

IV. *Maria Magdalena*. Schwangerschaft als Trauerspiel

„Ich thue Ihnen u. mir hiermit einen Gefallen. Ich weiß, Sie gehen jetzt
brummig herum u. denken, da habe ich mich verrechnet, (alle
Schwangeren u. alle Poeten verrechnen sich in der Zeit) meine
Erzählung sollte zum 15. Mai in A's Händen sein, so hab ichs
versprochen, u. heute ist sie noch nicht fort, ja noch nicht fertig.“
Berthold Auerbach an Gottfried Keller am 19. Mai 1860

Die Angst der Tischlerstochter Klara vor einer außerehelichen Schwangerschaft setzt Hebbels Bürgerliches Trauerspiel *Maria Magdalena* eindrücklich in Szene. In drei Akten verhandelt das Drama, das 1843 fertiggestellt und 1846 in Königsberg uraufgeführt wurde, die – vermeintliche – Schwangerschaft Klaras. Als vermeintlich wird die Schwangerschaft im Rahmen des Kapitels deshalb bezeichnet, da der genaue Blick in den Text zeigt, dass Klara noch nicht wissen kann, ob sie schwanger ist. Schließlich sind seit dem Sexualakt zwischen ihrem Verlobten Leonhard und ihr zu Beginn des Trauerspiels erst zwei Wochen vergangen. Auch eine Referenz auf das medizinische Wissen der Zeit verdeutlicht, dass eine Schwangerschaft zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht diagnostiziert werden konnte.¹ Entsprechend erweist sich Klaras Vermutung, schwanger zu sein, als Konstrukt ihrer eigenen Imagination, so die These des Kapitels. Sie selbst erschafft imaginativ ihre Schwangerschaft und setzt diese für sich als realen Zustand. Ihre Schwangerschaft wird deshalb nicht als reale, sondern als imaginativ erzeugt verstanden.

Schwangerschaft verbindet über den Verlauf des Dramas einerseits Weiblichkeit und Tod. Die männlichen Figuren setzen Gravidität respektive die Angst der Frauenfiguren vor einer außerehelichen Gravidität andererseits strategisch ein, um den eigenen Handlungsspielraum zu erweitern. Mit dieser Konstellation schließt die Tragödie an die im vorherigen Kapitel zur Tragödie *Judith* perspektivierte Schwangerschaftsinszenierung an und führt die im Rahmen der Studie fokussierte Schwangerschaftsimagination des Tyrannen Holofernes und der bethulischen Witwe Judith. Wie in *Judith* kommen auch in *Maria Magdalena* imaginierte und reale Schwangerschaft zusammen – jedoch in einer anderen Konfiguration. In *Judith* wird die auf einer imaginativen Ebene verhandelte Schwangerschaft mit der Angst Judiths, mit dem Sohn des Holofernes schwanger zu sein, erstmals als potentiell zukünftiges Ereignis präsentiert. Dementge-

¹ Vgl. dazu Siebold: Lehrbuch der Geburtshilfe, S. 103–107. Dieser beschreibt die wahrnehmbaren körperlichen Veränderungen während der einzelnen Schwangerschaftsmonate. Weiter führt er Körperzeichen an, die auf eine Schwangerschaft verweisen. Ebd., S. 138–148.

gen entwirft Klara ihre Schwangerschaft imaginativ und setzt diese in einem zweiten Schritt für sich als realen Zustand. Die bereits in *Judith* formulierte Angst vor einer Schwangerschaft, und die damit einhergehenden individuellen und gesellschaftlichen Konsequenzen, buchstabiert *Maria Magdalena* an der Tischlerstochter Klara aus. Nachdem ihr Verlobter Leonhard die Heiratspläne revidiert, scheint für Klara ihr Suizid die einzige Handlungsoption zu sein. Um die Reputation ihrer Familie zu bewahren und entsprechend ihre vermeintliche Schwangerschaft geheim zu halten, nimmt sie sich am Ende des Dramas mit einem Sprung in den Dorfbrunnen das Leben.

In diesem Kapitel werden die mit Klaras vorgeblicher Schwangerschaft verbundenen Textkonstellationen näher betrachtet. Der Analyseschwerpunkt ermöglicht es, die bisherigen Forschungsergebnisse zu *Maria Magdalena* um kultur- und literaturwissenschaftliche² Perspektiven an der Schnittstelle von Geschlechter-, Körper- und Dramentheorie zu ergänzen. In den zurückliegenden Jahren haben verschiedene Forschungsbeiträge *Maria Magdalena* aus gattungstheoretischer Perspektive³ betrachtet. So widmet sich etwa Antonio Roselli in seiner 2019 publizierten Monographie dem Verhältnis von Handlung und Kontingenzen in *Maria Magdalena*.⁴ Franziska Schößler wiederum verortet *Maria Magdalena* in ihrer grundlegenden Studie zum Bürgerlichen Trauerspiel und Sozialen Drama in der Dramengeschichte.⁵ An ihre Ergebnisse anknüpfend, wird *Maria Magdalena* in diesem Kapitel als Scharniertext gelesen, in dem sich der Übergang vom Bürgerlichen Trauerspiel zum Sozialen Drama manifestiert. Wie zu zeigen sein wird, nimmt Hebbel mit seinem Text außerdem eine signifikante Modifizierung an der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels vor. Mit der vorgeblichen Schwangerschaft Klaras formuliert er erstmals explizit das Sujet, das aus den Trauerspielen Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers getilgt ist. Die Texte der beiden Dramatiker inszenieren zwar verschiedene Verführungsszenarien, außereheliche Schwangerschaft als mögliche Konsequenz eines Sexualakts wird von den Figuren jedoch zu keinem Zeitpunkt thematisiert. Der Skandal einer möglichen Schwangerschaft wird vielmehr vom zeitgenössischen Tugend- und Moraldiskurs verdeckt. Weitere Forschungsbeiträge, wie etwa von Claudia Nitschke zur Konzeption paternaler Souveränität,⁶

² Die Forschung hat sich nur vereinzelt mit kulturwissenschaftlichen Zugängen beschäftigt. Vgl. etwa zum Konnex von Gender, Gewalt und Sexualität: Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 118–144. Zu Männlichkeitsbildern in den Dramen Hebbels: Hindinger: Tragische Helden mit verletzten Seelen, S. 30–32; 66–72; 118–121.

³ Vgl. Dosenheimer, Elise: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Konstanz: Südverlag 1949; Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart: Metzler 1972; Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und soziale Drama, S. 72–76.

⁴ Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich“, S. 263–290.

⁵ Vgl. dazu Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und soziale Drama, S. 72–76.

⁶ Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 277–300.

konzentrieren sich auf die für das Bürgerliche Trauerspiel konstitutive Vater-Tochter-Beziehung und untersuchen den inszenierten Generationskonflikt.⁷ Das folgende Unterkapitel schließt an diese Lesart an und verknüpft ebendiese dargestellten und analysierten Familienkonflikte zum ersten Mal konkret mit Schwangerschaft.

1. *Mutterschaft und Tod*

„because a woman’s body / is a grave“
Louise Glück: *Descending Figures*

Der Dialog zwischen Klara und ihrer Mutter Therese in einem „*Zimmer im Hause des Tischlermeisters*“⁸ eröffnet das Bürgerliche Trauerspiel. Klara betrachtet Therese, die ihr Hochzeitskleid trägt, und konstatiert: „Ich hab’ Dich so oft gebeten, und Du hast es nie angezogen, Du sagtest immer: mein Brautkleid ist’s nicht mehr, es ist nun mein Leichenkleid“ (MM 11). Die Forschung hat diese Szene ausschließlich als vorausdeutendes Signal für den Tod Thereses gelesen.⁹ Mit Therese und ihrer starken (Bühnen-)Präsenz hingegen haben sich die Forschungsbeiträge bisher nur am Rande beschäftigt. Im Gegensatz zu den Bürgerlichen Trauerspielen Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers nimmt in Hebbels Drama die Mutterfigur eine wichtige Stellung ein. *Maria Magdalena* zeichnet sich gerade nicht, wie es etwa Renate Möhrmann in ihrem Beitrag zu den Mutterfiguren im Bürgerlichen Trauerspiel konstatiert, über die „theatralische Mutterlosigkeit“¹⁰ aus, sondern rückt vielmehr die weiblichen Figuren ins Zentrum. An Therese wird die für das Drama wichtige Verbindung von Weiblichkeit und Tod direkt zu Dramenbeginn etabliert.

Mit Verweis auf eine schwere Krankheit, die sie erst kürzlich überwinden konnte, erklärt Therese weiter: „Hat der Herr [...] mich nicht an der Pforte des Grabes wieder umkehren lassen, und mir Frist gegeben, mich zu schmücken für die himmlische Hochzeit?“ (MM 12) Therese spricht in diesem Moment ihre Vermutung aus, dass sie bald sterben wird – und diese wird auch am Ende des Aktes eintreten. Der Text verbindet diesen Verdacht zudem mit verschiedenen Handlungsschilderungen. Nach dem Gespräch mit Klara begibt

⁷ Vgl. Düsing: „Ich bin die Tochter meines Vaters“, S. 27–43; Scheuer: „Dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter!“.

⁸ Hebbel, Friedrich: *Maria Magdalena*, in: Ders., Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung. Dramen II 1844–1851, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr’s 1911–13, S. 1–71, hier S. 11. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle MM und den entsprechenden Seitenzahlen zitiert.

⁹ Vgl. Ritzer, Monika: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie, Göttingen: Wallstein 2018, S. 336f. und Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 254.

¹⁰ Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel, in: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur, hrsg. von ders., Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 71–91, hier S. 76.

sich Therese in ihrem Hochzeits- respektive Leichenkleid zum Gottesdienst. Auf dem Weg dahin trifft sie den Totengräber, der vorsorglich bereits ein Grab für den nächsten Tag aushebt. Wenn Therese – wie sie nach der Rückkehr aus dem Gottesdienst erzählt – in genau diese Grube ihren Blumenstrauß wirft und ausruft „nun ists besetzt!“ (MM 32), verweist diese Handlung gleich auf mehreren Ebenen auf ihren Tod. Nicht nur ist sie als Tote gekleidet,¹¹ sondern führt ihren Tod – so suggeriert es der Text – durch ihre Handlungen und Äußerungen herbei.¹²

Im Gespräch zwischen Klara und Therese über das Hochzeits- respektive Leichenkleid wird die doppelte Semantik von Mutterschaft in Szene gesetzt. Die Mutter schenkt als Gebärerin zwar das Leben, kündigt jedoch gleichzeitig den Tod an – so argumentiert etwa die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen in ihrer Studie *Nur über ihre Leiche*.¹³ Die menschliche Vergänglichkeit, so Bronfen, ist am Alterungsprozess und schließlich am Tod der Mutter ablesbar. So wird „[d]ie Mutter [...] zum Sinnbild für Tod, weil sie an die so unmittelbar mit ihrem Körper verbundene Position vor dem Leben erinnert“¹⁴. Diese aufgerufene Semantik des mütterlichen Körpers als „Ort des Todes“¹⁵ manifestiert sich in *Maria Magdalena* zunächst im Leichenkleid Thereses. Gleichzeitig verbindet der Text Weiblichkeit und Tod auch über Generationen hinweg miteinander. Denn Therese gibt in dieser Szene den Tod sprachlich an ihre Tochter Klara weiter, so wie dies schon bei ihr geschah. „So sprach meine alte Mutter zu mir, als sie aus der Welt ging, und mir den Segen gab, ich habe ihn lange genug behalten, hier hast du ihn wieder!“ (MM 15) Thereses Mutter, Klaras Großmutter, segnete ihre Tochter kurz vor ihrem Tod. Dieser Segen ist aber auch mit ihrem Tod verbunden. Schließlich überträgt die Großmutter mit dem Segen das Schicksal der Sterblichkeit auf ihre Tochter Therese. Diesen als Segen formulierten Fluch gibt Therese wiederum an Klara weiter und erzeugt damit den am Ende des Dramas eintretenden Tod ihrer Tochter. Die hier inszenierte performative Weitergabe des Todes wird mit dem Suizid Klaras auf eine radikale Weise weitergeführt. Anders als Therese, deren Verfluchung und Tod mehrere Jahre trennen, nimmt sich Klara wenige Tage später mit dem Sprung in den Brunnen das Leben. Sie setzt den Fluch in aller Konsequenz um. Sowohl der Fluch als auch der Suizid stellen zudem die gesellschaftlichen Erwartungen aus, welche die Eltern an ihre Kinder weitergeben.

¹¹ Dazu auch Klara: „Drei Mal träumt' ich, sie läge im Sarg, und nun – o die boshaften Träume, sie kleiden sich in unserer Furcht, um uns're Hoffnung zu erschrecken!“ (MM 16)

¹² Der Blumenstrauß spielt an dieser Stelle den Sexualakt zwischen Klara und Leonhard ein, von dem das Publikum respektive die Leser:innenschaft noch im selben Akt erfahren wird. Die beiden schlafen in einer Gartenlaube miteinander.

¹³ Vgl. Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 28–58.

¹⁴ Ebd., S. 54.

¹⁵ Ebd.

Zugleich bietet dieser Konnex von Weiblichkeit und Tod Anschluss an die Selbstverfluchung Judiths, die im vorangegangenen Kapitel untersucht wurde. In Hebbels Tragödie *Judith* betet Judith am Dramenende für ihre Unfruchtbarkeit. Auch Judith ist dazu bereit, ihren Körper zu opfern, um die Geburt eines möglichen Kindes zu verhindern. Mit diesem Akt beendet sie die Genealogie des Tyrannen Holofernes¹⁶ und folgt anders als Klara gerade nicht den an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen.

Therese begibt sich nach dem Gespräch auf den Weg in den Gottesdienst und Klara bleibt allein im Elternhaus zurück. Unerwartet trifft ihr Verlobter Leonhard ein, dessen Besuche in den vorhergehenden 14 Tagen ausgeblieben waren. Grund dafür ist ein zwei Wochen zuvor geschehener Vorfall. Während eines gemeinsam besuchten Tanzfestes trafen die beiden die alte Jugendliebe Klaras, den Sekretär. Diese Begegnung löste wiederum Leonhards Eifersucht aus. Um sich von der Treue Klaras zu überzeugen, drängte Leonhard sie in dieser Nacht in einer Laube zum Beischlaf. Seitdem ist Klara davon überzeugt, schwanger zu sein. Leonhard hingegen nutzt diese Angst Klaras, um die gemeinsame Hochzeit zu forcieren. Klara, ihr Körper sowie ihre vermeintliche Schwangerschaft avancieren in diesen ökonomisch motivierten Handlungen Leonhards zu Waren, mit denen er spekuliert, wie das folgende Gespräch zwischen den beiden verdeutlicht.

1.1 Errechnete Vaterschaft. Ökonomie

Da Klara wieder Interesse am Sekretär zu zeigen scheint, befürchtete Leonhard seine Verlobte an diesen zu verlieren. Um „[s]ein höchstes Gut“, wie Leonhard Klara im Gespräch im Tischlerhaus bezeichnet, „auch durch das letzte Band an mich selbst fest zu knüpfen suchte“ (MM 17), drängte er die Tischlerstochter am Abend des Tanzes dazu, mit ihm zu schlafen. Vom Sexualakt der beiden in einer Laube berichtet der Text retrospektiv und aus Klaras Perspektive:

LEONHARD. Sei's, wie es sei, mich überließ's, und ich dachte: noch diesen Abendstell' ich sie auf die Probe! Will sie mein Weib werden, so weiß sie, daß sie Nichts wagt. Sagt sie Nein, so –

KLARA. O, Du sprachst ein böses, böses Wort, als ich Dich zurück stieß und von der Bank aufsprang. Der Mond, der bisher zu meinem Beistand so fromm in die Laube hinein geschiessen hatte, ertrank kläglich in den nassen Wolken, ich wollte forteilen, doch ich fühlte mich zurückgehalten, ich glaubte erst, Du wärst es, aber es war der Rosenbusch, der mein Kleid mit seinen Dornen, wie mit Zähnen, festhielt, Du lästertest mein Herz und ich traute ihm selbst nicht mehr, Du stand'st vor mir, wie Einer, der eine Schuld einfordert, ich – ach Gott!

LEONHARD. Ich kann's noch nicht bereuen. Ich weiß, daß ich Dich mir nur so erhalten konnte. (MM 18f.)

¹⁶ Vgl. dazu auch das III. Kapitel *Holofernes und Judith. Schwangerschaft imaginiert*.

Die Gartenlaube gilt in der Literatur als geheimer Treffpunkt zwischen Liebenden, wie etwa zwischen Margarete und Faust in Goethes *Faust I*.¹⁷ So wie Klara und Leonhard kommen sich auch Goethes Figuren in einer Gartenlaube, dem „Aufenthaltsort der Geliebten“¹⁸ nahe. Die Laube ist aufgrund ihrer Architektur als kleines überdachtes, aber trotzdem von außen einsehbares Gebäude ein bemerkenswerter literarischer Ort. Sie illustriert einen Rückzugsort, der zum einen zur familiär-häuslichen Sphäre gehört, wie im Vorwort der ab 1853 wöchentlich publizierten Zeitschrift *Die Gartenlaube* formuliert.¹⁹ Von außen beobachtbar und somit für die Öffentlichkeit zugänglich und kontrollierbar, stellt die Gartenlaube zum anderen einen Durchgangsort dar. Als Ort des Da-zwischen unterläuft die Laube entsprechend die Grenze zwischen öffentlicher und privater Sphäre.

In der Literatur, so etwa Peter von Matt, gehört „[z]um Höhepunkt der Liebe in der Laube [...] immer der Einklang mit der Natur“²⁰. Er definiert Liebe in diesem Kontext als „die ursprüngliche Erfahrung der ganzen klassisch-romantischen Epoche“²¹. Das romantische Liebeskonzept löst die zeitgenössische Differenz zwischen Ehe und Liebe auf und verbindet die zwei Liebenden zu einer fundamentalen Einheit. In Abgrenzung zur Gesellschaft konstruieren diese über die Liebeserfahrung ihre Individualität. „Die romantische Liebe liebt nicht aufgrund einiger Eigenschaften oder weil sie auf Gegenliebe stößt, sondern weil sie den Anderen in seiner individuellen Sicht auf die Welt annimmt.“²² In *Maria Magdalena* wird mit Leonhard und Klara jedoch gerade kein Liebespaar im Sinne der Romantik inszeniert. Ihre Verlobung stellt eine ökonomische Verbindung dar, die Klara auf Drängen ihrer Eltern eingegangen ist, da Leonhard die rational beste Entscheidung für sie darstellt. Für Leonhard

¹⁷ Auch Faust und Margarete treffen sich in der Szene *Ein Gartenhäuschen* in einem Gartenhäuschen und kommen sich dort körperlich näher.

¹⁸ Art.: Laube, in: Goethe-Wörterbuch, Band 5, Sp. 985–986, in: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&mode=Vernetzung&lemid=JL00817#XJL00817 (eingesehen am 28.07.2020).

¹⁹ So wurde die Laube im Vorwort der ersten Ausgabe der ab 1853 wöchentlich publizierten Zeitschrift *Die Gartenlaube* als programmatisch für das familiäre Beisammensein inszeniert: „Ein Blatt soll's werden für's Haus und für die Familie, ein Buch für Groß und Klein“. Die Familie könne im „Frühlinge, wenn vom Apfelbaume die weiß und rothen Blüthen fallen, mit einigen Freunden in der schattigen Laube“ sitzen und gemeinsam die Zeitschrift lesen. An „langen Winterabende[n]“ können die Lesenden im Kreis ihrer „Lieben [...] am traulichen Ofen“ sitzen. Vgl. Stolle, Ferdinand (Hrsg.): *Die Gartenlaube*, Nummer 1, Leipzig 1853, S. 1. Die Laube, so illustriert es auch das Titelblatt, ist ein familiärer Rückzugsort.

²⁰ Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München/Wien: Hanser 1989, S. 355.

²¹ Ebd., S. 211.

²² Bickenbach, Matthias: Friedrich Schlegels *Lucinde* und das Problem romantischer Liebe, in: Sprachen der Liebe in Literatur, Film und Musik. Von Platons *Symposion* bis zu zeitgenössischen TV-Serien, hrsg. von Filippo Smerilli/Christof Hamann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 125–150, hier S. 133.

hingegen ist die Verbindung aufgrund der in Aussicht stehenden Mitgift von 1000 Talern lukrativ.

Auch die Naturbeschreibung markiert diese rationale, nicht von Emotionen getragene Beziehung. Wenn der Mond, „der bisher [...] so fromm in die Laube hinein geschienen hatte, [...] kläglich in den nassen Wolken“ (MM 19) ertrinkt, wird in der Szene bereits das Dramenende antizipiert. Denn Klara wird sich im Mondschein²³ mit einem Sprung in den Dorfbrunnen suizidieren. Die Naturanordnung, und besonders der Rosenbusch, stellt außerdem die Ambivalenz des Sexualakts aus. Mit dem Rosenbusch wird – wie etwa in Goethes *Heidenröslein* (1799) – eine Form von grenzüberschreitender Sexualität illustriert.²⁴ Defloration²⁵ als literarischer Topos wird mit dem Rosenbusch zwar aufgerufen, jedoch nicht bis zum Ende durchgespielt. Schließlich wird keine Rose gebrochen, sondern von Klara retrospektiv ein Rosenbusch beschrieben, über den sie erklärt, dass er ihr „Kleid mit seinen Dornen, wie mit Zähnen, festhielt“ (MM 19). Indem Klara die Dornen des Busches als Zähne bezeichnet, nimmt sie eine Interpretation der Geschehnisse vor: Die Natur kann entsprechend als Resonanzraum ihrer Emotionen gelesen werden, wodurch gleichzeitig die komplexe und ambivalente Konfiguration der Szene deutlich wird. Denn Klara möchte nicht mit ihrem Verlobten schlafen, folgt jedoch trotzdem ihrem Schuldgefühl. Sie hat ein schlechtes Gewissen, da sie sich auf dem Tanzabend zu ihrer Jugendliebe dem Sekretär hingezogen fühlte, möchte gleichzeitig aber auch an der Verlobung mit Leonhard festhalten.

Da der Text das herkömmliche Szenario der Liebenden in der Laube umkehrt, wird in *Maria Magdalena* gerade keine „Verführung aus wilder Leidenschaft“²⁶ illustriert: Weder Klara gibt sich ihrer körperlichen Leidenschaft hin noch ist Leonhard ein „klassische[r] Verführer, den die Passion überbrandet“²⁷. Die Entscheidung Leonhards, Klara mit dem letzten Band an sich zu binden, folgt einer rational-ökonomischen Logik. Klaras Schwangerschaft dient für ihn als Versicherung, da er erst mit der Heirat über ihre Mitgift verfügen kann.

²³ „KLARA. Es ist ja Mondschein!“ (MM 67) Auch in Goethes Trauerspiel *Stella* (1806) ist die Laube respektive der Garten der Ort, der eng mit dem Tod verbunden ist. Dort liegt Stellas verstorbenes Kind begraben.

²⁴ Vgl. zur Poetik sexueller Gewalt Künzel, Christine: Knabe trifft Röslein auf der Heide. Goethes *Heidenröslein* im Kontext einer Poetik sexueller Gewalt, in: Ariadne 39 (2001), S. 52–62.

²⁵ Vgl. zur Defloration Möhrmann, Renate (Hrsg.): „Da ist denn auch das Blümchen weg“ Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, Stuttgart: Alfred Körner 2017.

²⁶ Matt: Liebesverrat, S. 355.

²⁷ Ebd., S. 356. Von Matt differenziert zwischen dem klassischen und dem neuen Verführer: „Der klassische Verführer hat Geld, und er will die Liebe, die Lust, die Leidenschaft und den Genuss. Um dieser willen setzt er sein Geld ein; [...] Der neue Verführer nach dem Muster des bürgerlichen Jahrhunderts kehrt die Position um. Er will Geld und setzt dafür die Liebe ein. Die erotische Leidenschaft ist ihm Mittel zur Befriedigung der ökonomischen, die gewaltig ihn bewegt.“ Ebd., S. 322.

Der Sexualakt wird zum einen als Erpressungs- und Druckmittel inszeniert. Leonhard spekuliert zum anderem mit Klaras Angst vor einer Schwangerschaft, um sein ökonomisches Verlangen zu befriedigen.

Einschlägig für die literatur- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Verbindung von Literatur und Ökonomie sind sowohl Jochen Hörischs *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Gelds* aus dem Jahr 1998 sowie Joseph Vogls 2002 erstmals publizierte Monographie *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Hörisch bezeichnet Geld als das Thema der neuzeitlichen Literatur, da es alle Gesellschaftsbereiche dominiert und kontrolliert: „Kurzum; mit einer fast schon banal zu nennenden Regelmäßigkeit charakterisiert die Literatur der beginnenden Neuzeit Geld als das Medium, das Gott, Transzendenz, Religiosität und Sitte zerstellt.“²⁸ Geld sei dasjenige Medium, das Beziehungen stiftet, zugleich auch Beziehungen eröffnet, „die nicht einfach abgebrochen werden“²⁹ können, wie etwa eine Schuldner:innen-Gläubiger:innen-Beziehung. Im Gegensatz zu Hörischs kulturhistorischer Rahmung des Geldes konzentriert sich Vogl in seiner Studie auf eine Poetologie des Geldes respektive – wie schon im Titel festgesetzt – des ökonomischen Menschen. Die Entwicklungsgeschichte des Geldes rekonstruiert er anhand verschiedener Beispiele aus der Literatur der zurückliegenden 300 Jahre. Interessant für die vorliegende Studie sind seine Beobachtungen im zweiten Kapitel seiner Schrift zu den Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts, in welchen er im Rekurs auf George Lillos Drama *Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells* (1731) das Konzept der ökonomischen Rationalität elaboriert. Da Hebbels Leonhard Parallelen zu Lillos Thorowgood aufweist, werden im Folgenden wichtige Stellen des Textes mit den ökonomischen Konfigurationen in *Maria Magdalena* in Bezug gesetzt; dies verdeutlicht, dass Leonhards Handlungen ausschließlich auf seinen ökonomischen Vorteil ausgerichtet sind.

Im *Kaufmann von London*, das in der Forschung zudem als englischer Vorgängertext der deutschen Bürgerlichen Trauerspiele gilt,³⁰ wird Ökonomie gleich auf mehreren Ebenen verhandelt. Geld ist einerseits der Tauschgegenstand, mit dem der titelgebende Kaufmann Thorowgood handelt. Sein Reichtum ist andererseits der Auslöser für die Handlungen George Barnwells. Dieser bestiehlt auf Geheiß der Prostituierten Sarah Millwood erst seinen Arbeitgeber Thorowgood, später seinen Onkel, den er schließlich, um seine Tat zu verschleiern, tötet. Das Verlangen nach sowie das Handeln mit Geld koordiniert und steuert die Handlungen der Personen. Nach Vogl präsentiert besonders der

²⁸ Hörisch, Jochen: *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Gelds*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 55.

²⁹ Ebd., S. 98.

³⁰ Vgl. dazu Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel und weiterführend zu Lillo: Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, hrsg. von Gert Mattenkrott, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 15–83.

Kaufmann Thorowgood das „Gesetz einer Rationalität“, da er im Text parallel zum Geld als „eine mittlere und vermittelnde Instanz“³¹ fungiert. Anders als Barnwell durchschaut er die „Masken der Verführung“ und ist damit „eine ebenso bewegte wie stabile Instanz, die Passionen abklärt und umgekehrt dort, wo sie fehlen, moniert“³². Gleichzeitig entwerfen diese „neueren Subjektivierungsweisen“ eine ökonomische Rationalität, welche mit „neuen Steuerungs-ideen entsteht und die Einrichtung personaler Instanz mit zirkulierenden Affekten, Interessen und Leidenschaften zu koordinieren versucht“³³.

Auch Leonhard, um auf *Maria Magdalena* zurückzukommen, spielt sich innerhalb der dörflichen Struktur des Textes selbst in der Position eines Vernetzers und Spekulanten. Er wählt verschiedene Handlungsoptionen ab, um die für ihn beste ökonomische Entscheidung zu treffen. „Die ökonomische Rationalität“, so führt Vogl weiter aus, und diese Beobachtung lässt sich ebenso auf Leonhard übertragen,

entzaubert also eine Welt, die von der ökonomischen Rationalität selbst wiederum konsequent verzaubert wird. Sie neutralisiert Affekte, indem sie Affekte aktiviert; sie korrigiert Passionen, indem sie Passionen induziert; sie diszipliniert Verführer, indem sie selbst verführt³⁴.

Leonhard, so lässt sich konstatieren, wird von der Macht des Geldes verführt und wird dadurch selbst zum Verführer. Sich seiner Leidenschaft für Geld hingebend, avanciert er zu einem „durch und durch leidenschaftliche[n] [Subjekt] – ein leidenschaftliches in dem Sinn, dass den Passionen und Begierden nicht einfach die gebietende Instanz einer entsagenden Tugend gegenübersteht“³⁵. Leonhard betrachtet Klaras Körper lediglich als sein ökonomisches Kapital, als „[s]ein höchstes Gut“ (MM 17). Klaras vorgebliche Schwangerschaft, und damit auch ihr Körper, fungieren in seiner von Geld und Aufstieg determinierten Handlungslogik als Pfand.

Mit Klaras Aussage, Leonhard stünde vor ihr, „wie Einer, der eine Schuld einfordert“ (MM 19), wird diese ökonomische Konfiguration in der Laubenszene selbst ausgestellt, so Peter von Matt. „Der Akt der körperlichen Liebe fällt auch in der Sprache zusammen mit dem Vorgang einer Finanztransaktion.“³⁶ Entsprechend wird die menschliche körperliche ‚Vermehrung‘ – durch Schwangerschaft – an finanzielle Vermehrung gekoppelt. Geld- und Geschlechtsverkehr werden sprachlich übereinandergelegt: „Kinder machen, Geld machen: die sexuellen und spezifischer phallischen Konnotationen der

³¹ Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 4. Auflage, Zürich: Diaphanes 2011, S. 99.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 100.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 97.

³⁶ Matt: Liebesverrat, S. 335.

fiskalischen Begrifflichkeiten sind unüberhörbar. Wer eine Stange Geld hat, ist potent und liquide und kann sich also eine Finanzspritze erlauben.³⁷ Doch Leonhard verfügt gerade nicht über eine ‚Stange Geld‘ – er ist somit finanziell impotent –, nutzt aber seine sexuelle Potenz für seinen finanziellen Aufstieg. Er zeugt erst Kinder, um diese respektive die Angst Klaras vor einer Schwangerschaft gegen Geld einzutauschen. Mit dieser Vorgehensweise instrumentalisiert er den weiblichen Uterus als Fortpflanzungsort, um dort sein Geld zu vermehren. Wenn Geld sich im ökonomischen Kreislauf zudem allein durch Zinsen und Zinseszinsen weitervermehren kann,³⁸ braucht Leonhard dafür in letzter Konsequenz keine Partnerin mehr. Einmal in den Kreislauf eingestiegen, wird es ihm gelingen, sein Kapital zu vergrößern.

Leonhards Bestreben nach ökonomischem Aufstieg wird an einer weiteren Liaison deutlich, die im Text nur einen Nebenschauplatz bildet und in der Forschung bisher unbeachtet blieb. Während seiner zweiwöchigen Abwesenheit, zwischen dem Beischlaf in der Laube und dem bereits zitierten Gespräch, verführt Leonhard eine weitere Frau, um seine Karrieremöglichkeiten zu verbessern, und damit über eine finanzielle Alternative zu Klaras Mitgift zu verfügen:

LEONHARD. Glaub's. Die Zeit benutzt' ich dazu, der kleinen buckligen Nichte des Bürgermeisters, die so viel bei dem Alten gilt, die seine rechte Hand ist, wie der Gerichtsdiener die linke, den Hof zu machen. Versteh' mich recht! Ich sagte ihr selbst nichts Angenehmes, ausgenommen ein Compliment über ihre Haare, die ja bekanntlich roth sind. (MM 21)

Um die Stellung als Kassierer zu erhalten, verführt Leonhard nicht nur die Nichte des Bürgermeisters, sondern macht seinen Mitbewerber am Abend vor der Prüfung betrunken. Auch an dieser Stelle agiert er be-rechnend: „Es kam auch nicht ganz von selbst, daß der junge Herrmann in dem wichtigsten Augenblick seines Lebens betrunken war. [...] Mit drei Gläsern war's gethan.“ (MM 21)

Die Bürgermeisternichte, das verdeutlichen Leonhards abfällige Kommentare über ihr Äußeres, instrumentalisiert er, um sein Berufsziel zu erreichen. Auch diese bindet er mit einer vermeintlichen Schwangerschaft an sich, wie Leonhard Klara zu Beginn des dritten Akts erklärt. „Jetzt kommst Du, aber ich habe schon ein Wort gegeben und eins empfangen, ja – (*für sich*) ich wollt', es wär' so – die Andere ist schon mit dir in gleichem Fall“ (MM 58.) Da er Klara in dem Moment von der vermeintlichen Schwangerschaft berichtet, wird in ihrer Wirklichkeit eine zweite Gravidität erschaffen. Das bedeutet wiederum, dass die Tischlerstochter ab diesem Zeitpunkt die alleinige Verantwortung für ihre Schwangerschaft trägt. Sie kann weder auf die Unterstützung ihrer Familie noch auf die Leonhards hoffen. Auch diese zweite Schwangerschaft erweist sich

³⁷ Hörisch: Kopf oder Zahl, S. 114.

³⁸ Vgl. ebd., S. 124.

– wie auch schon Klaras – als Spekulation. Schließlich, das erklärt Leonhard an einer anderen Stelle, ist der Sexualakt mit der Bürgermeistersnichte erst acht Tage her.³⁹ Der in der Aussage etablierte Konnex von Geben und Empfangen situiert die Aussage außerdem in einem sexuellen Rahmen, der mit dem Fall zugleich den biblischen Sündenfall alludiert.

Obwohl die Bürgermeistersnichte, parallel zu Klara, wenn überhaupt erst einige Tage schwanger sein kann, fungiert ihre Gravidität ebenso als Druckmittel. Sowohl Klara als auch die Bürgermeistersnichte avancieren zu Tauschobjekten, doch wird das traditionelle Szenario des Frauentauschs – bei welchem die Tochter gegen die väterliche Mitgift eingetauscht wird – in der Tischlerfamilie nicht bis zum Ende durchgespielt. Der Tausch findet weder an dieser Stelle noch im weiteren Verlauf des Dramas statt. Nachdem Leonhard durch Meister Anton in der nächsten Szene vom Verlust der Mitgift erfährt, nutzt er die Verhaftung von Klaras Bruder Karl als Möglichkeit, um sich von Klara loszusagen und sich der Bürgermeistersnichte zuzuwenden. Frauen, ihre Körper und auch die ungeborenen Kinder werden, so zeigen es die beiden Textepisoden, als konvertierbare Elemente⁴⁰ inszeniert. Indem Leonhard die schwangeren Frauen untereinander austauscht, wird die jeweilige Gravidität sowie die damit einhergehende Verzweiflung der Frauen funktionalisiert und von ihm als Pfand instrumentalisiert. Leonhard verführt, um sein ökonomisches Begehr zu befriedigen. Gleichsam eröffnet ihm der Austausch der beiden Frauen die Möglichkeit, einem Beruf nachzugehen, in welchem er wiederum mit fremdem Geld handelt: nämlich dem des Kassierers. Als Verwalter fremden Kapitals wird ihm Geld zur Verfügung gestellt, er ‚kassiert‘ dieses ein. Entsprechend profitiert Leonhard von seinen Handlungen ökonomisch gleich doppelt: Er verfügt über eine lukrative gesellschaftliche Stellung und erhält bei einer Hochzeit gleichzeitig eine Mitgift.

Das Gespräch zwischen Klara und Leonhard wird durch das Eintreten Meister Antons unterbrochen. Während Klara in der Küche arbeitet, unterhalten die beiden Männer sich zunächst über die Beförderung Leonhards zum Kassierer. Im selben Gespräch erfährt Leonhard, dass Meister Anton die für Klaras Mitgift vorgesehenen 1000 Taler an seinen alten Lehrmeister verschenkt hat.

³⁹ Die Nichte des Bürgermeisters kann, wenn überhaupt, erst seit 8 Tagen schwanger sein, wie Leonhard erklärt: „Dir schrieb ich vor acht Tagen ab, Du kannst es nicht läugnen, der Brief liegt da“ (MM 57f.).

⁴⁰ Vgl. dazu auch Juliane Vogels Ausführungen zum Frauentausch in Wagners *Rheingold*: Vogel, Juliane: „Weibes Wonne und Wert“. Tauschverhältnisse in Wagners *Rheingold* und Hofmannsthals *Danae*, in: Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen, hrsg. von Georg Mein/Franziska Schößler, Bielefeld: Transcript 2005, S. 227–244, hier. S. 227. Vgl. einschlägig zu familiären Tauschverhältnissen Lévi-Strauss, Claude: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Das Gespräch wird erst von Therese, die aus dem Gottesdienst nach Hause zurückkehrt, und den hinzukommenden Gerichtsdienern unterbrochen.

1.2 *Der Anfang vom Ende. Klaras Schwur*

Mit dem Eintritt der Gerichtsdienner in das Tischlerhaus setzt eine Kette von Ereignissen ein, die die dramatische Zusitzung des Textes einleiten: Aufgrund der plötzlichen Festnahme Karls, der fälschlicherweise des Juwelendiebstahls bezichtigt wird, „fällt [Therese] um und stirbt“ (MM 34).⁴¹ Daraufhin verlässt Leonhard das Tischlerhaus und kündigt noch in derselben Szene per Brief⁴² die Verlobung mit Klara aufgrund des Diebstahls auf – später wird er jedoch erklären, dass der Verlust der Mitgift der eigentliche Grund ist. Bei dem Versuch, Klara in Anbetracht dieser Nachricht zu beruhigen, scheint Anton plötzlich der Grund für die eigentliche Verzweiflung seiner Tochter bewusst zu werden: ihre Angst vor einer möglichen Schwangerschaft. Daraufhin drängt Anton Klara dazu, bei Thereses Leiche zu schwören, dass sie jungfräulich ist.

MEISTER ANTON (*faßt sie bei der Hand, sehr sanft*). Liebe Tochter, der Karl ist doch nur ein Stümper, er hat die Mutter umgebracht, was will's heißen? Der Vater bleibt am Leben! [...] Du brauchst nicht nach der Art zu greifen, Du hast ein hübsches Gesicht, ich hab' Dich noch nie gelobt, aber heute will ich's Dir sagen, damit Du Muth und Vertrauen bekommst, Augen, Nase und Mund finden gewiß Beifall, werde – Du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir vor, daß Du's schon bist!

KLARA (*fast wahnsinnig, stürzt der Todten mit aufgehobenen Armen zu Füßen und ruft wie ein Kind*). Mutter! Mutter!

MEISTER ANTON. Fass' die Hand der Todten und schwöre mir, daß Du bist, was Du sein sollst!

KLARA. Ich – schwöre – Dir – daß – ich – Dir – nie – Schande – machen – will!

MEISTER ANTON. Gut! (*Er setzt seinen Hut auf*.) Es ist schönes Wetter! Wir wollen Spießruten laufen, Straß' auf, Straß' ab! (*ab*) (MM 36)

Entsprechend schließt der erste Akt des Textes mit dem Ereignis, das bereits in der ersten Szene angedeutet wurde: dem Tod der Mutter. Mit Blick auf die Inszenierung von Schwangerschaft sind es besonders die Gedankenstriche, die in dieser Szene eine wichtige Stellung einnehmen: Über den ersten wird zunächst Antons Verdacht respektive Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft Klaras transportiert. Der Gedankenstrich markiert seine Befürchtung, die er im

⁴¹ „ADAM. So hör' er! Sein Sohn hat Juwelen gestohlen. Den Dieb haben wir schon. Nun wollen wir Hausdurchsuchung halten. / MUTTER. Jesus! (*fällt um und stirbt*)“ (MM 34). Rebecca Elaine Steele interpretiert Hebbels Drama aufgrund ähnlicher einzelner grotesker Szenen wie dem plötzlichen Tod der Mutter als Tragikomödie, vgl. Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 118–145.

⁴² In der zeitlichen Logik des Textes kommt der Brief zu schnell, da Leonhard gerade erst das Haus verlassen hat. Vgl. Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 129. Der Brief trägt folgenden Inhalt: „Ich als Kassierer – Dein Bruder – Dieb – sehr leid – aber ich kann nicht umhin, aus Rücksicht auf mein Amt“ (MM 51).

darauffolgenden Satz selbst ausformuliert: „Du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir vor, daß Du's schon bist!“ (MM 36) Dem Gedankenstrich als sprachliches Zeichen kommt an dieser Stelle eine zweifache Bedeutung zu. In diesem kulminiert nicht nur die Angst Antons vor der außerehelichen Schwangerschaft seiner Tochter, sondern er dient gleichzeitig als Zäsur. Denn nach dem Zeichen kehrt sich die vormals liebevolle Dynamik zwischen Vater und Tochter um. Auf die von Anton formulierte Befürchtung stürzt sich Klara wie „*faßt wahnsinnig*“ (MM 36) zu den Füßen der mütterlichen Leiche. Wenn sie „*wie ein Kind*“ (MM 36) nach ihrer Mutter ruft, wird ihre Verzweiflung in aller Deutlichkeit ausgestellt. Nachdem Leonhard die Verlobung aufgelöst hat, fällt auch Therese als mögliche Unterstützung weg. Klara ist ihrer ausweglosen Situation allein ausgesetzt. Gleichzeitig offenbart Klara mit ihrem Ausruf auf invertierte Art ihren Verdacht, schwanger zu sein. Sie ruft ihrem Vater zu, dass sie das ist, was sie nicht sein soll – nämlich „Mutter! Mutter!“ (MM 36). Wenn Klara am Körper ihrer toten Mutter schwört, dass sie ihrem Vater „nie – Schande – machen – will“ (MM 36), rückt die Ambiguität des sprachlichen Zeichens⁴³ ein weiteres Mal in den Mittelpunkt. Um sich zum einen dem Zwang ihres Vaters zu entziehen, schwört Klara ihm genau das, was wichtig für sein Selbstbild ist: die Bewahrung seiner gesellschaftlichen Reputation. In der Aussage klingt zum anderen bereits ihr Suizid an. Denn ihr Schwur kann sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf ihre Jungfräulichkeit beziehen, sondern auf den von Klara bereits geplanten Selbstmord.

Bemerkenswert ist mit Blick auf den zweiten Akt des Dramas, dass auf diesen Schwur Klaras ein weiterer folgen wird, nämlich der von Anton. In einem Gespräch zwischen Vater und Tochter im nächsten Akt ist Antons Angst vor einer möglichen Schwangerschaft seiner Tochter der Auslöser, für seine Drohung Suizid zu begehen. „In dem Augenblick, wo ich bemerke, daß man auch auf Dich mit Fingern zeigt, werd' ich – (*mit einer Bewegung an den Hals*) – mich rasiren.“ (MM 40) Mit der Drohung Antons werden die beiden Schwüre sprachlich verbunden. Diese bekräftigen sich gegenseitig, woraus sich eine ausweglose Situation für Klara ergibt. Ab diesem Zeitpunkt stellt sie sich selbst

⁴³ Vgl. zum Konzept der Ambiguität als Mehr- respektive Vieldeutigkeit des sprachlichen Zeichens exemplarisch Klein, Wolfgang/Winkler, Susanne: Ambiguität. Ausgabe der Li. Li. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158 (2010). Vgl. zur Stellung von Ambiguität in der Literatur(wissenschaft) bzw. als Merkmal literarischer Texte Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics, in: Style in Language, hrsg. von Thomas A. Sebeok, Cambridge: MIT Press 1960, S. 350–377; Jannidis, Fotis: Polyvalenz – Konvention – Autonomie, in: Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, hrsg. von dem. (u.a.), Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 305–328; Reboul, Anne: Represented Speech and Thought and Auctorial Irony: Ambiguity and Metarepresentation in Literature, in: Quitte ou Double Sens: Articles sur l'Ambiguïté Offerts à Ronald Landheer, hrsg. von Paul Bogaards/Johan Rooryck/Paul J. Smith, Amsterdam: Editions Rodopi 2001, S. 253–277.

vor die Wahl, ob sie Vatermörderin oder Selbst- und Kindermörderin⁴⁴ werden wird – und entscheidet sich mit ihrem Suizid für letzteres.

Sehr eindrücklich wird in dieser Szene der öffentliche Druck auf die Individuen, und besonders auf Klara als Tochter, dargestellt. Wie auch schon in den Vorläufertexten inszeniert *Maria Magdalena* als Bürgerliches Trauerspiel eine Familiengeschichte, in welcher gesellschaftliche Normen in Form von elterlichen Erwartungen auf die Handlungen der jeweiligen Kinder treffen. Mit dieser Konstellation folgt Hebbel der Gattungstradition des Bürgerlichen Trauerspiels, rückt jedoch mit der vermeintlichen Schwangerschaft Klaras das Sujet in den Mittelpunkt, das aus den Bürgerlichen Trauerspielen Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers getilgt ist.

2. *Gattung und Gravidität. Bürgerliches Trauerspiel*

„Sonntag erhielt ich einen Brief der Madame Crelinger über
Maria Magdalena. Es ist wieder nichts. Ich bin ein sehr
talentierter Mensch, habe Gedanken, Sprache, was weiß ich,
was alles mehr, aber, aber – – die Helden ist schwanger, und
das ist ein unüberwindlicher Stein des Anstoßes.“

Friedrich Hebbels Tagebucheintrag vom 23. Januar 1844

Die Bürgerlichen Trauerspiele *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) Gotthold Ephraim Lessings sowie Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784) inszenieren am Beispiel der drei Töchterfiguren Sara Sampson, Emilia Galotti und Louise Miller das ‚Problem‘ weiblicher Verführbarkeit. Ausgehend von der zeitgenössischen bürgerlichen Sexual- und Tugendmoral rücken die Texte (mögliche) Verführungsszenarien in den Fokus. Der ‚Verlust‘ beziehungsweise die ‚Bewahrung‘ der töchterlichen ‚Unschuld‘⁴⁵ strukturiert die Handlun-

⁴⁴ Dazu das Gespräch zwischen Leonhard und Klara im dritten Akt. „LEONHARD. Du kannst Gott Lob nicht Selbstmörderin werden, ohne zugleich Kindesmörderin. / KLARA. Beides lieber, als Vater-Mörderin“ (MM 59).

⁴⁵ Vgl. zum Bild der ‚verführten Unschuld‘ im Bürgerlichen Trauerspiel: Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst“. Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller, in: *Lessing Yearbook XVII* (1985), S. 1–20. Die Begriffe Verführung und Unschuld werden im Folgenden in einfache Anführungszeichen gesetzt, da diese auf ein Konzept von Weiblichkeit rekurrieren, das Frauen, und besonders unverheiratete Frauen, zu einer Ware degradiert. „Der Heiratswert eines Mädchens leitet sich also aus ihrem Status der *virgo intacta* her. Darin offenbart sich die Kehrseite der bürgerlichen Emanzipation im 18. Jahrhundert: Die Fetischisierung des Virginitätsideals wurde als Überlegenheitspfand dem Adel gegenüber ausgespielt und als Waffe im Kampf um den politischen und ökonomischen Aufstieg des Bürgertums benutzt. Nur – der Preis für diesen Aufstieg war hoch und ungleich verteilt, denn zu zahlen hatten ihn die bürgerlichen Töchter. Das Postulat der Tugendhaftigkeit – das zeigt das Leitmotiv des bürgerlichen Trauerspiels – führte sie nicht in die Freiheit, sondern in den Tod.“ Möhrmann, Renate: Einleitung, in: „Da ist denn auch das Blümchen weg“. Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, hrsg. von ders., Stuttgart: Alfred Körner 2017, S. IX–XXXIII, hier S. XIV.

gen des Figurenpersonals. Die potenziellen Verführungen der jeweiligen Frau – konkret: der außereheliche Sexualakt – gilt es von Seiten der Familie, und besonders der Väter, zu verhindern. Obwohl diese Verführungsszenarien die Texte dominieren, wird zu keinem Zeitpunkt Schwangerschaft als mögliche Konsequenz des Sexualakts thematisiert. Die mit einer Schwangerschaft verbundene körperliche Ebene wird aus den drei Trauerspielen getilgt und vom Tugend- und Moraldiskurs verdeckt. Schwangerschaft erweist sich damit als Rückseite der bürgerlichen Tugendvorstellungen. Wenn Hebbel 90 Jahre nach Lessings *Sara Sampson* in seinem Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* außereheliche Schwangerschaft als Sujet prominent platziert, setzt er das Thema in den Mittelpunkt, das alle anderen Texte implizit verhandeln, so die These des Kapitels. Entsprechend kann *Maria Magdalena* als Text gelesen werden, welcher die Leerstelle der anderen Trauerspiele füllt. Klaras Schwangerschaftsgeschichte, so ließe sich argumentieren, dient auch als Folie für einen möglichen Lebensentwurf Sara Sampsons, Emilia Galottis und Louise Millers. Die hier vorgenommene Fokussierung auf Schwangerschaft ermöglicht somit eine Relektüre der Bürgerlichen Trauerspiele Lessings und Schillers.

Das Bürgerliche Trauerspiel wird im Rahmen der Studie in einem eng gefassten Rahmen betrachtet. Im Mittelpunkt stehen die vier kanonisierten Bürgerlichen Trauerspiele Lessings, Schillers und Hebbels, da diese die Gattungszuschreibungen im deutschsprachigen Raum maßgeblich geprägt haben.⁴⁶ Abzugrenzen gilt es diese Trauerspiele gerade mit Blick auf Schwangerschaft von den so bezeichneten Kindsmorddramen⁴⁷ wie etwa Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* (1776) oder Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* (1808). Im Mittelpunkt der Texte stehen die außerehelichen Schwangerschaften der Frauenfiguren und der auf die Geburt folgende Kindsmord durch die Mütter. Analog zu den Bürgerlichen Trauerspielen setzen die Texte den Druck des patriarchalen Gesellschaftssystems auf das Individuum in Szene, führen diese Konstellation jedoch weiter. Anders als die Bürgerlichen Trauerspiele stellen diese mit dem von den Müttern begangenen Kindsmord juristische Diskurse prominent ins Zentrum. Fragen nach der Zurechnungsfähigkeit der jeweiligen Kindermörderin⁴⁸ werden eindringlich präsentiert, wenn zum Beispiel Wag-

⁴⁶ Vgl. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, S. 1. Cornelia Mönch analysiert etwa 255 Dramentexte der Zeit und entwirft eine Typologie für die Gattung. Vgl. Cornelia Mönch: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer 1993. Auch Peter Szondi widmete sich einer Theorie des bürgerlichen Trauerspiels: Ders.: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels.

⁴⁷ Vgl. dazu Neumeyer: Psychenproduktion, S. 47–77; Luserke-Jacqui, Matthias: Kulturelle Deutungsmuster und Diskursformationen am Beispiel des Themas Kindsmord zwischen 1750 und 1800, in: Lenz Jahrbuch 6 (1996), S. 198–229; vgl. zu Wagners *Kindermörderin* Künzel: Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*.

⁴⁸ Vgl. Neumeyer: Psychenproduktion, S. 55.

ners Evchen ihr Kind am Dramenende mit einem Stich in die Schläfe tötet. Das Trauerspiel schließt mit dem dazukommenden Fiskal, der auf den Tod als Strafe für Kindsmord verweist. Auch mit der bereits im Kerker eingesperrten Margarete aus Goethes *Faust I* werden die juristischen Konsequenzen eines Kindsmords als abschließende Frage an den Schluss des Texts gestellt. Der kurze Blick auf die Gattung verdeutlicht, dass Hebbel in *Maria Magdalena* prominente Diskurse der Zeit bündelt. Mit Klara entwirft er eine Frauenfigur, deren Handlungen Anschluss an verschiedene Prätexe bieten; die Tischlerstochter unterscheidet sich jedoch mit ihrem Suizid einerseits radikal von den Frauenfiguren in den Trauerspielen Lessings und Schillers. Klaras Tod, den sie selbst als Kinds- und Selbstmord bezeichnet, rückt Hebbels Trauerspiel andererseits näher an die Kindsmorddramen, auch wenn in *Maria Magdalena* kein Kindsmord inszeniert wird.

Dass Schwangerschaft in den Bürgerlichen Trauerspielen vom Tugend-, Moral- und Verführungsdiskurs kuvriert wird, gilt es im Folgenden zu zeigen. Für diese Vorgehensweise wird zunächst die Gattungsgeschichte des Bürgerlichen Trauerspiels mit einem Fokus auf Schwangerschaft betrachtet. Dieser Analyseschwerpunkt eröffnet sowohl eine neue Perspektive auf das Genre des Bürgerlichen Trauerspiels als auch auf die Texte selbst. Da der Schwerpunkt der Studie auf der Darstellung von Schwangerschaft liegt, kann auf andere, für die Gattung wie auch für die Texte relevante Konstellationen nur kurisorisch eingegangen werden.⁴⁹ Zentral für die Bürgerlichen Trauerspiele, das hat die Forschung an den verschiedenen Texten nachgewiesen,⁵⁰ ist die doppelte Dynamik von Standes- und Familienkonflikt. Im Mittelpunkt der Texte steht eine Familie – meistens zusammengesetzt aus den Eltern und einer Tochter –, die durch eine aus dem adeligen Kreis evozierten Intrige in eine Katastrophe gestürzt wird. Dieser Zusammenstoß von Adel und Bürgertum entsteht, indem sich ein meist adeliger Mann einer jungen Frau nähert und diese verführt respektive plant, sie zu verführen.

Der Verführer verführt das Mädchen und dann entführt er sie, oder er entführt sie und verführt sie anschließend in aller Ruhe. Er entführt die Frau gegen ihren Willen (so der Prinz Emilia Galotti) oder mit ihrem Willen (so Mellefont die Sarah [sic!] Sampson), aber er tut es immer, um sie schließlich ohne ihre Gegenwehr ‚besitzen‘ zu können.⁵¹

⁴⁹ Vgl. grundlegend zur Dramentheorie Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels, S. 91–188; weiter Rochow, Christian Erich: Das bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart: Reclam 1999; Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Die Forschungslinien der Trauerspiele Lessings und Schillers werden im Rahmen dieses Kapitels in den verschiedenen Unterkapiteln rekonstruiert.

⁵⁰ Vgl. u.a. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel; Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 37–125; Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels.

⁵¹ Matt: Liebesverrat, S. 327.

Eine möglicherweise eintretende Schwangerschaft, auf die eine Heirat folgen könnte, bedeutete in dieser Ent- respektive Verführungskonfiguration erstens eine Aufhebung der Opposition von Bürgertum und Adel. Eine Heirat über die Standesgrenzen hinweg evoziert eine Unterbrechung der Erb- beziehungsweise Adelsabfolge – die textuell inszenierten Mesalliances sind somit von der gesellschaftlichen Perspektive aus politisch und sozial unzulässig.⁵² Auf der Ebene der Vater-Tochter-Beziehung bedeutet der Verlust der töchterlichen ‚Unschuld‘ zweitens einen ‚Wertverlust‘ der Tochter, woraus sich wiederum eine zweifache Perspektive entwickelt:

Zum einen wird ein männliches Familienoberhaupt seines Eigentums, einer Tochter [...] beraubt, bzw. dieses Eigentum wird seines ‚Wertes‘ (auf dem Heiratsmarkt) beraubt. Auf der anderen Seite [wird] [...] dem Opfer selbst etwas ‚geraubt‘ [...], nämlich die Jungfernshaft, die als wertvollstes Gut einer Frau galt, d.h. das Opfer selbst verlor an (sozialem) ‚Wert‘.⁵³

Um ebendiese unverheiratete Tochter als juristisches Eigentum des Vaters konfiguriert sich die dramatische Handlung der Bürgerlichen Trauerspiele und buchstabiert diese Beziehung in verschiedenen Konstellationen aus. Die Texte behandeln in unterschiedlichen Variationen die emotionale Beziehung der Eltern, und besonders der Väter, zu ihren Töchtern. Die familiäre Reputation ist eng an das ‚tugendhafte‘ Verhalten der Töchter gebunden. Wenn diese etwa gegen die gesellschaftlichen Moral- und Tugendvorstellungen verstößen – wie es bei einer außerehelichen Schwangerschaft der Fall wäre –, impliziert diese Handlung den öffentlichen Ehrverlust der gesamten Familie. Am Körper der unverheirateten Töchter wird dementsprechend der Konnex von familiären, ökonomischen und öffentlichen Ansprüchen an die jeweilige Frau ausgehandelt.

Erstmals tritt das so bezeichnete Bürgerliche Trauerspiel in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Vorgängertexte, welche das deutsche Bürgerliche Trauerspiel maßgeblich beeinflussten, kommen mit Denis Diderot, Louis Sébastien Mercier und George Lillo aus England und Frankreich.⁵⁴ Gemein ist den Texten, dass bürgerliche Figuren zum ersten Mal tragödienfähig werden. Das Bürgertum und sein Tugendethos werden literarisch sichtbar. Da die Texte primär Probleme des alltäglichen, öffentlichen Lebens verhandeln, rücken staatspolitische Themen in den Hintergrund. *Bürgerlich* bedeutet in diesem Kontext gerade nicht den gesellschaftlichen Unterschied zwischen Bürgertum und Adel, son-

⁵² Dieser Konflikt ist auch zentral für Hebbels Tragödie *Agnes Bernauer* (1851). In *Agnes Bernauer* verfolgt Ernst, Albrechts Vater und der regierende Herzog zu München-Bayern, das Ziel, die Mesalliance zwischen seinem Sohn und Agnes Bernauer zu zerschlagen. Die nicht standesgemäße Ehe unterbricht die Erbfolge im Herzogtum Bayern; dies bedeutet für die Familie eine Schwächung der politischen Macht.

⁵³ Künzel: Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*, S. 209.

⁵⁴ Vgl. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels.

dern fokussiert den Bürger als „Privatmensch im Familienkreis, im Gegensatz nicht zum adeligen, sondern zum öffentlichen, politischen Menschen, zum König oder Helden, der das heroische ‚Staatsinteresse‘ beherrscht“⁵⁵. Den Mittelpunkt der Texte bilden die Bürger:innen „als Mensch[en] mit echten, unverstellten Gefühlen“⁵⁶. Als Gründungstext des deutschen Bürgerlichen Trauerspiels gilt Gotthold Ephraim Lessings 1755 uraufgeführtes Drama *Miß Sara Sampson*. Der Text prozessiert einerseits die Beziehung zwischen Sara Sampson und ihrem Geliebten Mellefont, andererseits das Verhältnis zwischen Sara und ihrem Vater William Sampson.

2.1 *Gasthof und Sexualität. Gotthold Ephraim Lessings Miß Sara Sampson*

Miß Sara Sampson (1755) erzählt die Geschichte von Sara Sampson, die zusammen mit ihrem Geliebten, dem adeligen Mellefont, in einen Gasthof reist, um von dort die gemeinsame Hochzeit zu planen. Dazu kommt Sara Sampsons Vater, der seine Tochter zurück zu sich nach Hause holen möchte. Auch Mellefonts ehemalige Geliebte Marwood reist mit der gemeinsamen außerehelichen Tochter Arabella an, um Mellefont zurückzugewinnen. Verbindungspunkt der im Trauerspiel inszenierten Intrigen und Handlungen bildet Sara Sampson. Diese wird im Verlauf des Textes von Marwood aus Eifersucht vergiftet und stirbt am Ende des Dramas. Mellefont erdolcht sich anschließend aus Reue. Daraufhin nimmt William Sampson, der den Bitten seiner Tochter folgt, das Mädchen Arabella auf.

Bereits der Auftakt des Dramas setzt das für die erste Phase des Bürgerlichen Trauerspiels in den 1750er und 1760er Jahren programmatische bürgerliche Empfindsamkeitsethos in Szene.⁵⁷ Der Privatmensch „in seinem mitmenschlichen, häuslich-nachbarlichen Beziehungen, verantwortungsvoll gebunden an seine Gemeinschaft“ wird vorgeführt, wenn Sir William Sampson mit seinem Diener Waitwell den Gasthof betritt und zu weinen beginnt; „er ist der um Tugend bemühte, gefühlvolle, ja gefühlsfreudige Mensch.“⁵⁸ William Sampson verkörpert zwar „die Geschichte der Vergebung des liebevollen Vaters“⁵⁹, jedoch, darauf hat Gisbert Ter-Nedden in seiner einschlägigen Studie zu Lessings Trauerspielen verwiesen, ist die Liebe zu seiner Tochter an „Großmut und Egozentrik“ gebunden. „Großmütig ist sie, weil sie nicht richtet und nicht ver-

⁵⁵ Guthke: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 11.

⁵⁶ Frevert, Ute: Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten, in: Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne, hrsg. von ders. (u.a.), Frankfurt a.M./New York: Campus 2011, S. 9–31, hier S. 14.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 9–31.

⁵⁸ Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, S. 32.

⁵⁹ Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart: Metzler 1986, S. 51.

dammt, sondern versteht und entschuldigt. Egozentrisch ist sie, weil sie an die Bedingung einer Gegenliebe geknüpft ist.“⁶⁰ Der Tochter aufgrund ebendieser Verbindung von Liebe und Eigenliebe zu verzeihen, illustriert das literarisierte „prekäre Verhältnis von Vater und Tochter, das Schwachstellen der bürgerlichen Ordnung wie die Problematik der emotionalisierten Familienbindung kenntlich werden lässt“⁶¹.

Der Aufenthalt des unverheirateten Paars im Gasthaus erregt sowohl die Aufmerksamkeit des Wirts als auch William Sampsons sowie seines langjährigen Bediensteten Waitwell. In den ersten Zeilen des Dramas verweist Waitwell bereits auf die vermeintliche Verführung Sara Sampsons: „Das beste, schönste, unschuldigste Kind, das unter der Sonnen gelebt hat, das muß so verführt werden!“⁶² Mit ‚Verführung‘, ein Begriff, der im Verlauf des Textes und ebenso in den anderen Bürgerlichen Trauerspielen ausschließlich mit Männlichkeit verbunden ist, wird das zeitgenössische Sexual- respektive Geschlechtermodell aufgegriffen. Frauen werden ausschließlich von Männern verführt, da Männer dem Sexualitätsdiskurs der Zeit folgend „libidinöser als Frauen seien“⁶³. Die tugendhafte und sittsame Frau verspüre – besonders außerhalb der Ehe – keine sexuellen Begierden und werde entsprechend vom ‚triebhaften‘ Mann ‚verführt‘. Bis auf Ausnahmen wird eine Konstellation *vice versa* in den Dramen des 18. Jahrhunderts kaum dargestellt.⁶⁴

Die Brisanz des gemeinsamen Aufenthalts verdeutlichten darüber hinaus auch der Gasthof als Ort sowie die Dauer ihres Beisammenseins. Sara Sampson und Mellefont wohnen bereits seit zwei Wochen⁶⁵ in dem Gasthof. In der Literatur zeichnet sich das Wirtshaus als transitorischer Ort gerade durch seine Nähe zum Bordell aus.⁶⁶ Güter, Geld und Informationen werden in diesem öffentlichen Durchgangsort jenseits von anderen Handlungsorten gesteuert,

⁶⁰ Ebd., S. 53

⁶¹ Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, 1. akt. und über. Auflage, Stuttgart: Metzler 2017, S 29.

⁶² Lessing, Gotthold Ephraim Lessing: *Miss Sara Sampson*, in: Ders., Werke 1754–1757, hrsg. von Conrad Wiedemann, unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 431–526, hier S. 433.

⁶³ Hillerkus: Mellefonts Ehescheu als Männlichkeitsskrise, S. 109.

⁶⁴ In der Tragikomödie *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* (1774) von Jakob Lenz wird diese Geschlechterkonstellation verkehrt. Hier verführt die adelige Tochter Gustchen ihren Hauslehrer Läuffer und eben nicht *vice versa*.

⁶⁵ Vgl. Lessing: *Miss Sara Sampson*, S. 435.

⁶⁶ Vgl. zum Wirtshaus in *Miss Sara Sampson* Dörr, Volker C.: Elende Wirtshäuser? Zu Lessings *Miss Sara Sampson* und Lillots *The London Merchant*, in: Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Sigrid Nieberle/Claudia Nitschke, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 163–176; vgl. allgemeiner zum Wirtshaus in der Literatur Kaemena, Bettina: Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999. Vgl. zum Bordell aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive Sauer-Kretschmar, Simone: Grenzräume in der deutschen und französischen Literatur, Berlin: Bachmann 2015.

kontrolliert und untereinander ausgetauscht. Dort können sich Personen, wie etwa Sara Sampson und Mellefont, frei und anonym bewegen. Der Schauplatz verweist somit explizit auf die sexuell-körperliche Beziehung zwischen den beiden.

Trotz dieses Skandals wird im Trauerspiel zu keinem Zeitpunkt die Frage nach einer möglichen, und das bedeutet außerehelichen, Schwangerschaft Sara Sampsons diskutiert. Diese Auslassung ist bemerkenswert – und deshalb ist es umso erstaunlicher, dass die Forschung sich damit noch nicht beschäftigt hat –, da *Miß Sara Sampson*, so etwa Monika Fick, geradezu um die „Erfahrung des vorehelichen Liebesvollzugs“⁶⁷ kreist. Dass eine solche ‚Verführung‘ stattfindet respektive stattgefunden hat, darüber gibt der Text selbst Auskunft. So erklärt Sara Sampson, sie könne ihren ‚Fehlritt‘ nur durch eine Heirat rückgängig machen:

Ein anderes Frauenzimmer, das durch einen gleichen Fehlritt sich ihrer Ehre verlustig gemacht hätte, würde vielleicht durch ein gesetzmäßiges Band nichts als einen Teil derselben wieder zu erlangen suchen. Ich, Mellefont, denke darauf nicht, weil ich in der Welt weiter von keiner Ehre wissen will, als von der Ehre, Sie zu lieben. Ich will mit Ihnen, nicht um der Welt Willen, ich will mit Ihnen um meiner selbst Willen verbunden sein. Und wenn ich es bin, so will ich gern die Schmach auf mich nehmen, als ob ich es nicht wäre. Sie sollen mich, wenn Sie nicht wollen, für ihre Gattin nicht erklären dürfen; Sie sollen mich erklären können, für was Sie wollen. Ich will ihren Namen nicht führen; Sie sollen unsre Verbindung so geheim halten, als Sie es für gut befinden; und ich will derselben ewig unwert sein, wenn ich mir in den Sinn kommen lasse, einen andern Vorteil, als die Beruhigung meines Gewissens daraus zu ziehen.⁶⁸

Sara Sampson fleht Mellefont an, sie zu ehelichen, sie mit dem gesetzmäßigen Band an ihn zu knüpfen, damit sie ihr Vaterland nicht „als eine Verbrecherin verlassen“⁶⁹ muss. Um ihr Gewissen durch eine Heirat zu beruhigen, erniedrigt Sara Sampson sich vor ihrem Geliebten selbst. Sie bietet ihm an, die Verbindung geheim zu halten, und das bedeutet, öffentlich ihren Status als Ehefrau zu negieren. Eine ähnliche bedrängende Konstellation, in welcher sich die Frau erniedrigt, wird Hebbel fast 100 Jahre später entwerfen, wenn Klara Leonhard im dritten Akt von *Maria Magdalena* anfleht, sie zu heiraten. Im Gegensatz zu Sara Sampson, die Mellefont anbietet, die Heirat geheim zu halten, eröffnet Klara Leonhard jedoch ein viel extremeres Angebot, nämlich sich auf sein Geheiß hin zu suizidieren: „Heirathe mich – ich lebe nicht lange. Und wenn's Dir doch zu lange dauert, und Du die Kosten der Scheidung nicht aufwenden magst, [...] so kauf' Gift aus der Apotheke, und stell's hin, als ob's für Deine Ratten

⁶⁷ Fick, Monika: *Miß Sara Sampson*, in: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4. akt. u. erw. Ausgabe, hrsg. von ders., Stuttgart: Metzler 2016, S. 133–147, hier S. 133. Auch Melanie Hillerkus folgt der Lesart vgl. dies.: Mellefonts Ehescheu als Männlichkeitskrise, S. 107–128.

⁶⁸ Lessing: *Miß Sara Sampson*, S. 442f.

⁶⁹ Ebd., S. 445.

wäre, ich will's, ohne daß Du auch nur zu winken brauchst, nehmen“ (MM 56). Klaras Rede erscheint als eine Aufnahme der in *Sara Sampson* formulierten Verzweiflung Sara Sampsons. Hebbel greift die von Lessing entworfene Situation auf und verdeutlicht damit auf eindringliche Weise den starken gesellschaftlichen Druck auf unverheiratet schwanger gewordene Frauen. Gleichzeitig wird mit der Umschrift der Szene Hebbels Schreibstrategie deutlich, worauf im Folgenden noch zurückgekommen wird. Er greift die Konstellationen seiner Vorgängertexte auf, radikalisiert die Textanordnungen und macht damit in der literarischen Öffentlichkeit auf sich als Autor aufmerksam.

Auch das Erscheinen der ehemaligen Geliebten Marwood im Gasthaus verdeutlicht die Zentralität von außerehelicher Sexualität für das Bürgerliche Trauerspiel *Miß Sara Sampson*. Denn die vergangene Beziehung zwischen Mellefont und Marwood kann als Folie für das Verhältnis zwischen Sara Sampson und Mellefont gelesen werden. „Vergleichbar hat sich Sara mit Marwood zunächst durch ihren ‚Fehltritt‘, den außerehelichen Liebesvollzug, gemacht.“⁷⁰ Wenn sich Marwood und Mellefont über ihre Vergangenheit unterhalten, wird ihr sexuelles Beisammensein explizit formuliert – außereheliche Sexualität somit in das Zentrum ihrer Beziehung gestellt:

Ich will Sie an den ersten Tag erinnern, da Sie mich sahen und liebten; an den ersten Tag, da auch ich Sie sahe und liebte; an das erste stammelnde, schamhafte Bekenntnis, das Sie mir zu meinen Füßen von ihrer Liebe ablegten; an die erste Versicherung von Gegenliebe, die Sie mir auspreßten; an die zärtlichen Blicke, an die feurigen Umarmungen, die darauf folgten; an das beredte Stillschweigen, wenn wir mit beschäftigten Sinnen einer des andern geheimste Regungen errieten und in den schmachtenden Augen die verborgensten Gedanken der Seele lasen; an das zitternde Erwarten der nahenden Wollust; an die Trunkenheit ihrer Freuden; an das süße Erstarren nach der Fülle des Genusses, in welchen sich die ermatteten Geister zu neuen Entzückungen erholten.⁷¹

Die Szene stellt die wechselseitige Verführung der beiden aus, die mit dem ersten Blickkontakt beginnt und mit einem leidenschaftlichen Beisammensein endet. Ter-Nedden bezeichnet diese Textanordnung als „erstaunlich[]“, da man „eine so offene, geradezu physiologisch präzise Darstellung des Liebesakts [...] in der Literatur des 18. Jahrhunderts vor und neben Lessing vergeblich suchen“⁷² wird. Das vergangene sexuelle Verhältnis zwischen Marwood und Mellefont präsentiert mit der außerehelichen Schwangerschaft wie auch der Geburt der Tochter Arabella die Aspekte, die in Sara Sampsons Leben noch nicht

⁷⁰ Fick: *Miß Sara Sampson*, S. 140. Auch die Bedienstete Marwoods Lady Solmes vergleicht Sara Sampsons und Marwood.

⁷¹ Lessing: *Miß Sara Sampson*, S. 455f.

⁷² Ter-Nedden, Gisbert: Der Kino-Effekt des Briefromans. Zur Mediengeschichte der Empfindsamkeit am Beispiel von Richardsons *Clarissa* und Lessings *Miss Sara Sampson*, in: Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien, hrsg. von Gideon Stiening/Robert Vellusig, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 85–128, S. 118.

eingetreten sind. Die Liebschaft zwischen Mellefont und Marwood erweist sich als möglicher Zukunftsentwurf Sara Sampsons, in welchem außereheliche Schwangerschaft und Mutterschaft eine wichtige Rolle spielen. Da Sara Sampson jedoch von ihrer Konkurrentin Marwood aus Eifersucht ermordet wird, kann dieses Szenario in Lessings Trauerspiel nicht mehr eintreten. Das Trauerspiel bricht ab, bevor eine potenziell eintretende Schwangerschaft öffentlich sichtbar geworden wäre. Wenn Sir Sampson am Ende des Textes nach Sara Sampsons Ermordung und Mellefonts Suizid auf Wunsch seiner Tochter Arabella aufnimmt, akzeptiert er gleichsam den ‚Fehlritt‘ Sara Sampsons. Er nimmt sich in einem übertragenen Sinne ihres möglicherweise geborenen Kindes an.

Dieser von Lessing entworfenen Liebesbeziehung stehen die Figuren seines zweiten Trauerspiels *Emilia Galotti* diametral entgegen. Im Gegensatz zu Sara Sampson, die ein sexuelles Verhältnis zu Mellefont eingehet, wählt Emilia Galotti den Tod, anstatt sich ihrer körperlichen Leidenschaft möglicherweise hinzugeben. Das Schlusstableau des Textes stellt diese verführerische Kraft in aller Deutlichkeit aus.

2.2 *Tötende Schwangerschaft. Gotthold Ephraim Lessings Emilia Galotti*

Zu dem in *Miß Sara Sampson* konstitutiven bürgerlichen Empfindsamkeits- und Gefühlsethos kommen in den Bürgerlichen Trauerspielen ab den 1770er Jahren ständische Konflikte als Movens der dramatischen Handlung hinzu. Auch hier gilt Lessings zweites 1772 uraufgeführtes Bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* als Prototyp der Werke jener Gattungsphase. Die Texte illustrieren das Aufeinandertreffen von Bürgertum und Adel, gleichsam richtet sich die elaborierte Gesellschaftskritik gegen ebendiese Vertreter:innen der Aristokratie.⁷³

Sowohl *Emilia Galotti* als auch Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784) formulieren Kritik an höfischen Intrigen. In *Emilia Galotti* nutzt der Prinz Hettore Gonzaga seine Einflussmacht für die Inszenierung eines Überfalls, – bei dem Emilia Galottis Verlobter stirbt – um Emilia Galotti und ihre Mutter Claudia Galotti in sein Schloss zu retten respektive zu entführen. Von Orsina, der ehemaligen Geliebten des Prinzen, erfährt ihr Vater Odoardo Galotti von dieser Intrige und versucht, seine Tochter zu befreien. Emilia Galotti muss jedoch auf Befehl des Prinzen in dessen Schloss verweilen, um als Zeugin für die Ermittlungen zur Verfügung zu stehen. Da sie sich vor einem Tugend- und Ehrverlust fürchtet, drängt sie ihren Vater am Ende des Dramas dazu, sie mit einem Dolch zu erstechen. Als Argumentationsgrundlage zitiert sie die antike Virginialegende, in welcher Virginius seine Tochter Virginia vor der Versklavung durch einen Mord ‚rettet‘. Auch dieser erdolcht seine Tochter. Die

⁷³ Vgl. Guthke: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 87f.

Parallelen zwischen *Emilia Galotti* und dem antiken Virginiamstoff hat die Forschung bereits dezidiert aufgearbeitet.⁷⁴ Unter verschiedenen weiteren Schwerpunkten wurde das Trauerspiel als eines der „meistinterpretierte[n] Werke[] der deutschen Literatur“⁷⁵ betrachtet, wie Monika Fick die Forschungsübersicht im Lessing-Handbuch einleitet. Die Forschung hat das Drama etwa unter literaturoziologischen und psychologischen sowie genderorientierten Deutungshinsichten und zudem unter religionskritischen wie auch gattungstheoretischen Perspektiven fokussiert.⁷⁶ Die Frage, inwiefern die Angst vor einer Schwangerschaft das dramatische Geschehen strukturiert, wurde bisher jedoch nicht betrachtet.

Am Ende des fünften Akts treffen Emilia Galotti und ihr Vater im Schloss aufeinander und die Tochter erfährt, dass sie allein, ohne ihre Eltern, im Haus des Prinzen, des „Räubers“⁷⁷ zurückbleiben muss. Auf dieses Gespräch folgt das bekannte und vielbesprochene Schlusstableau der Tragödie, in welchem Emilia Galotti die Möglichkeit, verführt zu werden explizit als zu verhinderndes Szenario formuliert:⁷⁸

ODOARDO: [...] Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.

EMILIA: Und nur Eine Unschuld!

ODOARDO: Die über alle Gewalt erhaben ist.–

EMILIA: Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? 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. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhab sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! [...] Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.⁷⁹

⁷⁴ Vgl. zur Adaption des Virginiamstoffes u.a. Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 164–177; Lüdemann, Susanne: Weibliche Gründungsober und männliche Institutionen: Virginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87,4 (2013), S. 588–599; Frömmel, Judith: Vom politischen Körper zur Körperpolitik: Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79,2 (2005), S. 169–195; Müller, Klaus-Detlef: Das Virginia-Motiv in Lessings *Emilia Galotti*. Anmerkungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit, in: Orbis Litterarum 42 (1987), S. 305–316.

⁷⁵ Fick, Monika: *Emilia Galotti*, in: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4. akt. u. erw. Auflage, hrsg. von ders., Stuttgart: Metzler 2016, S. 345–372, hier S. 347.

⁷⁶ Vgl. für eine Übersicht Fick: *Emilia Galotti*, S. 345–372 und auch grundlegend Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 164–238.

⁷⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, in: Ders., Werke 1770–1773, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291–372, hier S. 368.

⁷⁸ Vgl. für eine detaillierte Analyse der Verführbarkeit Emilia Galottis Fick: *Emilia Galotti*, S. 354–359.

⁷⁹ Lessing: *Emilia Galotti*, S. 369. Dazu Hebbel in einem Tagebucheintrag vom 16.02.1839: „Emilia ist mir ein Ding, wie ein Widerspruch. Von einer Frömmigkeit, daß sie sogar am Hochzeittage die Messe nicht versäumt; geliebt, und [...] von Liebe zu ihrem Verlobten

Wenn Emilia Galotti ihrem Vater von ihrem Aufenthalt im Haus der Grimaldi erzählt, setzt der Text zwei Aspekte in Szene, die schließlich zu ihrem Tod hinleiten. Da ihr Körper den Blicken anderer ausgesetzt ist, entsprechend zu einem sexuell beobachtbaren Objekt avanciert, wird Emilia Galotti auf einer metaphorischen Ebene bereits sexuell verführt. Als Beobachtende partizipiert sie selbst aber auch in diesem Blickspiel.⁸⁰ Sie ‚verliert‘, so Emilia Galottis eigene Interpretation, mit diesem kurzen Aufenthalt bereits ihre ‚Unschuld‘, ihr sittsames Verhalten. An dieser Stelle wird deutlich, dass das körperliche Verlangen der Protagonist:innen die Handlungen dominiert. Da Emilia Galotti weder ihre Tugendhaftigkeit noch ihre religiöse Erziehung einen Ausweg aus dieser Situation eröffnen, wählt sie mit der Forderung nach dem Dolch den Tod als letzte Möglichkeit, ihre Verführung zu verhindern. Im Anschluss an diese Szene platziert der Text auf einer metaphorischen Ebene drei Deflorationsszenarien, die über den Konnex von Rose und Dolch verbunden sind.

Emilia Galotti entfernt zunächst eine Rose aus ihrem Haar. Während sie die Rose zerpflückt, inszeniert sie erstens eine Defloration. Gleichzeitig führt sie die antike Virginalegende als Handlungsgrundlage an: „Ehemdem 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 Mal das Leben gab.“⁸¹ Da ihr Vater ihren Worten folgt und sie mit dem Dolch ersticht, avanciert die Requisite zur „väterliche[n] Definitionsgewalt“⁸². Zudem setzt dieser Akt eine zweite Defloration in Szene. Der Stich illustriert nicht nur eine Penetration des weiblichen Körpers, sondern zugleich wird mit der Handlung die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit überschritten – konkreter: die Grenze, die „die Geschlossenheit des jungfräulichen Leibs“⁸³ festsetzt, so Christopher Wild. In dieser Analogie fungiert der ‚jungfräuliche Körper‘ Emilia Galottis als Innenraum, über den der Vater verfügt und den er nach Außen schützen muss, wie Odoardo Galotti bereits im Gespräch mit sei-

erfüllt; zu wissen, daß der Graf todt ist, daß er um ihret willen todt ist, oder richtiger, dies nicht zu wissen, es bloß zu ahnen, was ein noch schrecklicherer Gemüthszustand seyn dürfte: dennoch, sie sagt es mit klaren Worten, fühlt sie dem meuchelmörderischen Wollüstling gegenüber, Nichts so lebhaft, als daß sie warmes Blut hat, daß sie verführt werden kann, und fühlt dies sogleich, in dern ersten Entsetzens vollen Stunde fAugenblicken. Ist dies natürlich? Und wenn, ist sie dann nicht eine gemeine Seele? Und wird eine gemeine Seele sterben, um das zu retten, was sie nie besaß?“ Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 172.

⁸⁰ Vgl. Wild, Christopher: Der theatralische Schleier des Hymens. Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 189–220, hier S. 218. Wild verweist in seinem Aufsatz zu Recht auf die Zentralität des Sehens für das Trauerspiel.

⁸¹ Lessing: *Emilia Galotti*, S. 370.

⁸² Dörr, Volker C.: „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer“. Sprache, Macht, Geschlecht in Lessings *Emilia Galotti*, in: Orbis litterarum 67,4 (2012), S. 310–331, hier, S. 318.

⁸³ Wild: Der theatralische Schleier des Hymens, S. 205.

ner Frau im zweiten Akt konstatiert: „Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! – Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt.“⁸⁴ Wild verweist auf den „Zusammenhang zwischen Bewunderung, Verwunderung und Wunde“⁸⁵ und liest eine mögliche Defloration Emilia Galottis durch den Prinzen als zweifache Verwundung: Diese verletzte sowohl die väterliche Ehre als auch Emilia Galottis Körper.

Auch die Worte der sterbenden Emilia Galotti rufen drittens mit der Rose das semantische Feld der Defloration auf: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.“⁸⁶ Dass in diesem Ausruf Defloration ein weiteres Mal eingespielt wird, darauf hat Peter Horst Neumann verwiesen. Schließlich bedeuten „beide Arten des blumigen Todes wörtlich und metaphorisch ‚Defloration‘“⁸⁷. Wenn Emilia Galotti auf einer metaphorischen Ebene vom Vater gebrochen wird, um eine Entblätterung im übertragenen Sinne zu verhindern, installiert der Text eine Inzestszene. Diese Beobachtung weitet etwa Brigitte Prutti in ihrer Studie zu Bild und Körper bei *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm* auf die ganze Tragödie aus. Sie liest Odoardos Handlungen als Akt der Eifersucht auf den Prinzen, der seine „eigenen inzestuösen Wünsche gegenüber der Tochter“⁸⁸ aufgreift. Emilia Galottis Verlangen zu sterben, interpretiert sie als Opferung des eigenen Körpers, die wiederum auf ihren „kindlichen Wunsch[] nach der väterlichen Liebe“⁸⁹ verweist. Das Verlangen, das in „dieser masochistischen, selbstdestruktiven Form“ des Suizids ausgestellt ist, „beinhaltet die Zurückweisung der rivalisierenden mütterlichen Ansprüche auf die Liebe des Vaters und Zerstörung des potentiell mütterlichen Körpers an sich selbst“⁹⁰. Entsprechend bedeutet die Vernichtung des weiblichen Körpers gleichzeitig eine Zerstörung des verführbaren Körpers. Diese inzestuös aufgeladene Deflorationsszene stellt darüber hinaus in der Logik des Dramas ein ideales Penetrationsszenario dar. Denn Emilia Galotti wird zwar im übertragenen Sinne defloriert, jedoch kann auf diesen Akt keine Gravidität folgen. Schwangerschaft als sichtbares Zeichen der ‚verlorenen Unschuld‘ wird mit diesem Mord entgegengewirkt, gleichsam wird die familiäre Ehre erhalten.

⁸⁴ Lessing: *Emilia Galotti*, S. 313.

⁸⁵ Wild: *Der theatalische Schleier des Hymens*, S. 207.

⁸⁶ Lessing: *Emilia Galotti*, S. 370. „Mit der Zerstückelungspantomime, wie sie Emilia an der Rose vorführt, nachdem ihre verbale Herausforderung das gewünschte tödliche Resultat nur knapp verfehlt hat, übernimmt sie explizit die Rolle des männlichen Aggressors (bzw. des Bräutigams), der den natürlichen Schmuck, die Rose als Fetisch weiblicher Unschuld, unter den Augen des väterlichen Zusehers destruiert.“ Prutti, Brigitte: *Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm**, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 124.

⁸⁷ Neumann, Peter Horst: *Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen*, Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 49.

⁸⁸ Prutti: *Bild und Körper*, S. 114.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Ebd.

Der dazukommende Prinz und Marinelli finden Emilia Galotti, die sterbend in den Armen ihres Vaters liegt. Mit dem Mord wird nicht nur der potenziell mütterliche Körper zerstört, sondern Emilia Galotti entzieht sich außerdem der Verfügungsgewalt des Prinzen, aber auch der ihres Vaters. Im Gegensatz zu ihrer Vorgängerin Sara Sampson wird Emilia Galotti nicht von ihrer Konkurrentin getötet, sondern von ihrem Vater erdolcht. Ihr Tod ‚rettet‘ sie wiederum vor der Verführung des Prinzen und verhindert mit diesem Akt eine möglicherweise eintretende Schwangerschaft. Auch Louise Miller aus Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* stirbt wie ihre beiden Vorgängerinnen am Ende der Tragödie. Ihr Geliebter Ferdinand von Walter vergiftet sie, da er von ihrer Untreue überzeugt ist.

2.3 *Virginität als Ware. Friedrich Schillers Kabale und Liebe*

In Friedrich Schillers 1784 publiziertem Bürgerlichen Trauerspiel *Kabale und Liebe* rückt mit Louise Miller und ihrer Familie erstmals bürgerliches Figurenpersonal in den Fokus. Der Text verhandelt die Liebesbeziehung zwischen der Musikstochter Louise Miller und Ferdinand von Walter, Sohn des am Hof eines deutschen Fürsten regierenden Präsidenten von Walter. Erweitert wird dieser Liebeskonflikt durch die väterlichen – und das impliziert sowohl die gesellschaftlichen wie auch familiären – Erwartungen an die jeweiligen Kinder. Die Beziehung zwischen Louise Miller und ihrem Vater ist zwar von gegenseitiger Zuneigung geprägt, dennoch dominiert die Tyrannie des Vaters das Verhältnis. Der Konflikt zwischen Präsidenten und Ferdinand von Walter implementiert eine weitere Vater-Kind-Beziehung im Text: Um seine Macht am Hof zu festigen, plant der Präsident, seinen Sohn mit seiner Mätresse Lady Milford zu verheiraten. Dafür spinnt er eine Intrige, die letztendlich Ferdinand von Walter dazu leitet, seine Geliebte Louise Miller aus Eifersucht zu vergiften. Entsprechend wird die für das Bürgerliche Trauerspiel konstitutive Vater-Tochter-Achse um eine Vater-Sohn-Beziehung erweitert, die erstere letztlich ersetzt.⁹¹ Wie auch in den beiden Trauerspielen Lessings dominieren die bürgerlich geprägten Tugend- und Moralvorstellungen die Handlungen der Figuren. Diese werden in *Kabale und Liebe* zudem um eine ökonomische Konstellation ergänzt.

Die Liebesbeziehung zwischen Louise Miller und Ferdinand von Walter spielt der Text, parallel zu *Miß Sara Sampson*, direkt in der ersten Szene in einem Gespräch zwischen den Eheleuten Miller ein. So erklärt der Stadtmusikus Miller seiner Frau: „Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter;

⁹¹ Vgl. Miese, Helge: *Kabale und Liebe*. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784), in: Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 65–87, hier S. 78.

meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta!“⁹² Mit der Betitelung Louise Millers als Hure ruft der Text *ex negativo* ein Konzept von weiblicher Sexualität auf, welches das vermeintliche Gegenteil tugendhaften Verhaltens illustriert. Entsprechend interpretiert Rolf-Peter Janz Millers „Sorge um die Unschuld“ seiner Tochter als „die Sorge um die Unverletzlichkeit der bürgerlichen Privatsphäre; die Unberührtheit der Tochter symbolisiert unan-tastbare bürgerliche Rechte oder vielmehr solche, die Miller bislang für unan-tastbar hielt“⁹³. Zwar dominiert die Frage nach dem ‚Verlust‘ der töchterlichen Virginität die Szene, gleichzeitig wird mit der Verkäuflichkeit des weiblichen Körpers – wie auch in *Maria Magdalena* – ein Konnex von Weiblichkeit und Ökonomie etabliert, darauf hat Ilse Graham verwiesen.⁹⁴ Die Konstellation stellt ein Geschlechterkonzept aus, in welchem mit der Frau respektive der unverheirateten Tochter als Tauschobjekt gehandelt wird. Die weibliche ‚Unschuld‘ dient, dem Geschlechter- und Moraldiskurs der Zeit folgend, in diesem Handel wiederum als Pfand. Eine möglicherweise eintretende Schwangerschaft bedeutet für das väterliche Besitzkonzept einen Tugend- und dementsprechend auch einen Kontrollverlust.

Besonders deutlich wird diese Problemkonfiguration im fünften Akt des Dramas, in welchem von Walter Miller einen Beutel voller Goldstücke für seine Tochter anbietet. „Mit dem Geld hier bezahl ich ihm *von Schauern ergriffen hält er inn* bezahl ich ihm *nach einer Pause mit Wehmut* den dreimonatlangen glücklichen Traum von seiner Tochter.“⁹⁵ Sowohl für Miller als auch für von Walter hat die Musikstochter den „Status eines Tauschobjekts“⁹⁶, über das beide Männer gleichermaßen verfügen möchten. „Miller is offered money for the temporary grant of possession of his daughter to Ferdinand, and he accepts the money as a token of his proprietary rights“⁹⁷. Im Vergleich zu den vorangegangenen und mit Hebbel noch kommenden Trauerspielen wird die rechtliche Position der Tochter, die bis zur Hochzeit ihrem Vater und anschließend dem Ehemann unterstellt ist, in dieser Szene in aller Radikalität dargelegt. Anders als bei Klara in *Maria Magdalena* instrumentalisiert sowohl der Vater als auch der Geliebte den Frauenkörper und setzt diesen mit einer

⁹² Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*, in: Ders., Dramen I, hrsg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M.: Klassiker 1988, S. 559–784, hier S. 568.

⁹³ Janz, Rolf-Peter: Schillers *Kabale und Liebe* als Bürgerliches Trauerspiel, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 208–229, hier S. 213f.

⁹⁴ Vgl. Graham, Ilse: Schiller's Drama. Talent and Integrity, London: Methuen & Co. Ltd. 1974, S. 110–120.

⁹⁵ Schiller: *Kabale und Liebe*, S. 665. Dazu auch der Präsident im Gespräch mit Louise Miller über die Beziehung zu Ferdinand von Walter: „Aber er bezahlte Sie doch jederzeit bar? [...] ich meine nur – Jedes Handwerk hat, wie man sagt, seinen goldenen Boden – auch Sie, hoff ich, wird ihre Gunst nicht verschenkt haben“. Ebd., S. 606.

⁹⁶ Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, S. 62.

⁹⁷ Graham: Schiller's Drama, S. 114.

Ware gleich.⁹⁸ Weitergeführt wird diese Konstellation zudem am Dramenende, wenn der sterbende Ferdinand von Walter Miller ein letztes Mal Geld für seine Tochter anbietet.⁹⁹

Der absolutistische Liebesanspruch Ferdinand von Walters dominiert wiederum seine Beziehung zu Louise Miller. Die Forschung hat seinen Liebesenthusiasmus als die treibende Handlungsmotivation gedeutet, da die „ständischen Hindernisse der Liebesbeziehung [...] für ihn geradezu Ansporn seines Liebesüberschwangs“¹⁰⁰ sind. Er folge einem Liebesanspruch, der von bürgerlichen Idealen geprägt ist, und projiziere seine Vorstellungen auf Louise Miller. Von Walter erhebt sie in diesem metaphysischen Liebeskonzept zu einer gottgleichen Person¹⁰¹ – wie ein Gespräch zwischen ihm und Hofmarschall von Kalb verdeutlicht. Als von Walter den fingierten Brief Louise Millers an von Kalb findet, konfrontiert er diesen damit: „Wenn du *genossest*, wo ich *anbetete*: *wütender Schwelgtest*, wo ich einen Gott mich fühlte? *plötzlich schweigt er auf, darauf fürchterlich* [...] Wie weit kamst du mit dem Mädchen? Bekenne!“¹⁰² Die Szene stellt die metaphysische Dimension seines Liebeskonzeptes heraus, in welchem „die Frage nach der Unschuld seiner Angebeteten“¹⁰³ eine wichtige Stellung einnimmt. Ferdinand strebt danach, Louise Miller als Objekt seines Begehrens zu besitzen, sie zu kontrollieren. Er entwirft ein Liebeskonzept, welches die körperliche Ebene aus der Beziehung tilgt. Denn Ferdinand möchte Louise Miller gerade nicht körperlich nahekommen, sondern mit ihr sein Ideal einer metaphysischen Liebe erleben. Das bürgerliche Tugend- aber auch besonders das Liebesethos ist, das wird mit dem Tod der beiden ausgestellt, zentral für Ferdinands Handlungen. „Die fanatisch umkreiste Frage nach der weiblichen Unschuld, offensichtlich Herzstück seines Liebesethos, lässt ihn blind und taub werden für das Geständnis der Intrige, das die Tragödie verhindert hätte.“¹⁰⁴ Der Tod stellt zudem in aller Radikalität die Gewalt aus, die von dem von Fer-

⁹⁸ Vgl. zu den Familien- und Geschlechteranordnungen auch Villinger, Antonia: Geschlechter- und Familienkonfigurationen in Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* und Friedrich Hebbels *Maria Magdalena*. Vorschläge für eine gendersensible Deutschdidaktik, in: Neue Perspektiven einer kulturwissenschaftlich orientierten Deutschdidaktik, hrsg. von Michael Hofmann/Sigrid Thielking, Würzburg: Königshausen & Neumann (im Erscheinen).

⁹⁹ „MILLER: *der die ganze Zeit über, den Kopf in Louisens Schoß gesunken, in stummen Schmerzen gelegen hat, steht schnell auf und wirft dem Major die Börse vor die Füße*: Giftmischer! Behalt dein verfluchtes Gold! – Wolltest du mir mein Kind damit abkaufen? *Er stürzt aus dem Zimmer* / FERDINAND: *mit brechender Stimme*: Geht ihm nach! Er verzweifelt – Das Geld hier soll man ihm retten – Es ist meine fürchterliche Erkenntlichkeit – Louise – Louise – Ich komme.“ Schiller: *Kabale und Liebe*, S. 677.

¹⁰⁰ Saße, Günter: Liebe als Macht. *Kabale und Liebe*, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hrsg. von dems., Heidelberg: Winter 2005, S. 35–56, hier S. 36.

¹⁰¹ Vgl. Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, S. 61.

¹⁰² Schiller: *Kabale und Liebe*, S. 636 (Herv. i. O.).

¹⁰³ Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, S. 61.

¹⁰⁴ Ebd.

dinand von Walter entworfenen „bürgerlichen ‚absolutistischen‘ Liebeskonzept wie der Doktrin der weiblichen Unschuld“¹⁰⁵ ausgeht.

Die Bewahrung der töchterlichen ‚Tugendhaftigkeit‘ wird erst durch den Tod der Töchter ermöglicht, das zeigt der Blick in die drei Trauerspiele. Sie werden getötet, bevor sie sich entweder ihrem körperlichen Verlangen hingeben können oder eine mögliche Schwangerschaft öffentlich sichtbar werden kann. In allen drei Trauerspielen wird (außereheliche) Gravidität aus den Texten gestrichen und vom moralischen Tugenddiskurs überlagert. Indem Hebbel in *Maria Magdalena* mit Klaras Schwangerschaft das Sujet aufgreift, das in den Texten der Bürgerlichen Trauerspiele Lessings und Schillers zwar angelegt ist, aber nicht ausbuchstabiert wird, rückt er dieses in den Mittelpunkt. Ebendiese vorgenommene Modifikation ermöglicht einerseits eine Relektüre der Trauerspiele Lessings und Schillers. Mit dieser Veränderung platziert Hebbel andererseits soziale Kontexte wie etwa Ökonomie, sozialen Aufstieg oder den Wandel in der Arbeitswelt prominent in seinem Text. In dem Bezugsrahmen erweist sich auch die außereheliche Schwangerschaft Klaras als sozialgesellschaftliche Konstellation. An diese Textanordnung anschließend wird *Maria Magdalena* im Folgenden als ein Scharniertext der Gattungsgeschichte gelesen – als verspätetes Bürgerliches Trauerspiel schließt die Tragödie die Gattung ab, avanciert zugleich aber auch zum Gründungstext des Sozialen Dramas.¹⁰⁶

Bevor *Maria Magdalena* innerhalb der Gattungstradition des Sozialen Dramas verortet wird, wird Hebbels ästhetische Programmschrift *Vorwort zu Maria Magdalene* (1844) betrachtet. In dieser fordert er im Rekurs auf die Prätexte eine Neukonzeptualisierung der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels. Wie Lessing und Schiller, zwei für die Dramentradition bedeutsame Autoren,¹⁰⁷ entwickelt er eine eigene Dramentheorie. Indem Hebbel seine eigene Gattungs poetologie¹⁰⁸ entwirft, schreibt er sich mit diesem Vorgehen gleichsam in die Tradition ein und schärft sein Profil als Dramatiker.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Franziska Schößler verweist bereits auf die Verbindung dieser beiden Gattungen ebd., S. 44–75. Vgl. für die Gattungsgeschichte des Bürgerlichen Trauerspiels und des Sozialen Dramas auch grundlegend Guthke: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*.

¹⁰⁷ Zentral ist etwa Lessings von 1767 bis 1769 entstandene *Hamburgische Dramaturgie*, in welcher er neben Theaterkritiken auch Überlegungen zur Dramentheorie formuliert. Schiller hingegen präsentiert in verschiedenen Schriften seine Dramentheorie: Als einschlägig gilt *Über die tragische Kunst* (1792). In dieser Tragödientheorie verbindet er seine Überlegungen zur Ästhetik mit Lessings Dramentheorie. Dort findet sich auch die 1784 gehaltene Rede *Die Schaubühne als moralische Anstalt*. Seine ästhetischen Schriften sind u.a. in der Auseinandersetzung mit den Schriften Kants entstanden: *Vom Erhabenen* (1793/94), *Über das Erhabene* (1793–1796), *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96).

¹⁰⁸ Vgl. dazu auch Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*, 2. durchges. Auflage, Frankfurt a.M.: Insel 1964, S. 41–45.

2.4 Vorwort zu Maria Magdalene. Autorinszenierung und Dramentheorie

Wenn Hebbel in seinem im März 1844 verfassten und fast 30 Seiten langen *Vorwort zu Maria Magdalene*¹⁰⁹ sein Bürgerliches Trauerspiel *Maria Magdalena* von den Vorgängertexten abgrenzt, ist sein Vorwort nicht ausschließlich – wie von der Forschung vorgenommen – gattungspoetisch¹¹⁰ zu lesen, sondern auch als Selbstinszenierungs- und Selbstpositionierungsstrategie¹¹¹ im literarischen Feld zu interpretieren. Als „Inszenierungspraktiken“ werden im Anschluss an Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser „zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftsteller:innen [bezeichnet], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“¹¹². Diese Form der Autorinszenierung findet bei Hebbel, wie im Folgenden gezeigt wird, durch zwei textuelle Inszenierungsstrategien statt: Er schreibt seine Dramentexte erstens in eine Gattungstradition ein, die ihren Anfang in der Antike findet. In einem zweiten Schritt grenzt er seinen eigenen Text wiederum von den Bürgerlichen Trauerspielen Schillers und Lessings ab. Mit dieser Verbindung von Selbstzuschreibung einerseits und Abgrenzung andererseits setzt er *Maria Magdalena* vermarktungsstrategisch in Szene; gleichzeitig gelingt ihm

¹⁰⁹ Das Drama wurde aufgrund eines Redaktionsfehlers zunächst als *Maria Magdalene* publiziert, später aber dann in *Maria Magdalena* verändert. Monika Ritzer schreibt dazu: „Dass der Obertitel in zwei Schreibweisen kursiert, *Maria Magdalena* und *Maria Magdalene*, hat mit einem Schreibfehler im Erstdruck zu tun, den Elise [Hebbels Ehefrau, A.V.] übersah, als sie die Schlussredaktion überwachte; das Manuskript ist nicht erhalten. Der Autor verwendet meistens die biblische Form, während das Theater zur alltäglichen Variante neigt.“ Ritzer: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche, S. 333. Vgl. Hebbel, Friedrich: Vorwort zu *Maria Magdalene*, in: Ders., Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 39–65. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle VW und den entsprechenden Seitenzahlen zitiert.

¹¹⁰ Vgl. für einen Forschungsüberblick Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel, S. 73 und Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 125–126.

¹¹¹ Vgl. dazu auch Villinger, Antonia: Nachlassbewusstsein und Werkpolitik. Friedrich Hebbels Inszenierungsstrategien in Tagebüchern und Dramen, in: Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik, hrsg. von Günter Blamberger/Rüdiger Görner/Adrian Robanus, Paderborn: Fink 2020, S. 277–290.

¹¹² Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese, in: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, hrsg. von dens., Heidelberg: Winter 2011, S. 9–32, hier S. 10. Vgl. außerdem zur Autorinszenierung Künzel, Christine (Hrsg.): Autorinszenierungen und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlage einer philosophischen Hermeneutik, Berlin (u.a.): De Gruyter 2007; Fischer, Alexander: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis 21. zum Jahrhundert, Heidelberg: Winter 2015.

mit dieser Positionierung, sein Profil als Dramenautor im literarischen Feld zu schärfen.

Mit der Expansion des literarischen Marktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verändert sich die berufliche und gesellschaftliche Situation für Schriftsteller:innen. Auf die industrielle Erweiterung des Zweiten Kaiserreichs folgt eine Konzentration auf kapitalistische Produktionsprozesse, die wiederum einen strukturellen gesellschaftlichen Wandel evoziert.¹¹³ Die von Pierre Bourdieu attestierte „Herrschaft des Geldes“¹¹⁴ ruft eine Umstrukturierung des literarischen Felds hervor.¹¹⁵ Die technischen Innovationen der Zeit ermöglichen etwa eine Ausweitung des Buchdrucks, wodurch Texte einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Bücher und die Presse avancieren zu einem „Massenkommunikationsmedium“¹¹⁶ und folgen in ihrem Produktionsablauf einer ökonomischen Logik der Warenproduktion. In diesem Kontext treten erstmals Berufsschriftsteller:innen auf, die nicht mehr von der finanziellen Förderung anderer abhängig sind¹¹⁷ beziehungsweise sich neben ihrem Beruf der Schreibtätigkeit widmen. Zwar bietet diese Veränderung neue berufliche Möglichkeiten, jedoch kommt mit der literarischen Öffentlichkeit eine weitere Vermittlungs- respektive Kontrollinstanz hinzu.¹¹⁸ Als anonyme Macht strukturiert diese maßgeblich das literarische Wirkungsfeld.¹¹⁹ Diese gesellschaftlich-ökonomische Umstrukturierung spiegelt sich ebenso in Hebbels Vorwort wider. Wenn er Rezentsent:innen, Leser:innen sowie andere „dramatische Dichter“ (VW 45) in seinem Text explizit adressiert, wendet er sich an die Akteur:innen des literarischen Marktes.

Bevor Hebbel seine generelle Kritik an der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels vornimmt, reflektiert er zunächst auf fast 25 Seiten „das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Puncte“ (VW 39). Monika Ritzer hat mit Recht darauf verwiesen, dass das fast dreißigseitige Vorwort „gedanklich überfrachtet“ sei. „Es überrascht“ jedoch, so Ritzer weiter, „durch

¹¹³ Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Felds*, 1. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 84–92, hier besonders S. 84.

¹¹⁴ Ebd., S. 85.

¹¹⁵ Bourdieu definiert das literarische Feld als „eine[] gesondert[e] Welt mit je eigenen Gesetzen“, er verweist weiter auf den Autor Flaubert. „Der Standpunkt Flauberts, das heißt den Punkt des sozialen Raumes, von dem aus sich seine Weltsicht gebildet hat, und diesen sozialen Raum selbst zu rekonstruieren bedeutet, die reale Möglichkeit zu schaffen, sich an die Ursprünge einer Welt zu versetzen, deren Funktionsweise uns so vertraut geworden ist, daß die Regelmäßigkeiten und die Regeln, denen sie gehorcht, sich uns entziehen.“ Ebd., S. 84.

¹¹⁶ Wittmann, Reinhard: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen: De Gruyter 1982, S. 11.

¹¹⁷ Hebbel erhielt beispielsweise ein Reisestipendium vom dänischen König Christian VIII. Diesem ist auch *Maria Magdalena* gewidmet.

¹¹⁸ Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 84–92, hier besonders S. 86.

¹¹⁹ Vgl. Höhn, Gerhard: *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, 2. Auflage, Weimar: Metzler 1997, S. 18; vgl. weiter Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 86.

eine exzellente Argumentation, wenn man die kaum überschaubaren Parataxen und Parenthesen entzerrt und die Beispiel- und Bilderflut eindämmt, in der er die Gedankenführung bis zur Verwirrung des Lesers auslaufen lässt.“¹²⁰ Sie zeichnet die ästhetische Programmschrift in ihrer 2018 publizierten Monographie *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche* nach. Im Rekurs auf die gesellschaftliche sowie politische Umbruchssituation zur Schaffenszeit Hebbels formuliert sie als dessen grundlegende These, „dass das Drama diesen Umbruch nicht nur darstellt, sondern zur Bewältigung der Krise beiträgt“¹²¹. Die Entwicklung und Aufgabe des Dramas rekonstruiert Hebbel in seinem *Vorwort* anhand von drei Phasen, wobei er sich verstärkt der Verbindung von Drama und Geschichte widmet. Er findet diesen Konnex erstmals in den griechischen Dramen, danach in den Texten William Shakespeares¹²² und zuletzt bei Johann Wolfgang von Goethe.

Direkt zu Beginn des Vorworts stellt Hebbel das Drama „als die Spitze aller Kunst“ (VW 40), als „das höchste, das Epoche machende“ (VW 40) in das Zentrum der Ausführungen. Erst zweimal sei in der Geschichte „das höchste Drama“ (VW 40) hervorgetreten – in den griechischen Dramen und in den Texten Shakespeares. Gemein sei diesen Texten, dass sie die Opposition von Individuum und Gesellschaft prozessieren – eine Konstellation, die Hebbel selbst für das Drama fordert: „denn ich bin mir bewußt, daß die individuellen Lebens-Prozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipien-Fragen in engster Verbindung stehen“ (VW 48). Die von ihm postulierte Verbindung von individuellem Lebensprozess und gesellschaftlichen Prinzipienfragen findet er in den Texten Goethes. „Nach Shakespeare hat zuerst Goethe im Faust und in den mit Recht dramatisch genannten *Wahlverwandtschaften* wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt“ (VW 41, Herv. i. Org.). Indem Hebbel sowohl die antike Dramentradition als auch „große[] Künstler“ (VW 42) wie Shakespeare und Goethe in seinem *Vorwort* fokussiert, und damit seinem Bürgerlichen Trauerspiel voranstellt, schreibt er sich gleichsam in diese Tradition der von ihm so bezeichneten großen Dramatiker ein.

Neben dem Vorgehen, sein Profil als Dramenautor zu schärfen, formuliert Hebbel im Vorwort auch sein Konzept von Autorschaft, in welchem zwei prominente kulturwissenschaftliche Produktionsmetaphern verbunden werden: Defäkation und Geburt.

dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will, oder nicht,

¹²⁰ Ritzer: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche, S. 342.

¹²¹ Ebd., S. 345.

¹²² Vgl. zu dieser Konzeptualisierung auch Schiller, Friedrich: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, in: Ders., Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker 1992, S. 706–810, hier S. 728f.

denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurück verdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbstständigkeit hervortreten, und eine unterdrückte oder unmöglich geistige Entbindung kann eben so gut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod, oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugend-Genossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe. (VW 47)¹²³

Von den ersten Gedanken bis hin zur Fertigstellung beschreibt der Eintrag den Produktionsprozess eines literarischen Textes, in welchem der Körper des Dichters zum Geburts- respektive Produktionsort der Literatur avanciert. Wenn der Dichter nicht darüber entscheiden kann, „ob er ein Werk hervorbringen will oder nicht“, dominiert das literarische Projekt den Schaffensprozess. Ebendieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen Dichter und Text führt die Passage an zwei Produktionsmetaphern weiter, welchen sich der Mensch nicht entziehen kann: Defäkation und Geburt. Beide Vorgänge können, so der Text, einmal begonnen, nicht unterdrückt werden, sondern treten in „freier Selbstständigkeit“ als „geistige Entbindung“ hervor. Ausscheidung wie auch Geburt werden als produktionsästhetische Metapher der Textgenese in Szene gesetzt, womit zwei für die Literatur- und Kulturwissenschaft wirkmächtige poetologische Metaphern aufgerufen werden.

In der Kulturtheorie wird das Produkt der Verdauung und Ausscheidung, der Kot, mit dem Wertvollen in Verbindung gesetzt.¹²⁴ Auf den Nexus von Kot und Gold verweist etwa prominent Sigmund Freud in seiner Abhandlung *Charakter und Analerotik*:

in den alten Kulturen, im Mythus, Märchen, Aberglauben, im unbewußten Denken, im Traume und in der Neurose [wird] das Geld in innigste Beziehungen zum Drecke gebracht. Es ist bekannt, daß das Gold, welches der Teufel seinen Buhlen schenkt, sich nach seinem Weggehen in Dreck verwandelt, und der Teufel ist doch gewiß nichts anderes als die Personifikation des verdrängten unbewußten Trieblebens. Bekannt ist ferner der Aberglaube, der die Auffindung von Schätzen mit der Defäkation zusam-

¹²³ Der Eintrag Hebbels weist Parallelen zu Franz Kafkas bekanntem Tagebucheintrag vom 11. Februar 1913 auf, in welchem er die Fertigstellung eines Textes mit einer Geburt gleichsetzt: „Es ist dies notwendig, denn die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen und nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat.“ Kafka, Franz: *Tagebücher*, hrsg. von Hans-Gerhard Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 491. Kafka war, das zeigt ein Brief an Oskar Pollak vom 27. Januar 1904, ein Leser der Texte Hebbels. „[Ich habe] Hebbels Tagebücher (an 1800 Seiten) in einem Zuge gelesen. [...] Ich konnte eben keine Feder in die Hand nehmen während dieser Tage. [...] Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch?“ Kafka, Franz: *Briefe: 1900–1912*, hrsg. von Hans-Gerhard Koch, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 35f.

¹²⁴ Vgl. zum Komplex Inkorporation und Defäkation Höving, Vanessa: Inkorporation und Analität, in: Raabe heute. Wie Wissenschaft und Kultur Wilhelm Raabe neu entdecken, hrsg. von Moritz Baßler/Hubert Winkels, Wallstein: Göttingen 2019, S. 241–264, hier besonders S. 250–255.

menbringt, und jedermann vertraut ist die Figur des „Dukatenscheißers“. [...] Es ist möglich, daß der Gegensatz zwischen dem Wertvollsten, das der Mensch kennen gelernt hat, und dem Wertlosesten, das er als Abfall („refuse“) von sich wirft, zu dieser bedingten Identifizierung von Gold und Kot geführt hat.¹²⁵

Freud verbindet im Rekurs auf alte Kulturen, Mythen, Märchen und den Aberglauben das Wertvollste mit dem Wertlosesten. Die von Freud postulierte Beziehung zwischen Geld und Kot lässt sich wiederum mit Hebbels *Vorwort* und dem dort formulierten Schreibprozess in Bezug setzen. Wenn Hebbel in seinem Tagebucheintrag die Textgenese durch den Verweis auf die Verdauung metaphorisch in den Bereich der Defäkation rückt, wird Textproduktion als wertvoller Prozess markiert; der Entstehung eines Textes entsprechend ein Wert zugeschrieben. Die Verbindung von Geld, Kot und Text eröffnet zudem eine weitere Perspektive auf den von Hebbel beschriebenen Schreibprozess. Neben dem symbolischen Wert eines Textes ermöglicht der Verkauf die Einnahme von faktischem Geld. Dieses kann wiederum für neue Schreibprojekte eingesetzt und daraufhin vermehrt werden. Somit kommt der Textgenese, so lässt es sich im Anschluss an Freud konstatieren, eine zweifache Funktion zu: Mit der Produktion eines Textes erschaffen Autor:innen einerseits einen wertvollen Gegenstand, andererseits kann dieser durch den Verkauf in Geld eingetauscht und im ökonomischen Kreislauf vermehrt werden.

Auch Geburt sowie Schwangerschaft, und das ist für die Ausrichtung dieser Studie von besonderem Interesse, fungieren in diesem Auszug als Metaphern für Textproduktion.¹²⁶ Geburt als Metapher für Textgenese wird zunächst mit dem Verweis auf das „lebendig Gewordene“, das nicht wieder in Blut verwandelt werden kann, eingeleitet. Dieser lebendig gewordene Text wird im Vorwort anschließend in den Bereich von Schwangerschaft und Geburt gerückt, wenn auf die Notwendigkeit der Entbindung verwiesen wird. So wie ein Fötus entbunden werden muss, so muss auf die Textproduktion eine geistige Geburt erfolgen. Denn genau so wie ein verhinderter Geburtsvorgang den Tod der schwangeren Person sowie des Kindes bedeuten kann, löst nach Hebbel die Unabgeschlossenheit eines Textes den Tod oder Wahnsinn eines Dichters aus, so wie er es für Lenz, Hölderlin und Grabbe¹²⁷ diagnostiziert. Entsprechend eröffnet der Vergleich die für die Literatur prominente Verknüpfung von Künstlertum und Wahnsinn. Die Verbindung von männlicher Autorschaft und Geburt codiert weibliche Reproduktion wiederum als Schöpfungsprinzip um und ver-

¹²⁵ Freud, Sigmund: Charakter und Analerotik, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 7, Werke aus den Jahren 1906–1909, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 203–209, hier S. 207f (Herv. i. O.).

¹²⁶ Vgl. zu diesem Komplex Kanz: Maternale Moderne, S. 46–52 und auch die Ausführungen im II. Kapitel.

¹²⁷ Vgl. zur Auseinandersetzung Hebbels mit Grabbe Klähr, Alexander: Hebbels Auseinandersetzung mit Grabbe als Vergewisserung eigener Identität, in: Studien zu Hebbels Tagebüchern, hrsg. von Günter Häntzschel, München: Iudicum 1994, S. 133–144.

schiebt es in eine männliche Sphäre. In diesem von Hebbel skizzierten Prozess übernimmt der Mann die biologische Produktivität der Frau. Die reproduktive Funktion wird im Bereich der Kunst verortet und die Frau gleichzeitig aus dem Schöpfungsakt getilgt.¹²⁸ Das bedeutet, dass der Text ein Konzept von Autorschaft entwirft, das Hebbel als Autor eine souveräne Position zuschreibt. Dieser tritt mit der Produktion seiner Dramen nicht nur in einen ökonomischen Kreislauf ein, sondern verfasst Texte, die ihm absolute Handlungsvollmacht zuschreiben. Auf einer metaphorischen Ebene verfügt er über den weiblich konnotierten Bereich der Geburt und erschafft mit der Textproduktion weiteres Leben in Form von Texten. Anders als das menschliche, zeitlich begrenzte Leben existiert Literatur über die Lebensdauer der Autor:innen hinaus.

Nach dieser Verortung seines Dramas im literarischen Feld widmet sich Hebbel erst auf den letzten fünf Seiten des Vorworts der Gattungstradition des Bürgerlichen Trauerspiels: „So viel im Allgemeinen. Nun noch ein Wort in Beziehung auf das Drama, das ich dem Publicum jetzt vorlege.“ (VW 61) Auf diese Ankündigung folgt seine in der Forschung vielfach zitierte Kritik. „Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißcredit gerathen, und hauptsächlich durch zwei Übelstände“ (VW 62) – die Offenheit der Handlungen erstens sowie zweitens die fehlende psychologische Tiefe des Figurenpersonals.¹²⁹ Hebbel fordert deshalb einen geschlossenen Handlungskreis, der aus „seinen inneren, ihm allein eigenen, Elementen“ entspringt und nicht aus „allerlei Äußerlichkeiten, z.B. aus dem Mangel an Geld bei Ueberfluß an Hunger“ (VW 62, Herv. i. Org.). Diese „schroffe[] Geschlossenheit“ (VW 62) ergäbe sich erst aus der „Stringenz des Geschehens, [der] Reduktion des Personals, [der] Begrenzung des Schauplatzes“¹³⁰ und nicht etwa, wie in den Vorgängertexten dargestellt, „aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebes-Affairen“ (VW 62). Wenn Hebbel anschließend den Grund für die von ihm angeführten Mängel nicht bei der Gattung selbst sieht, sondern bei „den Pfuschern, die in ihr gestümpert haben“ (VW 63), richtet er sich mit diesem bewusst inszenierten Angriff gegen die Vorgängertexte, und das impliziert: gegen die Verfasser Lessing und Schiller. Mit der Aussage nimmt er eine Abgrenzung von der Konkurrenz innerhalb des literarischen Felds vor. Gleichzeitig werden mit der Degradierung der beiden Autoren zu Pfuschern und Stümpfern ihre Texte diskreditiert und *Maria Magdalena* an deren Stelle gesetzt. Diese Überbietungspraxis auf der textuellen Ebene erweitert Hebbel in *Maria Magdalena* durch eine paratextuelle Inszenierung, konkreter: durch die Titelwahl seines Trauerspiels. Um eine größere öffentliche Aufmerksamkeit für das Bürgerliche Trauerspiel zu erhalten, empfiehlt Hebbels Verleger, die

¹²⁸ Vgl. zur Dichotomie von männlicher Kunstproduktion und weiblicher Reproduktion Begemann: Poiesis des Körpers, S. 219.

¹²⁹ Vgl. Elm, Theo: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz, Stuttgart: Reclam 2004, S. 141.

¹³⁰ Ebd., S. 140f.

biblische Figur Maria Magdalena als Titel zu wählen. Er spricht sich mit dem Ratschlag gegen Hebbels Titelwahl *Klara* aus, die in der Tradition *Sara Sampsons* sowie *Emilia Galottis* gestanden hätte – so wie auch Iffland Schiller zum Titel *Kabale und Liebe* geraten hatte.¹³¹

Mit dem Titel *Maria Magdalena* ist außerdem eine Figur aufgerufen, die als „hybride[s] Figurencluster“¹³² selbst ein Spiel mit Traditionen illustriert. Das überlieferte Bild der biblischen Maria Magdalena stellt eine Überlagerung von mindestens drei Frauenfiguren dar, die in den Evangelien mit Jesus in Beziehung gesetzt werden. So präsentiert sich das tradierte Bild von Maria Magdalena als „Geschichte zunehmender narrativer Ausgestaltung“¹³³. Sie nimmt als Nachfolgerin Jesu und als erste Zeugin seiner Auferstehung eine wichtige Stellung in der christlichen Theologie ein. Seit dem 6. Jahrhundert wird sie vermehrt mit einer namenlosen salbenden Sünderin aus dem Lukasevangelium sowie Maria von Bethulien verbunden. Im kulturellen Gedächtnis gilt die Figur der Maria Magdalena trotz ihrer bedeutsamen Stellung für die Auferstehungsgeschichte seither als Inbegriff von Reue und Sünde.¹³⁴

Auf der letzten Seite des Vorworts wendet Hebbel sich schließlich an seine Kritiker:innen, die er schon zu Beginn des Textes adressiert. Da er diesen und deren „gründlichen und geistreichen Recensionen“ (VW 65) öffentlich vermeintlich seinen Dank ausspricht und in einem ironischen Tonfall dazu auffordert, die „Erbfehler“ (VW 65) in seinem Bürgerlichen Trauerspiel zu nennen, reagiert er mit Ironie auf ihre Kritik. Hebbel verspottet ihr Urteilsvermögen außerdem in einem anderen Teil des Vorworts, in welchem er den Kritiker:innen prophezeit, dass seine Dramen eine zeitlich längere Wirkungsdauer haben werden als ihre Publikationen: „Lieben [sic!] Leute, wenn Einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir Alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt, aber der Mann muß sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart oder Beethoven triumphiert.“ (VW 49) Triumphiert haben die Kritiker:innen gerade nicht über Hebbel und seine Texte, das macht der

¹³¹ Vgl. Prokop, Ulrike: Gift in der Limonade – Zu Schillers *Kabale und Liebe*, in: Friedrich Schiller. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 35 (1996), S. 195–216, hier S. 195.

¹³² Polaschegg, Andrea: Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel: Maria Magdalena, in: Scientia Poetica 11 (2007), S. 209–240, hier S. 218. In Bezug auf Hebbels *Maria Magdalena* konstatiert Polaschegg, dass „angesichts der zentralen Schuldthematik des Stücks unweigerlich auf die Ehebrecherin als mögliches Konnotat des Paratextes *Maria Magdalena*“ gestoßen wird. Ebd., S. 231.

¹³³ Ebd., S. 221.

¹³⁴ Vgl. Petersen, Silke: Maria aus Magdala, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex), hrsg. von Michaela Bauks/Klaus Koenen, in: <https://www.bibelwissenhaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/maria-aus-magdalae/ch/ddd3d9408b85e07c1c25b5601caaae0/> (eingesehen am 19.09.19). Vgl. außerdem Polaschegg: Literarisches Bibelwissen, S. 209–240 sowie den Abschnitt zu *Maria und Magdalena* in: Sanyal, Mithu M.: Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts, 3. Auflage, Berlin: Klaus Wagenbach 2019, S. 65–71.

Autor an dieser Stelle – besonders im Rückgriff auf die Dramentradition als Legitimationsgrundlage – deutlich.

Hebbels in dieser ästhetischen Programmschrift formulierte Kritik an der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels sowie seine eigene Umschrift, das zeigt der Blick in die Literaturgeschichte, wird von seinen Zeitgenoss:innen positiv rezipiert und geht ebenso in die literaturwissenschaftliche Forschung ein. So betont etwa Hebbels Zeitgenosse Friedrich Theodor Vischer den modernen Impetus des Trauerspiels. Im Anschluss an Vischers Perspektive wird *Maria Magdalena* im Folgenden als Abschlussstück der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels und als Gründungstext des Sozialen Dramas in den Blick genommen.

2.5 *Verspätetes Bürgerliches Trauerspiel und Soziales Drama*

Der Literaturwissenschaftler und Philosoph Friedrich Theodor Vischer verortet *Maria Magdalena* in seinem 1847 publizierten Artikel *Zum neueren Drama. Hebbel* in der Gattungsgeschichte:

es ist gut, es bereichert seine Gattung, gibt ihr einen neuen Schwung, erfreut, erschüttert, erhebt die Menschenherzen, nein, es muß heißen: es ist absolut modern, es begründet eine absolut neue Epoche und zwar nicht nur in der Kunst, sondern im Leben selbst, es macht Geschichte, es schlägt dem Faß der veralteten Welt den Boden aus, kurz es ist messianisch.¹³⁵

In seinem metaphorisch stark aufgeladenen Text schreibt Vischer Hebbels Trauerspiel eine zukunftsweisende Funktion zu. Da Hebbel die gegebene Text- und Gesellschaftskonstellation restrukturiere, beginne mit *Maria Magdalena* eine neue Epoche. Auch Georg Lukács schließt sich an diese Diagnose an: Er konstatiert, dass „die moderne Tragödie“¹³⁶ mit Hebbel beginnt und erklärt weiter: „In Hebbels Theorie und in seiner dramatischen Form wird der neue Inhalt der tragischen Schemata und die die Schemata modifizierende Bedeutung der neuen Inhalte bewußt.“¹³⁷

Die von Lukács und Vischer formulierten Perspektiven auf die Dramen Hebbels, und besonders auf *Maria Magdalena*, führt Elise Dosenheimer in ihrer richtungsweisenden Studie *Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim*¹³⁸ (1949) zusammen. Sie versammelt erstmals verschiedene dramatische Texte vom Bürgerlichen Trauerspiel bis hin zum expressionistischen Sozialen Drama und formuliert das Leistungsethos des Bürgertums als Bedingung der

¹³⁵ Vischer, Friedrich Theodor: Zum neueren Drama. Hebbel, in: Jahrbücher der Gegenwart, hrsg. von U. Schwegler, Tübingen 1847, S. 1–26, hier S. 15.

¹³⁶ Lukács: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, S. 47.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim.

bürgerlichen Tragödien.¹³⁹ Mit *Maria Magdalena*, so Dosenheimer, beginne „eine neue Epoche des deutschen sozialen Dramas“¹⁴⁰. Sie markiert Hebbels Trauerspiel als Gründungstext¹⁴¹ der Gattung. In Anschluss an Dosenheimer fokussiert Franziska Schößler in ihrem 2003 erschienenen Forschungsbeitrag erstmals die Verbindung zwischen Bürgerlichem Trauerspiel und Sozialem Drama. Diese setzt die Entwicklung beider Gattungen grundlegend in Bezug und markiert *Maria Magdalena* als Übergangstext beider Genres.¹⁴² *Maria Magdalena* schließt zwar an die Vorgängertexte Lessings und Schillers an, weist mit der Umschrift gleichzeitig auf die noch kommenden Texte voraus. Auch in den folgenden Jahren werden in den Sozialen Dramen des Naturalismus wie etwa von Gerhart Hauptmann¹⁴³ weiterhin Familien- und Schwangerschaftsdramen geschrieben, welche den gesellschaftlichen Druck auf das Individuum darstellen. Dass dieser Druck in den Dramen maßgeblich von den Vaterfiguren ausgeht, wird in *Maria Magdalena* eindringlich vorgeführt.

3. *Blick in den Uterus*

Maria Magdalena inszeniert verschiedene metaphorische Blicke in den Uterus, welche den weiblichen Körper als Reproduktionsort in den Mittelpunkt rücken. Die Perspektiven festigen erstens die Verbindung von Weiblichkeit und Tod. Die verschiedenen Schwangerschaften nutzen die männlichen Figuren zweitens als Möglichkeit, ihre eigenen Handlungsspielräume zu erweitern. Bei-

¹³⁹ „Es handelt sich also bei der Geburt einer bürgerlichen Tragödie um zwei Erfordernisse: Nicht nur um ein Bürgertum, das einen Gehalt für sie bieten konnte, sondern auch um eine Theorie, die ihm das Recht auf tragische Symbolisierung zusprach, die es tragisch ‚hoffähig‘ machte.“ Ebd., S. 15. Franziska Schößler verweist auf die Zentralität der Studie Dosenheimers für die Gattungsgeschichte, konstatiert jedoch, dass „die Interpretationen, die Dosenheimer vorlegt, als veraltet gelten“ können. Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und das Soziale Drama, S. 15.

¹⁴⁰ Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, S. 82.

¹⁴¹ Theo Elm hingegen setzt in seiner 2004 publizierten Monographie *Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz* Jakob Michael Reinhold Lenz' Komödie *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* aus dem Jahr 1774 als Gründungstext der Gattung. Zwar werden bei Lenz mit beispielsweise der außerehelichen Schwangerschaft Gustchens soziale Fragen verhandelt, jedoch bildet weiterhin der Standesunterschied in einer verkehrten Konfiguration zwischen der adeligen Gustchen und dem bürgerlichen Hofmeister Läuffer das dramatische Zentrum des Textes – und unterläuft damit auf satirische Weise die Grundkonstellation der Bürgerlichen Trauerspiele der 1770er Jahre. Im von Lenz selbst als Komödie, von der Forschung vielmehr als Tragikomödie bezeichneten *Hofmeister* werden mit der prekären Lage des Hofmeisters Läuffer sowie der außerehelichen Schwangerschaft Gustchens zwar soziale Fragen angedacht, jedoch auf ironische Weise gebrochen. *Hofmeister* erweist sich als Tragödie eines Gesellschaftszustands, die jedoch ins Komische verzerrt wird.

¹⁴² Vgl. Schößler: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, S. 73–77.

¹⁴³ Vgl. dazu Elm: Das soziale Drama, S. 155–170.

de Konstellationen werden im Folgenden an Meister Anton, der Kaufmannsfrau und Klara herausgearbeitet.

3.1 *Blick in den Uterus I. Meister Anton*

Noch bevor die Tischlerfamilie vom vermeintlichen Juwelendiebstahl Karls erfährt, treffen sich im ersten Akt Meister Anton und Leonhard im Haus des Tischlermeisters. Leonhard berichtet von seiner Beförderung zum Kassierer und hält um die Hand Klaras an. Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommen die beiden Männer auf die von Armut geprägte Kindheit Antons zu sprechen.

Meine größte Pein war, daß ich so ungeschickt blieb, ich konnte darüber mit mir selbst hadern, als ob's meine eigene Schuld wäre, als ob ich mich im Mutterleibe nur mit Freßzähnen versehen, und alle nützliche Eigenschaften und Fertigkeiten, wie absichtlich, darin zurück gelassen hätte. (MM 28f.)

Die Szene greift das kulturell tradierte Konzept des mütterlichen Versehens auf, das mit der Gebärmutter als Prägungs- sowie Entwicklungsort des Ungeborenen verknüpft ist. Die Schuld für sein kindliches Ungeschick sowie das Ausbleiben nützlicher Eigenschaften und Fähigkeiten schreibt Anton zunächst seiner Entwicklung im Mutterleib zu – und diese Aussage ist durch die hypothetischen Formulierungen gleich aus zweifacher Perspektive interessant. Indem der Text auf die modale Satzverbindung „als ob“ zurückgreift, wird Anton erstens als aktiv Handelnder gesetzt. Zwar suggeriert der Text, dass die embryonale Entwicklung vom mütterlichen Einfluss abhängig ist, jedoch wird diese Handlungsmacht durch die hypothetische Formulierung zugleich gebrochen. Schließlich ist in diesem Szenario Anton derjenige, der sich vermeintlich selbst in der mütterlichen Gebärmutter mit ‚Freßzähnen‘ ausstattet. Da hier der Fötus als autonom handelndes Subjekt dargestellt wird, der sprachlich über den Uterus zu verfügen scheint, wird die Mutter aus der Handlungssphäre verdrängt. Inszeniert wird ein Konzept absoluter männlicher Souveränität.¹⁴⁴ Wie auch Leonhard, der die möglichen Schwangerschaften Klaras und der Bürgermeisternichte instrumentalisiert, um seinen Handlungsspielraum zu erweitern, erschafft Meister Anton seine eigene Wirklichkeit.

Die von Anton vorgenommene sprachliche Selbstsetzung unterläuft zweitens die zeitgenössische Prägungslehre, welche den mütterlichen Uterus als Prägungsort des Ungeborenen markiert.¹⁴⁵ Im Konzept des mütterlichen Versehens – ein Begriff, der mit Antons Vorstellung, mit ‚Freßzähnen‘ versehen zu werden, bereits aufgegriffen wird – wird die mütterliche Imaginationskraft als

¹⁴⁴ Vgl. für diese Konstellation auch Goethes Gedicht *Ich saug an meiner Nabelschnur* (1775), in welchem das Sprechende-Ich sich selbst mit Nahrung durch die Nabelschnur versorgt. Die Passivität des im Uterus eingeschlossenen Fötus wird mit diesem Akt entsprechend umgekehrt.

¹⁴⁵ Vgl. zu diesem Vorstellungskomplex außerdem das II. Kapitel.

Erklärung für die physische wie auch psychische (De-)Formation Neugeborener angeführt.¹⁴⁶ Diskursiv etabliert ist seit der Antike zunächst die Annahme, dass sich die „in der Verbindung von Schrecken oder emotionaler Bewegung auslösende Einwirkung auf die werdende Mutter [...] in der körperlichen Gestalt des Kindes“¹⁴⁷ manifestiere und zudem den Charakter des Ungeborenen formen respektive deformieren könne. Die Wechselbeziehung zwischen Mutter und Kind wird über die Jahrhunderte nicht nur unter destruktiver, sondern auch unter produktiver Perspektive betrachtet: In der in der Antike prominent vertretenen Kallipädie wird die mütterliche Imagination als positive Kraft in den Blick genommen. Die visuelle Stimulation der Schwangeren durch die Betrachtung von Bildern, Statuen oder Körpern könne sich, so der zeitgenössische Diskurs, in der Gestalt des Kindes niederschlagen.¹⁴⁸ Dieser Perspektive steht jedoch die Annahme einer deformierenden Kraft der mütterlichen Affekte und Einbildung entgegen, welche den Diskurs bis hin ins 19. Jahrhundert beziehungsweise ins frühe 20. Jahrhundert maßgeblich dominiert.¹⁴⁹ So wird die Genesung von so bezeichneten ‚Monstren‘¹⁵⁰ auf die mütterliche Imaginationskraft, aber auch auf Berührungen des schwangeren Bauchs zurückgeführt. Entsprechend könnte ein Muttermal auf dem Körper des Ungeborenen etwa durch das Herabfallen einer Beere auf den schwangeren Bauch entstehen. Ebenso können Furcht- und Schreckenserfahrungen während der Schwangerschaft das Ungeborene körperlich prägen,¹⁵¹ wie etwa die schriftlich dokumentierte Geschichte eines Mädchens, das mit Fell geboren worden sei, verdeutlicht. Grund für die ‚Fehlprägung‘ sei der Streit um einen Hirsch, in den ihre Mutter involviert war.¹⁵²

¹⁴⁶ Vgl. Helduser, Urte: *Versehen und Vererbung. Zur Wissens- und Diskursgeschichte der mütterlichen Imagination im 18. Jahrhundert*, in: *Kulturen der Epigenetik. Vererbt, codiert, übertragen*, hrsg. von Vanessa Lux/Jörg Thomas Richter, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 165–178, hier S. 165. Vgl. für eine ausführliche Darstellung Helduser: *Imaginationen des Monströsen*.

¹⁴⁷ Helduser, Urte/Dohm, Burkhard: *Mütterliche Imagination, Versehen und pränatale Prägung. Zur Einführung*, in: *Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit zur Moderne*, hrsg. von dens., Heidelberg: Winter 2018, S. 7–30, S. 8. Helduser und Dohm perspektivieren das mütterliche Versehen im Kontext von vorgeburtlicher Prägung als Vorläufer der Epigenetik. Vgl. ebd. und vgl. zur Begriffsgeschichte der Epigenetik Lux, Vanessa/Richter, Jörg: Einleitung, in: *Kulturen der Epigenetik. Vererbt, codiert, übertragen*, hrsg. von dens., Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. xiii–xxviii.

¹⁴⁸ Helduser: *Versehen und Vererbung*, S. 173. Johann Gottlob Krüger meint zudem beobachtet zu haben, dass mittels der mütterlichen Imaginationskraft auch das Geschlecht des Ungeborenen beeinflusst werden könne. Vgl. ebd., S. 172.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 175.

¹⁵⁰ Vgl. zur Begriffsentwicklung der so bezeichneten ‚Monstren‘ Helduser: *Imaginationen des Monströsen*, S. 25–53.

¹⁵¹ Vgl. Helduser/Dohm: *Mütterliche Imagination, Versehen und pränatale Prägung*, S. 8.

¹⁵² Vgl. Helduser: *Versehen und Vererbung*, S. 166. Vgl. dazu auch die Ausführungen im II. Kapitel zur Kaninchengeburt der Engländerin Mary Toft.

Die exemplarisch aufgeführte, über die Jahrhunderte diskursiv tradierte Zuschreibung der mütterlichen Imaginationskraft verdeutlicht die zweifache Semantisierung von Mutterschaft. Die Mutter verfügt zwar über die Macht, das Leben des Ungeborenen zu beeinflussen. Die dem weiblichen Uterus zugeschriebene deformierende Kraft stellt wiederum eine Pathologisierung der Frau, und gerade der schwangeren Frau,¹⁵³ dar. Sie ist diejenige, die ihre vermeintlich destruktiven Gedanken und Erfahrungen auf das Ungeborene überträgt. Wenn – vor dieser wissensgeschichtlichen Folie – sich der Fötus in *Maria Magdalena* selbst im „Mutterleib nur mit Freßzähnen versehe[]“ (MM 28), wird nicht mehr der mütterlichen Imagination eine gestaltbildende Kraft zugeschrieben, sondern Anton als Ungeborenem selbst. Er verfügt sprachlich über den mütterlichen Uterus und erhält mit diesem verbalen Akt Handlungsautonomie. Indem gerade nicht der Mutter eine destruktive Imaginationskraft zugesprochen wird, sondern der Fötus sich im Mutterleib vermeintlich selbst mit ‚Freßzähnen‘ versieht, wird das Konzept des mütterlichen Versehens konterkariert. Dementsprechend wird die weibliche Prägungsfähigkeit abgelöst und auf den Mann respektive den Fötus als souverän Handelnden übertragen. In diesem Prozess, um auf die in *Maria Magdalena* inszenierte Prägungstheorie zurückzukommen, wird die Mutter aber auch entpathologisiert. Sie trägt nicht mehr die Schuld an der Fehlbildung.

Kurz nachdem Meister Anton Leonhard die Erlebnisse seiner Kindheit schildert, erfahren die beiden und der restliche Teil der Familie, der im Verlaufe des Gesprächs dazukommt, von einem im Dorf stattgefundenen Juwelendiebstahl. In der letzten Szene des ersten Akts treten Gerichtsdienner Adam¹⁵⁴ und ein zweiter namenloser Gerichtsdienner in das Haus der Tischlerfamilie. Fälschlicherweise wird Karl, der Bruder Klaras, als Verdächtiger verhaftet. Der erste Akt endet mit dem Tod der Mutter, der Lossagung Leonhards¹⁵⁵ von Klara sowie dem Schwur an der mütterlichen Leiche. Obwohl der Juwelendiebstahl als Kriminalfall eine zentrale Stellung in der dramatischen Architektur des Trauerspiels einnimmt, erfolgt die Klärung in einem kurzen Dialog zwischen Klara und Kaufmann Wolfram. Dieser besucht das Tischlerhaus mit den Neuigkeiten, dass seine Frau, und nicht Karl, die Täterin ist.

¹⁵³ Vgl. dazu Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung, S. 166 und auch Malich: Die Gefühle der Schwangeren.

¹⁵⁴ Schößler liest den Gerichtsdienner Adam „möglicherweise [als] Kontrafaktur des Kleistschen Richter Adams aus dem *Zerbrochenen Krug*“. Schößler: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, S. 74.

¹⁵⁵ „EINE MAGD (tritt ein mit einem Brief, zu Klara). Von Herrn Kassirer Leonhard! (ab) / MEISTER ANTON. Du brauchst ihn nicht lesen! Er sagt sich von Dir los! (schlägt in die Hände) Bravo, Lump! / KLARA (hat gelesen). Ja! Ja! O mein Gott!“ (MM 35)

3.2 *Blick in den Uterus II. Kaufmannsfrau*

Einen Tag nach der Festnahme Karls sucht Kaufmann Wolfram die Tischlerfamilie auf. Im Haus des Tischlermeisters trifft er auf Klara und berichtet dieser von seinen Beobachtungen:

KLARA. [...] Seit das Nachbarhaus abbrannte, und Seine Frau aus dem geöffneten Fenster dazu lachte und in die Hände klatschte, ja sogar mit vollen Backen in's Feuer hinüber blies, als wollte sie es noch mehr anfachen, seitdem hatte man nur die Wahl, ob man sie für einen Teufel, oder für eine Verrückte halten wollte. Und das haben Hunderte gesehen. [...]

WOLFRAM. Daß sie, die früher die edelste, mitleidigste Seele von Welt war, boshaft und schadenfroh geworden ist, [...] wußte ich längst; daß sie aber auch Sachen im Hause auf die Seite bringt, Geld versteckt, Papiere zerreißt, das habe ich leider zu spät erfahren, erst heute Mittag. Ich hatte mich auf's Bett gelegt und wollte eben einschlafen, da bemerkte ich, daß sie sich mir leise näherte und mich scharf betrachtete, ob ich schon schlief. Ich schloß die Augen fester, da nahm sie aus meiner über den Stuhl gehängten Weste den Schlüssel, öffnet den Secretair, griff nach einer Goldrolle, schloß wieder zu und trug den Schlüssel zurück. [...] Sie stieg zum obersten Boden hinauf und warf die Goldrolle in eine alte Kiste hinein, die noch vom Großvater her leer da steht, dann sah sie sich scheu nach allen Seiten um und eilte, ohne mich zu bemerken, wieder fort. Ich zündete einen Wachsstock an und durchsuchte die Kiste, da fand ich die Spielpuppe meiner jüngsten Tochter, ein Paar Pantoffeln der Magd, ein Handlungsbuch, Briefe und leider, oder Gott Lob, wie soll ich sagen, ganz unten auch die Juwelen! (MM 44f.)

Diese äußerst bemerkenswerte Szene hat die Forschung bisher kaum berücksichtigt, obwohl sie den für das Drama zentralen Diebstahl auflöst. Wolfgang Frühwald verweist etwa kurz auf die Episode und interpretiert den „Wahnsinn der kleptomanen Juweliersfrau“¹⁵⁶ als sozialgeschichtliche Diagnose. Sie habe in „ihrer Geistesverwirrung die Ehre und Reputation verschaffende Kraft von Besitz und Geld besser erkannt als ihre Umwelt“¹⁵⁷. Als Spiegelfigur für Klara und ihre Handlungen, wie es im Folgenden vorgenommen wird, wurde die Szene bisher noch nicht fokussiert. Wie Klara den Brunnen als öffentlichen Ort für ihren Suizid wählen wird, so stellt auch die Kaufmannsfrau ihren vermeintlichen Wahnsinn öffentlich vor hunderten Personen aus. Gleichzeitig findet eine metaphorische Umschreibung der durch Leonhards Handlungen etablierten Verbindung von Schwangerschaft und Ökonomie statt. Denn der Akt des Versteckens illustriert eine travestierte Schwangerschaft.

Das Gespräch zwischen Klara und Wolfram präsentiert zwei Geschichten, die eine aus den gesellschaftlich gesteckten Handlungsnormen ausbrechende Frau präsentieren. Wenn sich die Kaufmannsfrau beim Brand des Nachbarhauses aus dem geöffneten Fenster lehnt und das Feuer anzufachen scheint, stellt

¹⁵⁶ Frühwald, Wolfgang. Die Ehre der Geringen. Ein Versuch zur Sozialgeschichte Literarischer Texte im 19. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 1 (1983), S. 69–86, hier S. 83.

¹⁵⁷ Ebd.

sie ihren vermeintlichen Wahnsinn öffentlich aus. Ihre Handlung ist ein Schauspiel, in welchem sie aus dem vorgegebenen Rollenbild der Ehefrau ausbricht. Sich unter Zeug:innen als Wahnsinnige inszenierend, diffamiert sie sich und ihren Ehemann öffentlich. Im Gegensatz zu diesem ‚verrückten‘ Verhalten, wie Klara die Handlungen der Frau bezeichnet, steht jedoch ihr berechnender Diebstahl. Sie wartet genau den richtigen Moment ab, um die Wertgegenstände zu entwenden und in der Kiste einzuschließen; nur durch einen Zufall erfährt ihr Mann von ihren Taten. In der Kiste auf dem obersten Boden sammelt sie mit dem Handlungsbuch, den Briefen und den Juwelen sowohl Objekte aus der beruflichen Sphäre des Kaufmanns wie auch private Gegenstände – die Pantoffeln der Magd sowie die Puppe der Tochter.

Mit ihren Handlungen stört die Kaufmannsfrau wiederum den Arbeitsalltag ihres Mannes. Sie entwendet diejenigen Gegenstände, die der Kaufmann für die Ausführung seines Berufes benötigt. In dem Moment, in dem sie ebendiese Güter und Dokumente in der Kiste versteckt, parodiert sie sein Handwerk. Schließlich handelt sie nicht mit den Gegenständen, sondern entzieht diese dem ökonomischen Kreislauf. Dass ihr Ehemann nur durch einen Zufall von ihren Taten erfährt, verdeutlicht ihr Geschick – wie schon bei Leonhard scheinen ihre Handlungen einer ökonomischen Logik zu folgen; sie handelt berechnend. Mit dieser Perspektive auf die Geschichte der Kaufmannsfrau stellt sich zudem die Frage, ob sie tatsächlich verrückt ist oder diese Verrücktheit nur ein Schauspiel ist, um ihren Mann zu manipulieren – jedoch gibt der Text darüber keine weitere Auskunft. Ihr Verhalten gestaltet sich entsprechend als Geheimnis, als Rätsel. Diese Zuschreibung schließt wiederum an kulturell tradierte Phantasmen von der antiken Sphinx bis hin zu Sigmund Freuds psychoanalytischen Studien an, welche die Frau als ‚Rätsel‘ bezeichnen.¹⁵⁸

Die Kiste als Sammelort eröffnet darüber hinaus eine weitere Perspektive auf die Szene, die mit Klara und ihrer möglichen Schwangerschaft in Verbindung gesetzt werden kann. In der Literaturgeschichte sind Kisten, Kästen und Boxen körpertopologisch konnotiert. Einschlägig für die Kopplung von Kisten und Weiblichkeit ist Sigmund Freuds Essay *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913), in welchem er die Verbindung im Rekurs auf William Shakespeares erstmals 1600 veröffentlichtem Drama *Der Kaufmann von Venedig* formuliert. In der berühmten Kästchenszene aus Shakespeares Drama bestimmt der Vater vor seinem Tod, dass erst derjenige seine hübsche und reiche Tochter Portia ehelichen darf, der aus drei, jeweils aus einem anderen Material bestehenden Kästchen, das auswählt, in welchem sich das Bild der Frau befindet. Die ersten beiden Bewerber scheitern am silbernen und goldenen Kästchen, erst Bassanio entscheidet sich für das richtige, das bleierne. Da das Kästchen in der Szene Portia symbo-

¹⁵⁸ Vgl. zur Frau als Rätsel auch die Ausführungen im III. Kapitel zum Tyrannen Holofernes, der sich selbst als Geheimnis bezeichnet.

lisiert, liest Freud dieses als Metapher für die Frau: „Wenn wir es mit einem Traum zu tun hätten, würden wir sofort daran denken, daß Kästchen auch Frauen sind, Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst, wie Büchsen, Dosen, Schachteln, Körbe usw.“¹⁵⁹ Als das Wesentliche *an* der Frau identifiziert Freud ihre vermeintliche „Schachtelhaftigkeit“¹⁶⁰. Da erst die Wahl des richtigen Materials bei Shakespeare über die Heirat entscheidet, wird diese Schachtelkonstellation im Drama weiter aufgefächert, entworfen wird eine mise-en-abyme-Struktur. Etymologisch verweist bereits der Begriff Material auf die Gebärmutter.¹⁶¹ Dementsprechend liegt das im Kästchen verschlossene Bild Portias im übertragenen Sinne in einem Uterus. Genauso wie ihr Bild im Kästchen verborgen ist, so ist im weiblichen Körper der Uterus eingeschlossen. Dieser umfasst in einer Schwangerschaft selbst einen Fötus. Die Handlungen der Kaufmannsfrau, das aktive Sammeln in einer Kiste, kann im Anschluss an Freud als übertragene Schwangerschaftskonstellation gelesen werden. Denn diese sammelt in ihrer Kiste wertvolle Gegenstände und fügt diese zu ihrem eigenen Geheimnis zusammen.

Interessant ist zudem, dass das Kästchen nicht nur Weiblichkeit und Sexualität, sondern auch Weiblichkeit und Tod verknüpft. Schließlich kann „ein Kästchen auch eine Kiste, ein Sarg, ein Grab oder Grabmal sein“¹⁶². Diesen hier inszenierten Konnex etabliert der Text bereits im ersten Akt des Trauerspiels mit dem Tod Thereses und führt ihn mit dem Suizid Klaras am Ende weiter.

3.3 *Blick in den Uterus III. Klara*

Nach dem Gespräch mit Wolfram besucht Klaras alte Jugendliebe, der Sekretär Friedrich,¹⁶³ die Tischlerstochter und hält um ihre Hand an. Er erfährt von ihrer Befürchtung schwanger zu sein und revidiert daraufhin sein Heiratsange-

¹⁵⁹ Freud, Sigmund: Das Motiv der Kästchenwahl, in: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 10, Werke aus den Jahren 1913–1917, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 24–37, hier S. 26.

¹⁶⁰ Härtel, Insa: Vorrrede, in: Das Motiv der Kästchenwahl. Container in Psychoanalyse, Kunst, Kultur, hrsg. von ders./Olaf Knellessen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 7–20, hier S. 8.

¹⁶¹ „Wichtig sind hier unter anderem ihre Ausführungen zur etymologischen Wurzel des Wortes ‚Materie‘ – mater und matrix, Mutter und Gebärmutter“. Kanz: Maternale Moderne, S. 423. Der Begriff entstammt ursprünglich von *materies* und bedeutet Holz.

¹⁶² Treusch-Dieter, Gerburg: Die heilige Hochzeit. Studien zur Totenbraut, Pfaffenweiler: Centaurus 1997, S. 215. Vgl. zum Kästchenmotiv in der Literatur auch Adams, Barbara Helena: Familiendynamiken. Theodor Fontanes *Effi Briest* und *Frau Jenny Treibel*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020, S. 74–90.

¹⁶³ Juliane Vogel verweist darauf, dass das Ende Klaras durch „drei Sekretäre beschleunigt“ wird: Leonhard, der eine Stelle als Sekretär antreten wird, den Sekretär selbst und das Möbelstück, aus dem die Juwelen verschwinden. Vogel, Julian: Realismus im Drama, in: Realismus. Epochen – Autoren – Werke, hrsg. von Christian Begemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 173–188, hier S. 181.

bot mit dem Ausruf: „Darüber kann kein Mann weg!“ (MM 52) Den mit einer außerehelichen Schwangerschaft verbundenen gesellschaftlichen Ehrverlust kann er nicht ertragen. Um Klaras Ehre jedoch zu retten, entschließt er sich, Leonhard öffentlich zu einem Duell herauszufordern. Da die Unschuld ihres Bruders bewiesen ist, sucht Klara, nachdem der Sekretär abgegangen ist, Leonhard auf und fleht ihn an, sie zu heiraten. In dem Moment erfährt sie, dass er bereits eine neue, finanziell lukrativere Verbindung eingegangen ist, und zwar mit der Nichte des Bürgermeisters.¹⁶⁴ Nach der endgültigen Heiratsabsage¹⁶⁵ Leonhards kehrt Klara verzweifelt und mit dem Plan, sich das Leben zu nehmen, zurück in ihr Elternhaus. Dort trifft sie auf ihren gerade aus dem Gefängnis entlassenen Bruder Karl. Dieser berichtet ihr von seinem Entschluss, als Matrose zur See zu fahren, um der erdrückenden Gesellschafts- und Familiensituation zu entkommen. Klara als das „Schoßkind“ (MM 65) des Vaters hingegen, so Karl, müsse im Elternhaus beim Tischlermeister verbleiben. Wenn Karl Klara in dieser Szene als Schoßkind bezeichnet, inszeniert der Text gleich ein zweifaches Spiel mit Signifikanten und installiert eine weitere Spiegelfigur. Die Ähnlichkeit der Geschwisternamen verdeutlicht erstens die Gleichheit der beiden bei gleichzeitiger Verschiedenheit. Schließlich wurden die Geschwister in dieselbe Familie geboren, jedoch ist für beide aufgrund des Geschlechts ein anderer Lebensweg vorgesehen. Klara als Tochter muss den Entscheidungen ihrer Eltern, und besonders des Vaters, folgen. Karl hingegen wird der Freiraum eröffnet, sich, wenn auch nur im eingeschränkten Rahmen, von den familiären Vorstellungen zu lösen. Er arbeitet zwar weiterhin im Tischlerbetrieb, bleibt aber etwa den sonntäglichen Kirchbesuchen fern und lässt im Wirtshaus anschreiben.

Dass Klara darüber hinaus als das väterliche Schoßkind selbst der Überzeugung ist, ein Kind im Schoß zu tragen, potenziert das Signifikantenspiel – und das ist der zweite Punkt: Im nächsten Augenblick stellt Klara imaginativ das Ungeborene in ihrem Körper her. Sie formt ein Bild des Fötus: „Ist's mir nicht, als ob's in meinem Schoß bittend Hände aufhöbe, als ob Augen –“ (MM 67). Ähnlich zu Antons Blick in den Uterus eröffnet auch diese modale Satzverbindung einen Möglichkeitsraum. So wie Meister Anton übernimmt Klara die Deutungshoheit über ihren Körper. Sie verfügt über ihre Gebärmutter und konstruiert gleichsam das Ungeborene in ihrem Uterus. Während Klara den Fötus gedanklich in Hände und Augen einteilt, stellt sie es sprachlich her. Sie erschafft mit diesem Sprechakt – und das verdeutlicht ihr wenig später eintretender Suizid in aller Radikalität – ihre Schwangerschaft für sich als

¹⁶⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen in diesem Kapitel unter 1.1.

¹⁶⁵ Nach Klaras Abgang treten bei Leonhard Zweifel auf. „Ich muß! Ich muß sie heiraten! Und warum muß ich? Sie will einen verrückten Streich begehen, um ihren Vater von einem verrückten Streich abzuhalten;“ (MM 60) Der Sekretär kommt Leonhard jedoch zuvor und fordert ihn zum Duell heraus, das für ihn tödlich ausgeht.

realen Zustand. Der im weiblichen Körper bittende Fötus erinnert zudem an die ikonographische Darstellung des Marienbildnisses, auf welchem die Madonna ihre Hände betend zusammenführt – wie etwa auf dem Gemälde *Betende Madonna* (Abbildung 4) des italienischen Malers Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato (1609–1685).



Abbildung 4: Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato: *Betende Madonna*

Mit der Praxis des Betens spielt der Text einen Sprechakt ein, von dem eine zukunftsweisende Funktion ausgeht. In einem Gebet werden Wünsche, Hoffnungen und Ängste zusammengeführt, die sich auf zukünftige Ereignisse beziehen. Gleichzeitig dienen Gebete als „die unterschiedlichen verbalen und nonverbalen [kommunikativen, A.V.] Arten zwischen Gott, Christus und den Gläubigen“¹⁶⁶ auch als Reflexionsmedium für die Betenden selbst, und das bedeutet an dieser Stelle Klara. Im Gebet wird das eigene Leben aufgerufen, kontextualisiert und damit neu erzählt. Für Klara ist das Beten außerdem handlungsweisend. Sie betet einerseits um Vergebung, andererseits unterstützt das Gebet ihre eigenen Schwangerschaftsphantasien. Der Sprechakt dient als Spiegel ihres Inneren. Darüber hinaus bietet die Textstelle Anschluss an Klaras Reflexionen über den katholischen Glauben sowie die Marienbetzung im

¹⁶⁶ Ostmeyer, Karl-Heinrich: Kommunikation mit Gott und Christus. Sprache und Theologie des Gebetes im Neuen Testament, Tübingen: Mohr Siebeck 2009, S. 29.

ersten Akt des Dramas. In dieser Erinnerung Klaras werden Versuchung, Sünde und Vergebung in Beziehung zueinander gesetzt:

Ich wollt', ich hätt' einen Glauben, wie die Katholischen, daß ich dir Etwas schenken dürfte! [...] Einmal sah ich ein ganz kleines katholisches Mädchen, das seine Kirschen zum Altar trug. [...] Es waren die ersten im Jahr, die das Kind bekam, ich sah, wie es brannte, sie zu essen! Dennoch bekämpfte es seine unschuldige Begierde, es warf sie, um nur der Versuchung ein Ende zu machen, rasch hin, der Meßpfaff, der eben den Kelch erhob, schaute finster drein, und das Kind eilte erschreckt von dannen, aber die Maria über dem Altar lächelte so mild, als wünschte sie aus ihrem Rahmen heraus zu treten, um dem Kind nachzueilen und es zu küssen. (MM 16f.)

Das Mädchen, das einen Lebensentwurf verkörpert, in den Klara sich zurückwünscht, erscheint als *alter ego* der Tischlerstochter. Doch anders als Klara, die sich mit ihrem außerehelichen Sexualakt vermeintlich ‚versündigt‘ hat, bekämpft das Mädchen die von den Kirschen ausgehende Versuchung. Im Gegensatz zu Adam und Eva aus dem Buch *Genesis* wendet sie sich von der verbotenen Frucht ab. Wenn das Mädchen als *alter ego* Klaras gelesen werden kann, dann macht die Tischlerstochter in dieser Erinnerung ihren eigenen ‚Sündenfall‘, den Beischlaf mit Leonhard rückgängig.

In Klaras Konzept des katholischen Glaubens steht Vergebung zentral. Diese kann zum einen durch Geschenke, wie sie die Kirschen des Mädchens selbst bezeichnet, zum anderen durch Vergebung erlangt werden. Das über dem Altar hängende Marienbildnis,¹⁶⁷ welches dem überhasteten Forteilen des Kindes, der Flucht aus der verführerischen Situation, mit Verständnis entgegentritt, rahmt diese Vorstellung. Maria als liebevolle und verzeihende Figur steht dem grimmigen Meßpfaff entgegen, der als irdischer Vertreter der Kirche gleichzeitig das gesellschaftliche System verkörpert. Zwischen diesen beiden Polen, der christlichen Vergebung und der starren Dorfgemeinschaft, verortet Klara im Verlaufe des Dramas ihre Handlungsmöglichkeiten und entscheidet sich letztlich für ihren Suizid.

Nach dem Blick auf ihren Unterleib beginnt sie im nächsten Moment selbst zu beten, und diese Konstellation installiert eine weitere Spiegelstruktur im Text. So wie das Ungeborene zu beten scheint, so richtet auch Klara ihre Worte an Gott. „Das Vaterunser! (*Sie besinnt sich.*) Mir war, als ob ich schon im Wasser läge, und untersänke, und hätte noch nicht gebetet! Ich – (*plötzlich*) Vergieb uns unsere Schuld, wie wir vergeben unsren Schuldigern!“ (MM 67) Klara imaginiert sich in diesem Gebet bereits als tot im Brunnen, und so wird ihr Tod auch kurze Zeit später eintreten. Im gesamten Text dienen die Brunnen für die Tischlerstochter als Schicksalsmarker, die auf ihren geplanten Suizid verweisen und sie in ihrem Entschluss bestärken:¹⁶⁸ „Drei Brunnen trifft du auf dem Weg

¹⁶⁷ Auch Margarete wendet sich in *Faust I* in der Szene *Zwinger* im Gebet an die Mater Dolorosa.

¹⁶⁸ Vgl. Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 127.

zu ihm“ (MM 53). Eingeführt wird der Brunnen bereits im ersten Akt als Ort außerehelicher Sexualität. Therese und Klara unterhalten sich über Leonhard und die Mutter formuliert ihre Vermutung, dass die beiden sich „anderswo [...] als hier im Hause“ (MM 14) sehen. Wenn Klara auf die Anschuldigung ihren abendlichen Weg zum Brunnen entgegnet, setzt der Text ihren bereits vollzogenen Sexualakt mit diesem als konkreten Ort in Bezug: „Bleib‘ ich etwa zu lange weg, wenn ich Abends zum Brunnen gehe, daß Du Grund zum Verdacht hast?“ (MM 14)

In der Literatur ist der Brunnen ein gesellschaftlicher Ort, der weiblich markiert ist – wie es etwa prominent in Goethes *Faust I* inszeniert wird. Margarete erfährt von Lieschen am Brunnen von der außerehelichen Schwangerschaft Bärbelchens, die vom Kindsvater verlassen wurde. Die Szene, die *Am Brunnen* betitelt ist, antizipiert bereits Margaretes Werdegang: ihre Schwangerschaft, den Kindsmord und ihre Verurteilung. Da sich zur Schaffenszeit Hebbels selten eigene Brunnen an Häusern befinden, wird das Wasser an Gemeinschaftsbrunnen geschöpft. An diesem öffentlichen Ort treffen sich meist die Dienstmädchen und jungen Frauen einer Gemeinschaft, gleichzeitig fungiert der Brunnen als Kommunikationszentrum. Informationen und Gerüchte werden hier ausgetauscht.¹⁶⁹ Der Brunnen symbolisiert entsprechend den vermeintlichen „kleinbürgerliche[n] Weibertratsch und bösartige[n] Nachbarschaftstratsch“, ist gleichzeitig aber auch „Ausdruck und Instrument einer rigorosen und sozialen Kontrolle, Disziplinierung und Sanktionierung“¹⁷⁰. Dort werden beispielsweise körperliche Veränderungen wahrgenommen wie das Ausbleiben der Periode oder die Zunahme am Bauch, die wiederum auf eine Schwangerschaft verweisen können. Dieser kollektiven durch die Frauen einer Dorfgemeinschaft vorgenommenen Kontrolle können die jeweiligen Frauen sich meist schwer entziehen.¹⁷¹

Klara, die den Brunnen aufgrund eines fehlenden Bretts¹⁷² bereits als ihren Todesort ausgewählt hat, plant ihren Suizid als Unfall zu inszenieren. An ihrem Sprung in den Dorfbrunnen werden ebendiese gesellschaftlichen Kontrollmechanismen deutlich. Schließlich suizidiert sie sich, um die Reputation ihrer Familie zu bewahren. Mit der Wahl des Gemeinschaftsbrunnens als Todesort destabilisiert Klara diese Normen gleichzeitig aber auch. Da sie sich an einem öffentlichen Ort und unter Zeug:innen das Leben nimmt, erscheint ihr Tod ebenso als Inszenierungsakt, als Schauspiel. Gleichzeitig illustriert ihr Sprung

¹⁶⁹ Vgl. Otto, Claude: Zur Genese der Szene *Am Brunnen* (*Faust I*, v. 3544–3585), in: *Euphorion* 88,4 (1994), S. 418–424, hier S. 422.

¹⁷⁰ Schöne, Albrecht/Wiethölter, Waltraud: Kommentar, in: Goethe Werke. *Faust I* und *Faust II*. Die Wahlverwandtschaften, hrsg. von dens., Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 2007, S. 627–722, hier S. 702.

¹⁷¹ Vgl. Labouvie: *Andere Umstände*, S. 9–35.

¹⁷² So Karl: „Nimm Dich aber in acht, das Brett ist wohl noch immer nicht wieder vorgenommen.“ (MM 67)

in den Brunnen ein Regressionsszenario, konkreter: Klaras Rückkehr in die mütterliche Gebärmutter.

4. Schluss. Rückkehr in den Uterus

Den Brunnen als ihren Todesort bereits ausgewählt, folgt Klara der Bitte ihres Bruders, ihm ein Glas frisches Wasser¹⁷³ zu bringen. Sie macht sich auf den Weg und kurze Zeit später erfahren Anton und der gerade vom Duell mit Leonhard zurückgekehrte Sekretär vom tödlichen Sprung Klaras in den Dorfbrunnen. Ihr Suizid verläuft abseits der Bühne und erst Karl überliefert die Nachricht ihres Todes. Zunächst berichtet er von einer im Brunnen liegenden Person und dem Tuch Klaras, das in der Nähe gefunden wird. „Sie ging, um Wasser zu schöpfen, und man fand ihr Tuch.“ (MM 70) Das Tuch als Spur verweist bereits auf den Körper Klaras und dient als erstes Indiz für ihren Tod. Im 19. Jahrhundert gilt das Tuch, das als „lockere, schützende hülle [...] wie hals-tuch, kopftuch, umschlagetuch“¹⁷⁴ getragen wird und vor männlichen Blicken schützt, als Zeichen von weiblicher Virginität. In dem Moment, in dem Klara ihr Tuch ablegt, macht sie ihren Körper nicht nur in der Öffentlichkeit sichtbar, sondern enthüllt auf einer metaphorischen Ebene ihre Schwangerschaft. Das neben dem Brunnen liegende Tuch erinnert ebenso an ein Leichen- oder Grabtuch,¹⁷⁵ das traditionell für die Verhüllung eines Sargs verwendet wird. Die Szene wird damit bereits mit dem Textausgang in Bezug gesetzt, konkreter: mit der Aufbahrung des Leichnams Klaras im Hinterzimmer des Elternhauses. Der mit dem Tuch bereits angekündigte Sturz wird von Karl selbst nach einer kurzen Rückkehr zum Brunnen verifiziert:

KARL (*kommt zurück*). Klara! Todt! Der Kopf gräßlich am Brunnenrand zerschmettert, als sie, – Vater, sie ist nicht hinein *gestürzt*, sie ist hinein *gesprungen*, eine Magd hat's gesehen!“ (MM 70, Herv. i. O.)

Klaras Tod, das bezeugt die Magd, erweist sich nicht als Unfall, sondern als ein von ihr aktiv vollzogener Akt. Die Magd als Augenzeugin verhindert wiederum Klaras Vorhaben, ihren Suizid als Unfall zu inszenieren, wie sie kurz vorher erklärt: „Nun werden sie doch sagen: sie hat ein Unglück gehabt! Sie ist hinein *gestürzt*!“ (MM 67). Da die Magd den Sprung als intentionalen Akt identifiziert, wird der Suizid Klaras gleichsam zu einem öffentlichen Ereignis – und

¹⁷³ Vgl. zum Wassermotiv in *Maria Magdalena* Fetzer, John: Water Imagery in *Maria Magdalena*, in: German Quarterly 43,4 (1970), S. 715–719 und auch Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 137f.

¹⁷⁴ Art: Tuch in: Deutsches Wörterbuch, hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 11, 1. Abtheilung, 2. Teil, Leipzig: S. Hirzel 1952, Sp. 1448–1471, hier Sp. 1453.

¹⁷⁵ Grabtücher dienten dazu, den Sarg abzudecken. Vgl. Art: Leichtentuch, in: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Band 2, Leipzig 1793, Sp. 2002.

steht damit im Gegensatz zu ihrem Umgang mit ihrer Schwangerschaft. Denn ihre imaginativ erzeugte Gravidität stellt sie anders als ihren Tod gerade nicht öffentlich zur Schau, sondern versteckt sie. An der entstellten Leiche Klaras wird zudem das ihr widerfahrene psychische Leid ablesbar. Ihr Körper fungiert als Zeichen, das es zu lesen gilt und das ihre Lebensgeschichte bezeugt. Mit dieser Konstellation werden zentrale Aspekte der Psychosomatik aufgerufen – „der Wechselwirkung zwischen somatischen, psychischen und sozialen Prozessen.“¹⁷⁶ Denn „Psychosomatik“, so Sophie Witt, „ist so immer auch Poetik. Es geht um ‚Körperzeichen‘ und -praktiken und deren Les- bzw. Unlesbarkeit, die dem Psychosomatischen eine darstellungslogische Dimension eintragen“¹⁷⁷. Im Text bleiben mit dem entstellten Körper und dem Tuch zwei Körperzeichen zurück, die Zeugnis für Klaras Schwangerschaftsgeschichte ablegen. Die gesellschaftliche Gewalt wird an ihrem Körper ausgestellt.

Indem in *Maria Magdalena* ein entstellter weiblicher Körper öffentlich sichtbar gemacht wird, entwirft der Text eine Konstellation, welche einen produktiven Anschluss an die kulturwissenschaftliche Studie *Nur über ihre Leiche*¹⁷⁸ Elisabeth Bronfens ermöglicht. Nach Bronfen, die in ihrer Studie die Verbindung von Weiblichkeit, Ästhetik und Kästlertum „im Kulturdiskurs des Westens“¹⁷⁹ perspektiviert, dient die schöne Tote als Stimulation für den Kunstschaffungsprozess eines männlichen Künstlers. Dieser werde in der Auseinandersetzung mit der schönen weiblichen Leiche kreativ tätig, gleichzeitig tritt die Leiche als Objekt in seinen Kunstwerken auf. Die schöne Tote avanciert zum Inspirationsobjekt des Künstlers. Indem er diese malt beziehungsweise in einem Text beschreibt, wird sie außerdem als passives Objekt markiert. Sie ist den Rezipierenden und deren Blicken ausgesetzt. Entsprechend wird das Konzept der schönen und passiven Toten in einer mise-en-abyme-Struktur iteriert.¹⁸⁰ Mit ihrem Tod, so Bronfen weiter, sichere die schöne Leiche zudem die soziale Ordnung. Denn die „Frau wird [...] sowohl als Allegorie für den Tod wie auch als Stellvertreterin des Chaotischen begriffen, genauer als erotisch und der Ratio

¹⁷⁶ Witt, Sophie: Psychosomatik und Theater. Das prekäre Gesetz der Gattung bei Schiller und Kleist, in: *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, hrsg. von Andrea Allerkamp/Matthias Preuss/Sebastian Schönbeck, Bielefeld: Transcript 2019, S. 93–112, hier S. 94. Zwar etabliert sich die Psychosomatik erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts als eigenständige Disziplin, jedoch entwickeln sich Diskurse des Psychosomatischen bereits im 18. Jahrhundert. Ebd., S. 93. Vgl. außerdem zur Entstehung der psychosomatischen Diskurse Schmaus, Marion: *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778–1936)*, Tübingen: Max Niemeyer 2009.

¹⁷⁷ Witt, Sophie: Psychosomatik. Diskurs und Poetik im Expressionismus, in: *Expressionismus* 6 (2017), S. 13–24, hier S. 13.

¹⁷⁸ Bronfen: *Nur über ihre Leiche*.

¹⁷⁹ Bronfen: *Die schöne Leiche*, S. 108.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 90.

Gefährlichen, des potentiell Todbringenden.“¹⁸¹ Deshalb symbolisiere der weibliche Tod „die Bedingung für die Erhaltung oder Wiederherstellung des Alten, indem er [ihr Tod, A.V.] eine Verbindung zwischen Bestätigung und Garantie jener Ordnung darstellt, welche die homogenisierende, herrschende Norm vertritt.“¹⁸² Ophelia aus William Shakespeares 1600 erstmals inszeniertem Drama *Hamlet* verdeutlicht diese von Bronfen entworfene Konstellation. Wenn Ophelia vor Trauer um den Tod Hamlets und ihres Vaters wahnsinnig wird und beim Winden von Blumenkränzen ins Wasser fällt und ertrinkt, etabliert ihre mit Blumen geschmückte Leiche einen „Ausdruck von Erhabenheit und Vollkommenheit“¹⁸³. Ihr Tod sichere zugleich die symbolische Ordnung. „In dieser Darstellung wird sie [die Tote, A.V.], die den Bereich des Todes metonymisch vertritt, als Tote *festgemacht*, ihre dynamisierende Kraft ist gebannt, zu Gunsten der Ordnung überwunden.“¹⁸⁴ Da die schöne Frauenleiche ebendiese Grenze zwischen symbolischer Ordnung und Chaos verkörpere, stelle sie keine weitere Gefahr für die patriarchale Ordnung dar.¹⁸⁵

Wie Shakespeares Ophelia findet auch Klara ihren Tod im Wasser,¹⁸⁶ jedoch bleibt sie für die Nachwelt gerade nicht als ästhetisch schönes Objekt – als perfekter, makelloser und passiver Körper – zurück. Wenn das von ihrem Vater noch im ersten Akt als schön betitelte Gesicht am Brunnenrand zerschmettert wird, illustriert ihr Suizid genau den gegenteiligen Prozess. Zurück bleibt keine schöne Wasserleiche, sondern ein toter deformierter Körper. Der entstellte Körper verdeutlicht in all seiner Radikalität die Konsequenz von Klaras Handlung, von ihrer „extreme[n] Abtreibung“¹⁸⁷, wie Rebecca Elaine Steele den Suizid liest. Klara avanciert mit ihrem Tod zum Subjekt und nicht zum Objekt ihrer eigenen Lebensgeschichte. In dem Moment, in dem die Dorfbewohner:innen Klara aus dem Wasserbrunnen bergen und zurück ins Tischlerhaus tragen, wird ihre deformierte Leiche außerdem der Öffentlichkeit präsentiert: Ihr entstellter Körper wird sichtbar und Klara endgültig als diejenige identifiziert, die sich in den Brunnen gestürzt hat, womit die Befürchtung ihres Vaters eintritt: „Sie hat mir Nichts erspart – man hat's gesehen!“ (MM 71) Im Anschluss an Bronfen argumentierend, stellt ihr versehrter Körper, der öffentlich sichtbar ist, eine

¹⁸¹ Ebd., S. 100.

¹⁸² Ebd., S. 98f.

¹⁸³ Ebd., S. 108. Vgl. zu Ophelia und dem Konnex von Weiblichkeit und Tod außerdem Höving, Vanessa: Projektion und Übertragung. *Medialitätsverhandlungen* bei Droste-Hülshoff, Freiburg i.Br.: Rombach 2018, S. 180f.

¹⁸⁴ Bronfen: Die schöne Leiche, S. 100f. (Herv. i. O.)

¹⁸⁵ Vgl. ebd. „So enthält die schöne Tote einen Verweis auf jene chaotische, dynamisierende Kraft, welche die Ordnung stört, von dieser aber auch benötigt wird, und dient zugleich als bestätigender Spiegel, der die Stabilisierung des (normativen) patriarchalen Weltentwurfs garantiert.“

¹⁸⁶ Auch Agnes Bernauer aus der 1852 uraufgeführten Tragödie *Agnes Bernauer* stirbt einen Wassertod. Vgl. dazu Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 118–144.

¹⁸⁷ Ebd., S. 124.

Gefahr für die gesellschaftliche Ordnung dar. Dieser lässt sich nicht mehr in die soziale Ordnung zurückführen. Als Störfaktor destabilisiert Klara temporär das soziale System.¹⁸⁸

Der Sprung Klaras in den Brunnen erweist sich ebenso als Regressionsphantasie: Ihr Suizid kann als Versuch gelesen werden, ihren ‚Sündenfall‘, den außerehelichen Beischlaf, rückgängig zu machen.¹⁸⁹ Gleichzeitig illustriert der Sprung eine Rückkehr in den mütterlichen Körper, zurück in die schützende Gebärmutter, den Ursprungsort jedes Subjekts.¹⁹⁰ Mit ihrem Tod erhält Klara ihre kindliche Unschuld zurück. Sie kehrt zurück in einen liminalen Zustand, in welchem sie als im Fruchtwasser schwebender Fötus ihr Leben nach der Geburt noch nicht begonnen hat, jedoch beendet die Bergung aus dem Brunnen diesen Schwellenzustand. In dem Moment, in dem Klara aus dem Brunnen gezogen wird, wird gleichzeitig eine invertierte Geburt in Szene gesetzt. Diese wird wiederum als mechanischer Vorgang dargestellt, bei dem vermutlich die Männer des Dorfes in den Brunnen eindringen und die Leiche mithilfe von Stricken und Leitern bergen. Entsprechend verdeutlicht die metaphorisch inszenierte Geburt noch einmal *ex negativo* die Sonderstellung des im mütterlichen Körper eingeschlossenen Fötus'. Ausschließlich in der pränatalen Phase befindet sich der Fötus in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Zustand. In dem Augenblick, in dem das Ungeborene den schützenden mütterlichen Körper verlässt, kommt es in eine von gesellschaftlichen Konventionen organisierte Welt. Klaras Suizid stellt diesen Druck auf das Individuum in aller Radikalität aus.

Der Leichnam wird nicht nur zur Identifizierung aus dem Brunnen geborgen, sondern auch aus hygienischen Gründen, um eine Vergiftung des Brunnenwassers, und somit der Dorfgemeinschaft auch im übertragenen Sinne, zu verhindern. Klaras toter Körper symbolisiert sowohl eine Gefahr für das Leben der Bewohner:innen als auch für die Reputation der Tischlerfamilie. Gleichsam stellt ihr Tod das Problem des bürgerlichen Wertesystems aus. Die doppelt stigmatisierte Leiche wird auf den letzten Zeilen des Dramas in das Elternhaus getragen; zu dem Ort, der schließlich Ursprung ihrer psychischen und körperlichen Versehrung ist. Wenn Klaras Leiche am Ende des Dramas in der Hinterstube aufgebahrt wird, erhält der Raum eine neue Semantik im

¹⁸⁸ Mit Julia Kristeva argumentiert, ist Klara ein Objekt. Vgl. Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia 1982.

¹⁸⁹ Die mit dem Tod der Kindermörderin abschließenden Textkonstellationen beschreibt Harald Neumeyer als programmatisch für die Kindermörderinnendramen. „Es ist der Wunsch danach [nach dem Tod, A.V.], eben jenen Sündenfall auszulöschen, der zum Kindsmord getrieben hat – den unehelichen Beischlaf.“ Neumeyer: Psychenproduktion, S. 64.

¹⁹⁰ Vgl. Bronfen: Das verknotete Subjekt, S. 650.

Kontext des Suizids. In dieser „nach hinten gelegene[n] stube eines Hauses“¹⁹¹ wird nun das gesellschaftlich Tabuisierte versteckt. Klaras Leiche wird vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen. Mit diesem Konnex von Weiblichkeit und Tod schließt das Trauerspiel genauso ab, wie es durch die beiden weiblichen Figuren eröffnet wurde: mit der Verbindung von Weiblichkeit und Tod, konkreter der doppelten Semantik des mütterlichen Körpers als Lebensbringer und Ankündigter des Todes – und dies auf eine radikal invertierte Art.

Dieser etablierte Nexus von Weiblichkeit und Tod, der *Maria Magdalena* strukturiert, steht auch prominent am Ende der Tragödie *Judith*. Klaras Angst vor einer Schwangerschaft führt zudem die im vorherigen Kapitel zum Drama *Judith* formulierte Schwangerschaftskonstellation weiter. Gleichzeitig bildet sie den Ausgangspunkt für das folgende Kapitel zur Tragödie *Genoveva*. So wie in *Maria Magdalena* die imaginativ erzeugte Schwangerschaft Klaras den Verknüpfungspunkt der von den literarischen Figuren vollzogenen Handlungen bildet, so steht auch in Hebbels 1841 fertiggestellter Tragödie *Genoveva* der schwangere respektive mütterliche Körper im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens. Anders als in *Judith* sowie *Maria Magdalena* präsentiert dieser Text, der im folgenden Kapitel betrachtet wird, den gesamten Schwangerschaftsverlauf – von der öffentlichen Bekanntmachung bis zur Geburt des Sohnes Schmerzenreich. Ebendiese Schwangerschaftskonstellation erweitert die bisher formulierten Perspektiven auf Gravidität um einen wichtigen Schwerpunkt und bildet zugleich den Abschluss der im Rahmen der Studie nachgezeichneten Schwangerschaftstrias. Wie auch in *Maria Magdalena* avanciert der schwangere Körper der Pfalzgräfin Genoveva zum Handlungsmittelpunkt. Doch anders als bei Klara handelt es sich in *Genoveva* um eine legitime Gravidität, die öffentlich bekannt ist.

¹⁹¹ Art: Hinterstube, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 4, Zweite Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1877, Sp. 1520.

