen Typ der guten Mutterschaft, der der bürgerlichen Vorstellung entspricht, gemeint ist die Mutter als Erzieherin, obwohl der Autor Lenz die adelige Mädchenerziehung kritisiert: »Sie sind ja aber wie in einem Kloster da, wollen Sie denn gar nicht mehr in die Welt?« (SD: IV/3).

Frau Marthan in Wagners *Die Kindermörderin* identifiziert sich mit dem Mutterbild, das vor allem durch die bedingungslose Hingabe an den Haushalt geprägt ist. Sie ist eine Mutterfigur der Sturm-und-Drang-Zeit, die sowohl den realen Status der arbeitenden Frauen als auch die physische Seite der Mutterschaft zeigt, die ihr aus Sicht des Handwerkerbürgertums abverlangt wird. In der Anspielung des Namens Marthan, die sie zur *Patronin der Hausfrauen* macht, erscheint Frau Marthan als Gegenbild zu Evchens Mutter - gleichwohl assoziiert Wagner sie durch die Lichtsymbolik (»mit eine[r] angesteckte[n] Lampe« (KM: VI)) mit einem aufgeklärten Mutterbild.

Auf der religiös-gesellschaftlichen Ebene kritisiert Wagner den »Jurienprozeß« (KM:VI): die Peinliche Halsgerichtsordnung Karls V. (*Carolina*) und die familiär-gesellschaftliche Verfolgung der unehelichen Mutter. Frau Marthan lässt uns den Blick nicht auf die Bestrafung der ehelosen Mutter, sondern auf die Lösung des sozialen Problems der ehelosen Mutterschaft bzw. des elternlosen Kindes richten. Dabei zeigt Frau Marthan als Ersatzmutter an, welche Rollen Gesetz, Religion und Gesellschaft in diesem Fall spielen sollen.

Letztlich lässt sich das Folgende über den Zusammenhang von Geschlechterdifferenz und bürgerlichem Trauerspiel erschließen: Die *dramatis personae* in den bürgerlichen Dramen inkarnieren in extremer Weise die männlich-orientierte Geschlechterdifferenz der bürgerlichen Zeit und demonstrieren deutlich die allumfassende Bedeutung von Vaterschaft und Männlichkeit. Trotzdem ist es von Nöten, die Tochterfiguren, die in Konflikt mit diesen Vaterfiguren geraten, hinsichtlich ihrer Bestrebung die männlich-dominierte Geschlechterdifferenz zu überwinden und ihrer aufklärerischen Ideale wie Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein zu betrachten. Die abwesenden, unmündigen und gesellschaftsorientierten Mütter (*mater societastis*) sowie die grausamen Mütter bzw. bösen Frauen (*mater et mulier male*) werden in extremer Weise durch die männlich-orientierte

Tradition und Kultur dargestellt. Deshalb gilt es bei allem emanzipatorischem Potenzial, das durch die Darstellungen der guten Mutterschaft (*mater domestica*) durch die Ersatzmutterfiguren und die Adoptionsidee verwirklicht wird, zu betonen, dass diese neuen Verwandtschaftsformen nicht aus neutraler Sicht bzw. nicht aus dem Interesse des Weiblichen, sondern aus männlicher Sicht dargestellt und vorgestellt werden.

VI. Literaturverzeichnis

VI.1 Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

Siglen

EG	<i>Emilia Galotti</i>
GRM.	<i>Germanisch-romanische Monatsschrift</i>
HD	<i>Hamburgische Dramaturgie</i>
HM	<i>Der Hofmeister</i>
JG	<i>Der junge Gelehrte</i>
KM	<i>Die Kindermörderin</i>
KUL	<i>Kabale und Liebe</i>
LJW	<i>Die Leiden des jungen Werthers</i>
MM	<i>Maria Magdalene</i>
MSS	<i>Miß Sara Sampson</i>
RUB	Reclams Universal-Bibliothek
SD	<i>Die Soldaten</i>
SM	Sammlung Metzler
UTB	Uni-Taschenbuch

Abkürzungen

aktual.	Aktualisiert
a. M.	am Main
a. R.	am Rhein
Ausg.	Ausgabe
ausgew.	ausgewählt
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
bearb.	bearbeitet
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
Ders.	Derselbe
d. h.	das heißt
Dies.	Dieselbe
Diss.	Dissertation
durchges.	durchgesehen
ebd.	ebenda
eingel.	ingelesen
erg.	ergänzt
erw.	erweitert
etc.	et cetera
f.	folgende
ff.	fortfolgende
Gen.	Genesis

H.	Heft
hg., hrsg.	herausgegeben
Jhdt.	Jahrhundert
Lk.	Lukas
Nachdr.	Nachdruck
N.F.	Neue Folge
NT.	Neues Testament
Offb.	Offenbarung
Orig.	Original
Petr.	Petrus
S.	Seite
u.	und
u. a.	und andere
usw.	und so weiter
unveränd.	unverändert
überarb.	überarbeitet
verb.	verbessert
verm.	vermehrt
Vgl., vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel

VI.2 Primärliteratur

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Ergänzte Ausgabe. Übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994 (RUB 7828).

Die Bibel in heutigem Deutsch. Hrsg. von Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart 1985.

Campe, Joachim Heinrich: *Vaeterlicher Rath für meine Tochter*. Braunschweig 1796 [Nachdr. Paderborn 1988].

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. Bd. 6 – *Romane und Novellen*. 1. 5. Aufl. Hamburg 1962.

Hebbel, Friedrich: *Werke* in fünf Bänden. Hrsg. von Gerhard Fricke/Werner Keller [u. a.]. München. [Zitiert als: Hebbels Werke].

- Bd. 1. *Dramen I*. 1963.
- Bd. 3. *Gedichte. Erzählungen und Schriften*. 1965.
- Bd. 4. *Tagebücher I*. 1966. [Zitiert als: T. I].

Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe* in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Leipzig.

- Bd. 1. 1987.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Lessing Werke und Briefe* in zwölf Bänden. Frankfurt a. M. [Zitiert als: Lessings Werke].

- Bd. 1. *Gedichte. Frühe Lustspiele. Übersetzungen. »Beiträge«*. 1989.
- Bd. 3. *Rettungen. Miss Sara Sampson. Briefwechsel über das Trauerspiel*. 2003.

- Bd. 6. *Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie. Wie die Alten den Tod gebildet.* 1985.
- Bd. 7. *Emilia Galotti. Anmerkungen über das Epigramm.* 2000.
- Bd. 11/2. *Briefe von und an Lessing.* 1988.

Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karls V. und des Heiligen Römischen Reichs von 1532 (Carolina). Hrsg. von Friedrich-Christian Schroeder. Stuttgart 2000 (RUB 18064)

Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder über die Erziehung.* Hrsg. von Ludwig Schmidts. Vollst. Ausg. 13., unveränd. Aufl. Paderborn, München [u. a.]. 1998. (UTB 115).

Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Bd. 5. *Kabale und Liebe. [u. a.]*. Hrsg. von Herbert Kraft. Neue Ausg. Weimar 2000.

Wagner, Heinrich Leopold: *Die Kindermörderin.* Ein Trauerspiel. Stuttgart 1997 (RUB 5698).

VI. 3 Sekundärliteratur

Albert, Claudia: Verzeihungen, Heiraten, Lotterien. Der Schluß des Lenzens „*Hofmeisters*“. In: *Wirkendes Wort.* 39 (1989). S. 63-71.

Alt, Peter-André: *Aufklärung.* (Lehrbuch Germanistik). Stuttgart/Weimar 1996.
Ders.: *Aufklärung.* (Lehrbuch Germanistik). 3., aktualisierte Aufl. Stuttgart/Weimar 2007.

Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: *Der Deutschunterricht* (H.1/02) 2002. S. 25-35.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis.* Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Aufklärung und Empfindsamkeit. Hrsg. von Rainer Baasner u. Georg Reichard. Stuttgart 1998 (Epochen der deutschen Literatur I. CD ROM). Artikel: Begriffsbestimmung – Empfindsamkeit.

Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe.* Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute. Aus dem Franz. von Friedrich Griese. München/Zürich 1981
Dies.: *Der Konflikt. die Frau und die Mutter.* München 2010.

Becker-Cantarino, Barbara: *Der lange Weg zur Mündigkeit.* Frauen und Literatur (1500-1800) München 1989. S. 20-21.
Dies.: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister.* In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang.* S. 33-56.

- Borries, Ernst u. Erika von: *Aufklärung und Empfindsamkeit Sturm und Drang*. München 1991 (Deutsche Literaturgeschichte; Bd. 2).
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*. 1., Aufl. Frankfurt a. M. 1979.
- Brenner, Peter: *Gotthold Ephraim Lessing*. Stuttgart 2000 (RUB 17622).
- Brinker-Gabler, Gisela: Das weibliche Ich. Überlegungen zu Analyse von Werken weiblicher Autoren mit einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert: Sidonia Hedwig Zäuenmann. In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Neu kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. München 1979. S. 55-65.
- Bronfen, Elisabeth: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivatische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hrsg. von Renate Berger u. Inge Stephan. Köln/Wien 1987. S. 87-116.
Dies.: »Nachwort«. In: *Die schöne Seele*. Texte von Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann u. a., ausgewählt usw. von Elisabeth Bronfen. München 1992 S. 372-416.
Dies.: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.
- Brunner, Otto: Vom »ganzen Haus« zur »Familie«. In: *Seminar: Familie und Gesellschaftsstruktur*. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen. Hrsg. von Heidi Rosenbaum. Frankfurt a. M. 1978. S. 83-91.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2009
Dies.: *Körper von Gewicht*. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt a. M. 2009.
- Cocalis, Susan L.: Der Vormund will Vormund sein: Zur Problematik der weiblichen Unmündigkeit im 18. Jahrhundert. In: *Gestaltet und gestaltend*. Frauen in der Deutschen Literatur. Hrsg. von Marianne Burkhard. Amsterdam 1980 (Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik. Bd. 10-1980). S. 33-55.
- Daunicht, Richard: *Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland*. 2., verbesserte u. vermehrte Aufl. Berlin 1965.
- Die Hexen der Neuzeit*. Studien zur Sozialgeschichte eines kulturellen Deutungsmusters. Hrsg. von Claudia Honegger. Frankfurt a. M. 1978.
- Domanski, Kristina: *Lesarten des Ruhms*. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni Boccaccios »*De mulieribus claris*«. Köln/Weimar [u. a.] 2007.
- Duden- Das Lexikon der Vornamen*. 5., völlig neu bearbeit. Aufl. Mannheim/Leipzig [u. a.] 2007.
- Duden-Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Aufl. Mannheim/Leipzig [u. a.] 2006.

- Eibl, Karl: Bürgerliches Trauerspiel. In: *Aufklärung: Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Hrsg. von Hans-Friedrich Wessels. Königstein 1984 (Athenäum –Taschenbücher; 2177) S. 67-87.
- Eichelmann Sabine: *Der Mythos Medea*. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns. Marburg 2010.
- El-Dandoush, Nagla: *Leidenschaft und Vernunft im Drama des Sturm und Drang*. Dramatische als soziale Rollen. Würzburg 2004.
- Erhart, Walter: *Familienmänner*. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.
- Ehrhart, Walter u. Herrmann, Britta: Der erforschte Mann? In: *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte Männlichkeit*. Hrsg. von Walter Erhart und Britta Herrmann. Stuttgart 1997.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch*. Leben, Werk, Wirkung. 3., neu bearb. u erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2., überarbeitete u. erweiterte Aufl. Tübingen/Basel 1999.
- Fittbogen, Gottfried: Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung. In: *GRM*. (6) 1914. S. 632-655.
- Fleig, Anne: *Handlungs-Spiel-Räume*. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Würzburg 1999.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart 2005.
- Frevert, Ute: „*Mann und Weib, und Weib und Mann*“ Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München 1995 (Beck'sche Reihe; 1100).
- Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt a. M. 1986.
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Um ein Nachwort ergänzte Sonderausgabe. München 2007.
- Fuhrmann, Manfred: Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 93-105.
- Gadamer, Hans-Georg: Das Vaterbild im griechischen Denken. In: *Das Vaterbild im Mythos und Geschichte*. Hrsg. von Huberts Tellenbach. Stuttgart 1976. S. 102-115.

- Geisenhanslüke, Achim: Johann Wolfgang Goethe *Iphigenie auf Tauris*. München 1997 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 71).
- Glenn, Jerry H.: The Title of Hebbel's »Maria Magdalena«. In: *Papers on Language and Literatur* III, 1967, S. 122-133.
- Göbel, Klaus: Gotthold Ephraim Lessing *Emilia Galotti*. München 1988 (Oldenbourg-Interpretationen; Bd. 21).
- Gutjahr, Ortrud: Einführung in den Bildungsroman. Darmstadt 2007.
- Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Drama des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 76-92.
Ders.: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. 5., Aufl. Stuttgart/Weimar 1994 (SM 116).
Ders.: Das bürgerliche Drama des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: *Handbuch des deutschen Dramas*. Hrsg. von Walter Hinck. Düsseldorf 1980. S. 76-92.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. 12. Aufl. Darmstadt 1981.
- Hansen, Angela: *Der Hofmeister* von J.M.R. Lenz. Ein Versuch einer Neuinterpretation. New York 2000.
- Hassel, Ursula: *Familie als Drama*. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Bd. 2. München 1953.
- Hein, Edgar: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. München 1989 (Oldenbourg Interpretationen Bd: 37).
- Heinz-Dieter, Weber: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97.
- Helferich, Christoph: *Geschichte der Philosophie*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. 6. Aufl. München 2005.
- Hindinger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels. München 2004.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 3. Hrsg. von Joachim Ritter. Basel/Stuttgart 1974.
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel/Stuttgart 1995.

- Hofe, Gerhard vom: Die heiligen Charaktere im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Euphorion* (77) 1983. S. 380-394.
- Hoffmeister, Gerhart: Engel, Teufel oder Opfer: Zur Auffassung der Frau in der sentimentalischen Erzählungen zwischen Renaissance und Aufklärung. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 150-158.
- Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter*. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 - 1850. Frankfurt a. M. 1991.
- Huysen, Andreas: Das leidende Weib in der Dramatischen Literatur von Empfindsamkeit und Sturm und Drang: Eine Studie zur bürgerlichen Emanzipation in Deutschland. In: *Monatshefte* 2 (1977). S. 159-173.
- Jacobs, Jürgen: Die Nöte des Hausvaters. Zum Bild der Familie im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. In: *Wirkendes Wort* 34 (1984). S. 343-357.
- Jung-Hofmann, Christina: Ideologie und Ideologiekritik in Annette von Droste-Hülshoffs *Bertha oder die Alpen* (1813/14). Ein Beitrag zur Genderfrage um 1800. In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak und Virginia Richter. Köln 2004. S. 149-164.
- Kagel, Martin: »Unglückliche Weiber haben wir heutiges Tages ohnehin genug«. Erziehung der Geschlechter im Marianne Ermanns *Leichtsinn und gutes Herz*. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800*. Literaturhistorische Konfigurationen- Signaturen der Moderne. Hrsg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Hannover 2007. S. 144-165.
- Kaiser, Gerhard: *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. 5., unverändert. Aufl. Tübingen/Basel 1996 (UTB 484).
- Kiesel, Helmuth: »Bei Hof, bei Höll«. Unsters. zur litera. Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen 1979 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 60).
- Kim-Park, Hee-Kyung: *Mutter-Tochter-Beziehungen in den Romanen von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Königstein/Taunus 2000.
- Kittler, Friedrich A.: *Dichter, Mutter, Kind*. München 1991.
- Klinger, Cornelia: 1800 - Eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Hrsg. von Katharina Rennhak und Virginia Richter. Köln 2004. S. 17-32.
- Komfort-Hein, Susanne: »Sie sei wer sie sei« Das bürgerliche Trauerspiel um Individualität. Pfaffenweiler 1995.
- Koneffke, Marianne: Die weiblichen Figuren in den Dramen des J. M. R. Lenz: Der Hofmeister, Der neue Menoza, Die Soldaten. Zwischen Aufbegehren und Anpassung. In: *Wirkendes Wort* (3) 1992. S. 389-405.

- Koopmann, Helmut: *Drama der Aufklärung*. Kommentar zu einer Epoche. München 1979.
- Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen*. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1992
 Dies.: Etikette oder Theater? Kindermörderinnen auf dem Schafott. In: *GeschlechterSpielRäume*. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Hrsg. von Gaby Pailer u. Franziska Schößler. Amsterdam/New York 2011. S. 297-312.
- Kraft, Helga: Vorwort. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 1-6.
 Dies.: Tochter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 35-52.
- Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit*. Kunst und Kultuer des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland. Wien/München 1972.
- Ladner, Gertraud: *FrauenKörper in Theologie und Philosophie*. Feministisch-Theologische Zugänge. Münster 2002.
- Landstein, Peter: *Schillers Leben*. Frankfurt a. M. 1981.
- Lappe, Claus O.: Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz "Hofmeister". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 54:1 (1980: März). S. 14-46.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. München 1996
- Lenzen, Dieter: *Vaterschaft*. Vom Patriarchat zur Alimentation. Hamburg 1991.
- Lukás, Georg: *Schriften zur Literatursoziologie*. Ausgew. U. eingel. von Perter Ludz. 2. Aufl. Neuwied a. R. 1963.
- Luserke, Matthias: Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196.
 Ders.: J. M. R. Lenz: *Der Hofmeister- Der neue Menoza- Die Soldaten*. München 1993 (UTB 1728).
 Ders.: *Lenz-Studien*. Literaturgeschichte Werke·Themen. St. Ingbert 2001.
 Ders.: Wagner: *Die Kindermörderin*. In: *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart 1997. S. 161-196.
- Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea*. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002.
- Lütkehaus, Ludger: Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord. In: *Medea und ihre Kinder*. Freiburg 2002. S. 7-16.
 Ders.: Friedrich Hebbel »*Maria Magdalene*«. München 1983 (UTB 1192).

- Lützel, Paul Michael: *Geschichte in der Literatur*. München 1987.
 Ders.: Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten*. In: *Interpretationen Dramen des Sturm und Drang*. S. 129-159.
- Mayer, Dieter: Vater und Tochter. Anmerkungen zu einem Motiv im deutschen Drama der Vorklassik. Lessing: *Emilia Galotti*; Lenz: *Die Soldaten*; Wagner: *Die Kindermörderin*; Schiller: *Kabale und Liebe*. In: *literatur für leser* (H. 3) 1980. S. 135- 147.
- Mehring, Franz: *Die Lessing-Legende*. Berlin 1963.
- Metzler Goethe Lexikon*. Hrsg. von Benedikt Jeßnig, Bernd Lutz u. Inge Wild. 2. Auf. Stuttgart/Weimar 1999. Artikel: Schöne Seele. S. 387.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Die Rückkehr des grausamen Todes. In: *Zeitschrift für Religion und Geistesgeschichte* 50 (1998). S. 97-114.
- Mieth, Günter: Furcht und Mitleid oder Bewunderung? Zum tragischen Ausgang von Lessings *Emilia Galotti*. In: *Lessing-Konferenz 1979*. Kongress- und Tagungsbericht der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle 1980. S. 221-225.
- Mönch, Cornelia: *Abschrecken oder Mitleiden*. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993 (Studia Augustana; Bd. 5).
- Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Verklärt, Verkitscht, Vergessen*. Die Mutter als ästhetische Figur. Hrsg. von Renate Möhrmann. Stuttgart/Weimar 1996. S. 71-91.
- Müller, Ricarda: *Ein Frauenbuch des frühen Humanismus*. Untersuchungen zu Boccaccios *De mulieribus claris*. Stuttgart/Steiner 1992.
- Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993.
- Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit*. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977.
- Nibbrig, Christian L. Hart; Der Tod als Schalf-ästhetische Immunisierung. In: *Der Tod*. Ein Lesebuch von den letzten Dingen. Hrsg. von Reiner Beck. München 1995 (Beck'sche Reihe; 1125). S. 189-195.
- Nusser, Peter. *Trivilliteratur*. Stuttgart 1991 (SM 262).
- Opitz-Belakhal, Claudia: *Aufklärung der Geschlechter, Revolution der Geschlechterordnung*. Studien zur Politik- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Münster/New York [u. a.] 2002.

- Opitz, Claudia: *Um-Ordnungen der Geschlechter*. Einführung in die Geschlechtergeschichte. Tübingen 2005.
- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998.
- Ott, Michael: *Das ungeschriebene Gesetz*. Ehre und Geschlechtsdifferenz in der deutschen Literatur um 1800. Freiburg 2001.
- Pailer, Gaby u. Schößler, Franziska: GeschlechterSpielRäume. Einleitung. In: *GeschlechtersSpielRäume*. Dramatik, Theater, Performanche und Gender. Hrsg. von Gaby Pailer u. Franziska Schößler. Amsterdam/New York 2011. S. 7-11.
- Pikulik, Lothar: *„Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit*. Köln 1966.
- Pilling, Claudia: *Hebbels Dramen*. Frankfurt a. M. 1998.
- Pilz, Georg: *Deutsche Kindermordtragödien*. Wagner, Goethe, Hebbel, Hauptmann. München/Oldenbourg 1982.
- Posener, Alan: *Maria*. 3., Aufl. Hamburg 2007.
- Prokop, Ulrike: Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums. In: *Feministische Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Inge Stephan u. Sigrid Weigel. Berlin 1984. S. 15-22.
Dies.: Die Einsamkeit der Imagination. Geschlechterkonflikt und literarische Produktion um 1770. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 1. Hrsg. von Gisela Brinker-Gabler. München 1988.
- Ranke, Wolfgang: Erläuterungen und Dokumente. Jakob Michael Reinhold Lenz. *Die Soldaten*. Stuttgart 2004 (RUB 16027).
- Reinhart, Hartmut: Friedrich Hebbel: Maria Magdalena. In: *Deutsche Dramen*. Interpretationen Bd. 1. Von Lessing bis Grillparzer. 3. Aufl. Hrsg. von Harro Müller-Michaels. Weinheim 1994. S.170-199.
- Rochow, Christian: *Das bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart 1999 (RUB 17617).
- Rodae-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse . Berlin/Heidelberg. 1991.
- Rohrmoser, Günther; Theodizee und Tragödie in Werk Schillers. In: *Wirkendes Wort* 9 (1959). S. 329-338.
- Roper, Lyndal: *Hexenwahn*. Geschichte einer Verfolgung. München 2007.
- Rosenbaum, Heidi: *Formen der Familie*. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1993.

- Rudolph, Andrea: Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur „Geschlechterklausel“ in Friedrich Hebbels Dramen. In: „*Das Weib im Manne zieht ihn zum Weib; der Mann im Weibe trotz dem Mann*“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay. Berlin 2008. S. 77-94.
- Ruppert, Wolfgang: *Bürgerlicher Wandel*. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1983.
- Saße, Günter: *Die Aufgeklärte Familie*. Unters. zur Genese, Funktion u. Realitätsbezogenheit d. familialen Wertsystem im Drama d. Aufklärung. Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 95).
Ders.: *Die Ordnung der Gefühle*. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit* Bd.1. Voraussetzungen und Elemente. Stuttgart 1974.
- Schabert Ina: *Gender* als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung. In: *Genus- zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Hrsg. von. Hadumod Bußmann/Renate Hof: Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 492). S. 162-205.
- Schaer, Wolfgang: *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert*. Bonn 1963.
- Schenk, Herrad: *Wieviel Mutter braucht der Mensch?* Der Mythos von der guten Mutter. Hamburg 1998.
- Scheuer, Helmut: Literatur und Lebenswelt. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 8-17.
Ders.: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Der Deutschunterricht* 1/94. S. 18-31.
- Schiller Handbuch*. Hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2005.
- Schings, Hans-Jürgen: *Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch*. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.
- Schissler, Hanna: Einleitung. Soziale Ungleichheit und historisches Wissen. Der Beitrag der Geschlechtergeschichte. In: *Geschlechterverhältnisse im historischen Wandel*. Hrsg. von Hanna Schissler. Frankfurt/New York 1993. S. 9-36.
- Schmitt-Sasse, Joachim: *Das Opfer der Tugend*. Zu Lessings „*Emilia Galotti*“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jhd. Bonn 1983.
- Schöbler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. Darmstadt 2003.
Dies.: *Einführung das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*. 3., erneut durchges. Aufl. Darmstadt 2011.
Dies.: *Einführung in die Gender Studies*. Berlin 2008.

Dies.: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel 2006 (UTB 2765).

Dies.: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart/Weimar 2012.

Schössler, Franziska: Schiller und Goethe, „männliche Stittlichkeit“ und „weibliche Freiheit“: Genrhybride und Geschlechterdiskussion in Droste-Hülshoffs Dramenfragment „Berta oder die Alpen. In: *Redigierte Tradition*. Lteraturhistorische Positionierungen Annette von Droste-Hülshoffs. Hrsg. von Claudia Liebrand, Irmtraud Hnilica [u. a.]. Paderbon 2010. S. 59-76.

Schulz, Georg-Michael: *Tugend, Gewalt und Tod*. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen. Tübingen 1988.

Seeba, Hinrich C.: Das Bild der Familie bei Lessing. Zur sozialen Integration im bürgerlichen Trauerspiel. In: *Lessing in heutiger Sicht*. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz Cincinnati, Ohio 1976. Hrsg. von Edward P. Harris u. Richard E. Schade. Bremen 1977. S. 307-322.

Sierszyn, Armin: *2000 Jahre Kirchengeschichte*. Die Neuzeit. Bd. 4. Holzgerlingen 2000.

Sørensen, Bengt Algot: *Herrschaft und Zärtlichkeit*. Der Patriarchalismus und das Drama im 18 Jahrhundert. München 1984.

Spiegel Special. Das Magazin zum Thema. Sehnsucht nach Familie. Nr. 4/2007.

Stein, Roger: *Das deutsche Dirnelied*. literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Köln 2007.

Steinmetz Horst: Impliziter und expliziter sozialer Appell um Bürgerlichen Trauerspiel in Frankreich und Deutschland. (Diderot und Lessing). In: *Théâtre, nation et société en Allgemagne au XVIII^e siècle*. Hrsg. von Rolland Krebs u. Jean-Marie Vallentin. Nancy 1990. S. 59-72.

Ders.: *Das deutsche Drama von Gottsched bis Lessing*. Ein historischer Überblick. Stuttgart 1987.

Ders.: *Emilia Galotti*, In: *Interpretationen Lessings Dramen*. Stuttgart 1987 (RUB 8411). S. 87-137.

Stephan, Inge: »*Ein vorübergehende Meteor*«?: J.M.R. Lenz u. seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart 1984.

Dies.: Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: *Lessing Yearbook* (17) 1985. S. 1-20.

Stephan, Inge u. Weigel, Sigrid: *Die verborgene Frau*: 6 Beitr. zu e. feminist. Literaturwiss. Berlin 1983. (Das Argument: Argument-Sonderbd.; AS 96). (Literatur um historischen Prozess; N.F., 6).

Straub, Ulrich-Friedrich: *Die erstaunliche Beharrlichkeit des bürgerlichen Familienideals und seine Reflexion in ausgewählten Familiendramen von 1840 bis 1995*. (Diss.) Freiburg 2007; <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3323/> (Stand: 30.09.2012).

- Struk, Hans-Erich: Friedrich Schiller. *Kabale und Liebe*. 2., überarb. Aufl. München/Oldenbourg 1998 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 44).
- Sudau, Ralf: Jakob Michael Lenz. *Der Hofmeister/Die Soldaten*. München 2003 (Oldenbourg Interpretationen; Bd. 5).
- Szondi, Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*. 1. Aufl., [Nachdr.] Frankfurt a. M. 2006.
- Ter-Nedden, Gisbert: *Lessings Trauerspiele*. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986.
- Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*. Hrsg. von Gerhard Sauder. Stuttgart 2003 (RUB 17643).
- Vestli, Elin Nesje: »Nun schrieb ich und schrieb glücklich – das heißt meine Stücke gefielen«. Johanna Franul von Weißthurn und das Lustspiel um 1800. In: *Das Unterhaltungsstück um 1800*. Literaturhistorische Konfigurationen- Signaturen der Moderne. Hrsg. von Johannes Birgfeld u. Claude D. Conter. Hannover 2007. S. 166-185.
- Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt a. M. 2007.
- Vogg, Elena: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. In: *Bürgerlichkeit im Umbruch*. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hrsg. von Helmuth Koopmann. Tübingen 1993. S. 53-92.
- Wallach, Martha Kaarsberg: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: *Mütter-Töchter-Frauen*. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hrsg. von Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar 1993. S. 53-72.
- Wangler, Simone: Religiös-hagiologisch codierte Weiblichkeitsimaginationen. In: *Revolution und Emanzipation*. Geschlechterordnungen im Europa um 1800. Hrsg. von Kathrina Rennhak und Virginia Richter. Köln 2004. S. 129-148.
- Warneken, Bernd Jürgen: Fußschelle der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: *Diskussion Deutsch* (131) 1993. S. 247-253.
- Weber, Beat: *Die Kindermörderin im deutschen Schrifttum von 1770-1795*. Bonn 1974.
- Weber, Heinz-Dieter: Kindesmord als tragische Handlung. In: *Der Deutschunterricht*. 28. 1976. S. 75-97.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die deutsche Familie*. Frankfurt a. M. 1979.

- Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988.
- Werner, Johannes: *Gesellschaft in literarischer Form*: H. L. Wagners ‚Kindermörderin‘ als Epochen – und Methodenparadigma. Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft; 28).
- Wierlacher, Alois: Zum Gebrauch der Begriffe „Bürger“ und „bürgerlich“ bei Lessing. In: *Neophilologus* 51 (1967). S. 147-156.
- Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 7. Aufl. Hamburg 1967.
- Wilpert, Gero von: *Die 101 wichtigsten Fragen. Schiller*. München 2009.
- Winter, Hand-Gerd; *Jacob Michael Reinhold Lenz*. 2., überarb, u. aktualisierte Aufl. Stuttgart/Weimar 2000.
- Wosgien, Gerlinde Anna: Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang: ihre Entwicklung unter den Einfluss Rousseaus. Frankfurt a. M./Berlin [u. a.] 1999.
- Wurst, Karin A.: Abwesenheit-Schweigen-Tötung: Die Möglichkeiten der Frau? Lessings Funktionalisierung literarischer Klischees. In: *Orbis Literarum* (45) 1990. S. 113-127.
Dies.: *Familiale Liebe ist die ‚die wahre Gewalt‘*. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988.

Internetseiten

<http://de.wikipedia.org/wiki/Adoptianismus> (Stand: 30.09.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Grafschaft_Hennegau (Stand: 30.09.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena (Stand: 30.09.2012).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Rokoko> (Stand: 30.09.2012).

http://de.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Oro (Stand: 30.09.2012).