



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen.
Die Furien im bürgerlichen Trauerspiel

verfasst von / submitted by

Johanna-Katharina Tesche

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Franz M.

In memoriam

Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger

Diese Abschlussarbeit soll zum Ersten meiner geliebten Familie, der ich für ihre immerwährende Unterstützung aus tiefstem Herzen danke und zum Zweiten insbesondere Frau Univ.-Prof. Dr. Irmgard Egger gewidmet sein.

Als Lehrerin wie auch Wissenschaftlerin war sie in den Jahren 2013-2015 in vielerlei Hinsicht als Vorbild und Mentorin sehr bedeutsam für mein Studium. Mit ihrem eindrucksvollen Wissen, das in ihren Fachgebieten uns Studierenden mit jeder Vorlesung und jedem Seminar unendlicher zu sein schien, mit ihrem unvergleichlichen Charme und Humor und ihrer Begeisterung, die sie all die Jahre mit uns teilte, wird sie mir stets lebensfroh und in jeder Hinsicht nachahmungswürdig in Erinnerung bleiben.

Sie hat mich vom ersten Funken der Ideenfindung an begleitet, für die analytische Beschäftigung mit *Friedrich Schillers Kabale und Liebe* begeistert und besonders durch die Auseinandersetzung mit den Kodierungen der blassen Töchter der bürgerlichen Trauerspiele meine Neugierde entflammt. Der Grundstein für mein Interesse an den Frauen der Trauerspiele und für diese Abschlussarbeit war gelegt. Leider konnte mein Dank für ihre Inspiration und ihre Bemühungen sie nicht mehr erreichen.

Umso mehr gilt mein besonderer Dank auch Herrn Univ.-Prof. Dr. Franz M. Eybl, der meine Entwürfe aus der Arbeit mit Frau Prof. Egger verständnisvoll übernommen und mit mir weitergeführt hat. Mit dem Hinweis auf das Potenzial, welches möglicherweise auch für mich persönlich in den furiosen Frauen der bürgerlichen Trauerspiele verborgen läge, hat er dieser Arbeit schließlich zum entscheidenden Durchbruch auf der Suche nach einem spannenden und innovativen Untersuchungsgegenstand verholfen.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	3
II. Das bürgerliche Trauerspiel.....	7
2.1. Voraussetzungen: Die Literatur im 17. und 18. Jahrhundert.....	7
2.2. Gattungsumfeld: Empfindsamkeit, Sturm und Drang und Weimarer Klassik.....	9
2.3. Das Drama im 18. und 19. Jahrhundert	11
2.4. Das bürgerliche Trauerspiel: Definition, Ursprung und Entwicklung.....	13
2.5. Die Akteure des Dramas	16
III. Das Konzept der Furie	19
3.1. Die Furie – Etymologie und Genealogie.....	19
3.2. Das Aussehen	25
3.3. Die drei Schwestern und ihre Heimstatt	26
3.4. Allerlei Verwandte der Rachegöttinnen.....	29
3.5. Das berühmteste Opfer: Orestes	31
3.6. Von den Erinnyen zu den Eumeniden	32
3.7. Die literarische Wiederkehr der Rachegöttinnen: eine kleine Rezeptionsgeschichte	33
3.7.1. Deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts	33
3.7.2. Jugendsprachliche Furienrezeption im 21. Jahrhundert: Halbgott <i>Percy Jackson</i>	39
IV. Grundlagen der Analyse: Furien und Töchter des Textkorpus	41
4.1. Das Furienkonzept im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts	41
4.2. Die „Frauenzimmer“ – Zuschreibungen von und über Weiblichkeit.....	43
4.3. Die blassen bürgerlichen Töchter am Beispiel der Luise Millerin	46
4.3.1. Luise Millerin: sprechender Titel – stille Mutter.....	46
4.3.2. Die Tochter – Das bleiche blutjunge bürgerliche Mädchen Luise	47
4.3.3. Die Rollen der Luise.....	49
4.3.4. Die Sprachlosigkeit der Tochter	51
4.3.5. Charakterentwicklung.....	54
4.3.6. Familienkonstellation.....	56
4.3.7. Die „Frau Mutter“	59
4.3.8. Der „geliebte“ Vater	62
4.3.9. Tod und Tugend.....	65

4.4. Die drei adeligen Kontrahentinnen: Marwood, Orsina und Milford.....	68
4.5. Die Werkzeuge der Intrige: Negligé und Brief, Gift und Dolch	73
V. Analyse der drei Furorszenen.....	77
5.1. Die Furienreden – <i>verba furiosa</i> und <i>vis antiqua</i>	77
5.2. Die drei Furien des bürgerlichen Trauerspiels.....	81
5.3. Ausgang der Furorszenen	91
5.4. Abschließende Gegenüberstellung der Frauen	93
VI. Friedrich Hebbels <i>Maria Magdalena</i> (1844) – Ein Ausblick.....	95
VII. Resümee	99
VIII. Verzeichnisse	102
Abkürzungsverzeichnis	102
Literaturverzeichnis	102
Lexika und Wörterbücher	102
Primärliteratur	103
Sekundärliteratur	104
IX. Anhang.....	107
Abstract in deutscher Sprache.....	107
Curriculum Vitae.....	109

Hinweise der Verfasserin:

Funktions- und Zugehörigkeitsbezeichnungen wie Autor/Autorin, Leser/Leserin oder Griechen/Griechinnen, Etrusker/Etruskerinnen etc. werden in Singular und Plural zum Zweck der besseren Lesbarkeit durch das generische Maskulinum ausgedrückt. Sie beziehen sich selbstverständlich auf beide Geschlechter und bezeichnen alle zugehörigen Individuen.

Innerhalb dieser Diplomarbeit werden die Figurenreden in den Fußnoten derart zitiert, dass hinter dem jeweiligen Werkkürzel die römische Ziffer den Akt bzw. Aufzug und die arabische Ziffer Szene bzw. Auftritt benennt, bspw. KuL (IV./7.)

Die Spielanweisungen werden in Form von Spitzklammern < > markiert.

I. Einleitung

Das Gefüge der bürgerlichen Familie des Trauerspiels ebenso wie die Elternrollen und dabei im Besonderen die Vater-Tochter Beziehungen wurden in den vergangenen Jahrzehnten germanistischer Forschung umfangreich beleuchtet. Dies geschah in dem Maße ausgiebig, dass heute kaum mehr blinde Flecken blieben, die es genauer zu untersuchen lohnte. Aus diesem Grund soll die vorliegende Arbeit mit dem Titel „*So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen*. Die Furien im bürgerlichen Trauerspiel“, jene Frauen ins Rampenlicht gerückt werden, denen in der langen Untersuchungsgeschichte bisher überwiegend die Plätze in den dunklen Ecken zugewiesen wurden: die adeligen Mätressen. Was passiert, wenn sich die verstoßenen höfischen Damen rächen, Intrigen spinnen und dann als rasende Furien auf die braven bürgerlichen Töchter treffen, möchte diese Arbeit analysieren und demonstrieren.

Die elementaren Fragen die es im Verlauf der vorliegenden Abhandlung sowohl in Bezug auf die bürgerlichen Töchter, als auch ihre höfischen Antagonistinnen zu beantwortet gilt, sind folgende:

Wie werden die Geschlechterrollen sowohl von den Töchtern, als auch den Aristokratinnen verstanden? Welche Zuschreibungen erfahren die vielfach von sich selbst und von den Männern als „Frauenzimmer“ und „Weiber“ Bezeichneten? Und schließlich: Wie wirken sie sich diese Zuschreibungen fatal aus und wie werden sie neu definiert?

In Bezug auf die einzelnen Furorszenen gilt es zu erfahren, an welcher Stelle des Trauerspiels Tochter und Furie jeweils aufeinandertreffen. Wie das Setting des Treffens gestaltet ist, auf welche Weise sich die Furien im Anschluss an die Furorszene entziehen und was von ihnen bleibt, wenn der Sturm vorüber ist, lohnt ebenso eines näheren Blickes. Zudem wird der Reaktion der Töchter auf die rasenden Alten nachgespürt. Agieren auch die jungen bürgerlichen Mädchen furios? Ergeben sich dadurch sogenannte Doppelfurorszenen? Entsteht eine Duellsituation oder behält die ältere der beiden, die eigentliche Furie, die Oberhand? Können die Töchter den „Verlockungen des Furioso“ (nach *Juliane Vogel*) widerstehen oder lassen sie sich provozieren? Und zu guter Letzt: Wie zeigen sich die adeligen Frauen nicht nur als Furien, sondern auch als Attentäterinnen mit ihren Werkzeugen Gift und Dolch?

Bei der Beantwortung dieser Fragen sollen sowohl die Effekte der Weiblichkeit und Körperlichkeit, als auch die dramaturgischen Mittel und Kontexte aus welchen sich diese als glaubwürdig erweisen, aufgezeigt werden. Auf eine einleitende gattungstechnische Kontextualisierung in Kapitel II. folgt ein kurzer Abriss der Forschungsgeschichte zum bürgerlichen Trauerspiel und dessen verwandten Formen des Dramas sowie über die für das Thema relevanten Aspekte der Erzähl- und Dramentheorie.

Primäres Textkorpus stellen dabei gattungsvertretend die bürgerlichen Trauerspiele *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Kabale und Liebe* dar. Mit dem von Gotthold Ephraim Lessing 1755 geschaffenen ersten bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson* sind nicht mehr Haupt- und Staatsaktionen Handlungsgrundlage des Dramas. Es ist eine Geschichte bürgerlicher Individuen, die ihren Problemen, nicht aber ihrem Schicksal ausgeliefert sind. Keine erhabene Macht kann für ihr Scheitern verantwortlich gemacht werden, sie werden Opfer ihres eigenen Denkens und Handelns. Auch die anderen beiden Trauerspiele gehören zu den herausragenden Beispielen für die Ursprünge der Gattung: „*Kabale und Liebe* ist neben *Emilia Galotti* das einzige b. D. [bürgerliche Drama oder besser: bürgerliche Trauerspiel, JT] aus der frühen Epoche seiner Entwicklung, das sich bis heute auf der Bühne behauptet hat.“¹ Aus diesem Grund und weil sich jede der drei adeligen Antagonistinnen durch ihre jeweils verschiedene Art des „Furien-Seins“ auszeichnet, wurden diese ausgewählt.

Das Kapitel III. beinhaltet zum einen die Untersuchung des etymologischen und genealogischen Ursprungs der Erinnyen und Furien, zum anderen einen knappen Einblick in die Rezeptionsgeschichte des Konzeptes der Furie in der Geschichte der neueren deutschen Literatur bis ins 21. Jahrhundert. Es folgt das Herzstück dieser Diplomarbeit, welches die Analyse des Textkorpus mittels Gattungs- und Strukturanalyse sowie via Methode des ‚close reading‘ zur Aufgabe hat. Die anfängliche Untersuchung der Tochterfiguren des bürgerlichen Trauerspiels, wird exemplarisch an der Figur der Luise Miller durchgeführt. Sie fungiert dabei als Folie, die zuerst dazu genutzt wird, Gemeinsamkeiten sowie Kontraste im Vergleich zu den anderen beiden Töchtern aufzuzeigen. Ebenso dient ihr Exempel im Allgemeinen zur

¹ GAUWERKY, URSULA: Bürgerliches Drama. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Neu bearb. und unter redaktioneller Mitarbeit v. Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hg. v. KOHL-SCHMIDT, WERNER und WOLFGANG MOHR. (Bd. 1, A-K). Unveränderte Neuauflage. Berlin/New York: DeGruyter 2001. S. 199-203. Hier S. 201.

vereinfachten Darstellung der Effekte von Weiblichkeit und Körperlichkeit die Töchter betreffend. Auch um die Gegenüberstellung von Furien und bürgerlichen Mädchen offensichtlicher und effektiver gestalten zu können, wird sich die Folie der Luise als nützlich erweisen.

Im zweiten Teil der Analyse sollen die Kodierungen des Weiblichen und der Körperlichkeit anhand der adeligen Mätressen, die sich in den Furorszenen als furiose Frauen gebärden, aufgezeigt werden. Bei der Untersuchung der Furorszenen werden zum einen die *verba furiosa*, das Vokabular der Furien und dessen Ausdruck in Mimik und Gestik, und zum anderen das Erwachen der *vis antiqua*, eine tragende Rolle spielen.

Warum von Anfang an das Moment der Intrige gerade für das bürgerliche Trauerspiel im Herzen der Aristokratinnen wohnen muss, ergibt sich aus dem Befund *Peter von Matts*: „Grundsätzlich gilt: Jede Intrige entwickelt sich in einem sozialen Raum. [...] Wenn zur Komödienintrige lange Zeit die patriarchalische Familie gehört, gehört zur tragischen Intrige bis ins 19. Jahrhundert überwiegend der feudale Hof.“² Zur Intrige gehört aber neben dem Adel vor allem auch der Intellekt, ohne den diese gar nicht erst zum Vollzug kommt. Dennoch sind eben diese Frauen die Verlassenen und Betrogenen und werden obendrein ob ihres vermeintlichen Tugendverlustes von Fürsten und Prinzen verurteilt. Ihnen bleibt nichts, als sich furios zu behaupten und gegen falsches Urteil rasend aufzubegehren, was sie schlussendlich als umso weiblicher und verletzlicher zeigt.

Als maßgebliche Grundlage für diese Ausführungen haben sich vor allem die Werke von *Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Literatur des 19. Jahrhunderts* sowie *Maren van Marwyck: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800* als ertragreich erwiesen.

Im letzten Kapitel wird abschließend mit *Friedrich Hebbels Maria Magdalena* der Bogen zum Ende des deutschen bürgerlichen Trauerspiels gespannt und ein Ausblick auf die Entwicklung der Gattung hin zum sozialen Drama gegeben werden.

² MATT, PETER VON: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2002. Hier S. 35-36.

Auf die Demonstration der allgemein gültigen Merkmale und Modelle der Gattung Drama muss aufgrund des nur begrenzt möglichen Umfangs weitestgehend verzichtet werden.³ Die detailliertere Untersuchung der Gattungsgeschichte und -entwicklung beschränkt sich auf die für diese Arbeit elementaren Epochen der Literaturgeschichte.

Eine Abhandlung über die Rezeption der Furie in Musik sowie bildender und darstellender Kunst kann im Rahmen dieser Arbeit gleichfalls nicht geboten werden. Ebenso werden auf literarischer Ebene nur einige wenige Rezeptionsbeispiele angeführt. Diese sollen stellvertretend für bekannte Werke bedeutender Autoren der jeweiligen Epochen, blitzlichthaft in Form kurzer aber dennoch einprägsamer Momente, die Rezeptionsgeschichte des Furienthemas beleuchten. Das Vorkommen ähnlich gefährlicher Frauengestalten wie Hexen, Sirenen und Loreleien in der neueren deutschen Literatur zusammenzutragen, muss aufgrund des gebotenen Umfangs ebenfalls Aufgabe anderen Studien bleiben.

³ Zur vertiefenden Lektüre zentraler Merkmale eignen sich bspw.: JERING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. (Berlin 2015) oder HOFMANN, MICHAEL: Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. (Paderborn 2013) sowie PFISTER, MANFRED: Das Drama. Theorie und Analyse (München 2001).

II. Das bürgerliche Trauerspiel

2.1. Voraussetzungen: Die Literatur im 17. und 18. Jahrhundert

Unter der Prämisse des Rationalismus des 17. Jahrhunderts, der nach *René Descartes* die Erkenntnis als zentrales Mittel der Vernunft (lat. *ratio*) versteht, wird die Literatur der Aufklärung sowohl der Philosophie, als auch der Moral untergeordnet. Die Anforderungen an die Dichtung sind Nützlichkeit und Vernunftmäßigkeit, ein von der Philosophie gesonderter Erkenntnisgewinn wird ihr allerdings nicht zugestanden. In der Folge entsteht der Wunsch nach der rationalen Kontrolle poetischer Werke. So propagiert beispielsweise *Nicolas Boileau* (1636-1711) die Wahrheit, auf Basis des Vernunftbegriffs nach *Descartes*, als das Ziel guter Dichtung. Die Rückwende zu den großen literarischen Vorbildern der Antike resultiert schließlich in einer Absage an die Barockdichtung, die im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts durchaus wieder an Bedeutung gewonnen hatte. Die letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts stehen im Zeichen der Blüte des französischen Klassizismus, der aufgrund dieser neuen vernunftgeleiteten Basis der modernen Dichtung den Vorzug vor der antiken gibt. Dem Postulat vom sogenannten horazischen *decorum*, welches das Vorbild der göttlichen Ordnung der Natur auch in der Kunst im Sinne von Ausgewogenheit und Gleichmäßigkeit umgesetzt sehen möchte, folgen auch die englischen Klassizisten.⁴

Unter diesen und anderen Voraussetzungen hatte sich in der frühen Neuzeit, in Fortführung der Tradition der Aristotelischen Poetik – der Rezeption Mitte des 15. Jahrhunderts „mit Francesco Robortellos kommentierter Edition (1548) einsetzt[e]“⁵ – schließlich die klassische Triade von Epik, Lyrik und Dramatik, die erstmals 1735 beiläufig von *Alexander Gottlieb Baumgarten* in »Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts«⁶ erwähnt wurde, durchgesetzt. Auch die deutschsprachige Literatur des 18. Jahrhunderts bleibt nicht ohne Einfluss des französischen Klassizismus:

Der »Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen« (1730) von Johann Christoph Gottsched (1700-1766) zielt auf eine formale und moralische Durchdringung der deutschen

⁴ TÖCHTERLE, KARLHEINZ: Literaturtheorie von der griechischen Antike bis zur Romantik. In: Einführung in die Literaturtheorie. Hg. v. SEXL, MARTIN. Wien: WUV 2004, S. 35-65. Hier vgl. S. 60-61.

⁵ ROBERT, JÖRG: Gattungstheorie in der Frühen Neuzeit. In: Handbuch Gattungstheorie. Hg. v. Zymner, Rüdiger. Stuttgart: Metzler 2010, S. 203-206. Hier S. 203.

⁶ Vgl. Robert (2010), S. 205.

Dichtung, vor allem des Dramas, mit den Prinzipien der antiken, durch die Franzosen vermittelten und angereicherten Theorie. Vernunftbestimmte, an der >Natur< orientierte Regeln müssen die dichterische Fantasie ordnen.⁷

Während die antiken Vorbilder in literarischer und theoretischer Hinsicht im Verlauf der Aufklärung für die Literatur nicht an Bedeutung verlieren werden, zeigt sich eine Emanzipation vom Klassizismus vor allem was die Anschauung der menschlichen Natur betrifft. Die Übermacht alles ‚Höfischen‘ wie der neuen Idee von der naturgegebenen Freiheit und Gleichheit des Menschen weichen. Besonders *Gotthold Ephraim Lessing* (1729-1781) gilt nicht nur als bedeutender Vertreter dieser neuen Lehre, sondern auch als wichtiger Reformator der Gattung des Dramas. Er liest die Aristotelische Poetik neu und misst an ihr, in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1729-1781), die damals noch immer dominierenden Dramen der Franzosen.⁸ Mitte des 18. Jahrhunderts setzt dann eine Vielfalt neuer Formen, die sich innerhalb der Gattungstrias ausdifferenzieren werden, ein:

Zwischen 1750 und 1830 bietet sich die Literatur im Spannungsfeld von Innovation und Variation als riesiges Laboratorium poetischer Formen dar, in dem neue Genres ebenso erprobt werden wie neue Schreibweisen. Zu den herausragenden Erscheinungen in der Literatur zähl[t] in diesem Zusammenhang etwa die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels[...].⁹

Auch die Erlebnislyrik, der Bildungsroman und erste Schritte deutscher Novellistik sind auf diesen im Raum literarischer und poetischer Freiheit stattfindenden Entwicklungsprozess zurückzuführen¹⁰, „[w]enig später wird Hegel in der Ästhetik die Gattungstrias dahingehend formalisieren, die Epik als das Objektive, die Lyrik als das Subjektive und die Dramatik als das Subjektiv-Objektive abstrakt zu bestimmen.“¹¹ Auf die Zeit der Aufklärung folgt, gemeinsam mit einer zwischenzeitlichen Abkehr von den Idealen der Kunst der Antike und der Absage an das Theorem der Vernunftleitung, die Hinwendung zur Gefühlskultur in der Epoche der Empfindsamkeit.

⁷ Töchterle (2004), S. 61.

⁸ Vgl. Töchterle (2004), S. 61.

Anm.: Zum weiteren Einfluss *Lessings* auf das Drama, insbesondere die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels, wird im folgenden Kapitel noch detailreicher Bezug genommen werden.

⁹ OSCHMANN, DIRK: Gattungstheorie um 1800. In: Handbuch Gattungstheorie. Hg. v. Zymner, Rüdiger. Stuttgart: Metzler 2010, S. 206-209. Hier S. 206.

¹⁰ Vgl. Oschmann (2010), S. 206.

¹¹ Oschmann (2010), S. 207.

2.2. Gattungsumfeld: Empfindsamkeit, Sturm und Drang und Weimarer Klassik

Mit dem Ausklang der Aufklärung nimmt also die Verhaftung im Ideal der Antike an Bedeutung ab, es geschieht ein Wandel vom Vernunftideal zum Gefühlskult. Dieser Dualismus – Vernunft vs. Gefühl – zeigt sich in beiden Gestalten im Werk *Jean Jacques Rousseaus* (1712-1778)¹². Als Folge dessen entwickelt sich die Empfindsamkeit, die philosophisch unter anderem aus der Feder des bereits genannten *A. G. Baumgarten* hervorgeht, „indem er eine rationale, der Vernunft zugehörige, und eine »sensitive« Vorstellung unterscheidet, die durch Wahrnehmung [...] und Gefühl erzielt und in der Kunst zur vollkommenen Darstellung gebracht werde.“¹³

Auf diesen Wandel gegründet, entsteht beinahe zeitgleich etwa ab Mitte der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts die Epoche des Sturm und Drang, der sich ebenso als Wegbereiter für die folgende Deutsche Klassik zeigen wird. Sah man früher im Sturm und Drang eine Gegenbewegung zur Aufklärung, betont die rezente Literaturforschung laut *Rolf Selbmann* die Gemeinsamkeiten der beiden Strömungen unter dem Begriff der sogenannten „Genie“-Bewegung.¹⁴ Als deren Leitbegriffe gelten „[...] Genie, Herz, Tat, aber auch Gefühl, Einbildungskraft und Begeisterungsfähigkeit.“¹⁵ Zu Beginn gestaltet sich der Sturm und Drang als Jugendbewegung, die sich durch stetigen Zweifel an allen zuvor geltenden Normen selbst das Etikett der Moderne zu verleihen versucht. So werden bestehende Herrschaftsverhältnisse im Öffentlichen und Privaten missachtet, ebenso wie alle Vernunftideale und rhetorisches Regelwerk. Affekte und Naturgefühl sind die neuen Maximen des Handelns.¹⁶

Die Ideale des Sturm und Drang finden ihre gegenläufige Fortführung in der Weimarer Klassik, die sich auf dem Humanitätsideal, der Forderung nach Kunstautonomie und der Retrospektive der klassischen Dramenform gründet. Die Epoche wird zeitlich beginnend mit *Goethes* Italienreise und endend mit *Schillers* Tod 1805 definiert.¹⁷ Als einschneidend gilt die

¹² Vgl. Töchterle (2010), S. 63.

¹³ Töchterle (2010), S. 63.

¹⁴ SELBMANN, ROLF: Deutsche Klassik. Paderborn: Schöningh 2005. Hier vgl. S. 32.

¹⁵ Selbmann (2005), S. 34.

¹⁶ Vgl. Selbmann (2005), S. 33.

¹⁷ JERING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Thomas Ulrich. Berlin: Erich Schmidt 2015. (Grundlagen der Germanistik – 56). Hier vgl. S. 195.

erste Begegnung der beiden im Jahre 1794, es „[...] beginnt eine enge programmatische wie literarische Kooperation [...], die v.a. für die Dramenästhetik und für die Dramenproduktion um 1800 von größter Bedeutung ist.“¹⁸ Bei all dem ist die Epochenbezeichnung „Weimarer Klassik“ eine umstrittene. So spricht sich beispielsweise *Benedikt Jeßing* bewusst gegen diese Benennung aus, sie sei ein Ergebnis der kanonisierenden Geschichtsschreibung der Nationalliteratur. Als Klassik sei allein die Antike zu verstehen, die Vorbilder, auf die in der antiken Kunst in den darauffolgenden Epochen zurückgegriffen wird, seien als klassizistisch zu bezeichnen.¹⁹

Gegen die bis heute vertretene Forschungsmeinung „[...], dass die Epoche der Empfindsamkeit durch eine seit Ende der 1740er Jahre sich artikulierende »bürgerliche Gefühlskultur« geprägt sei“²⁰, spricht sich *Burkhard Meyer-Sickendiek* entschieden aus. Zudem datiert er die Entstehung des Theaters der Empfindsamkeit auf die, bereits am Beginn der 1740er Jahre durch Gottscheds Beitrag etablierte, empfindsame Herrschertragödie.²¹ Er diagnostiziert diesen Irrtum als Folge einer zeitlich falsch eingeschätzten Begriffsgeschichte der Zärtlichkeit. Diese sei nicht erst mit der Mitte des 18. Jahrhunderts, sondern mit der Mitte des 17. Jahrhunderts, „[...] spätestens 1654 mit dem ersten Band des *Clélie Romans der Madeleine de Scudéry* [...]“²² als Ursprung zu definieren und sei „[...] unter dem Vorzeichen einer gehobenen Form der galanten Geselligkeit als dem Kennzeichen einer aristokratischen Salonkultur“²³ entstanden. Im Rahmen dieser Untersuchung wird betont, „[d]ass das Zärtlichkeitsideal also als Effekt einer in den höfischen Oberschichten des 17. Jahrhunderts entwickelten Verhaltensreglementierung zu verstehen ist, die qua Mimesis schließlich einging ins Bürgertum [...]“²⁴. Daher sei ein Kulturmodell vonnöten, „[...] das die mit der Aufklärung einsetzende Moderne nicht als absoluten Bruch im Sinne einer Sattelzeit des »bürgerlichen Zeitalters« begreift, sondern auch die historische Dynamik zwischen dem Barockzeitalter und der

¹⁸ Jeßing (2015), S. 195.

¹⁹ Vgl. Jeßing (2015), S. 195.

²⁰ MEYER-SICKENDIEK, BURKHARD: Zärtlichkeit. Zu den aristokratischen Quellen der bürgerlichen Empfindsamkeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2014/ 88 (2), S. 206-233. Hier S. 206.

²¹ Vgl. Meyer-Sickendiek (2014), S. 206

²² Meyer-Sickendiek (2014), S. 211.

²³ Meyer-Sickendiek (2014), S. 221.

²⁴ Meyer-Sickendiek (2014), S. 223.

Aufklärung zu erfassen vermag.“²⁵ Er sieht in *Jean Racines* Tragödie *Bérénice* eine „zärtliche und doch tragische Dreiecksgeschichte“²⁶ und das erste neuzeitliche Beispiel „[...] einer tragischen Zärtlichkeit im Schauspiel bzw. dem Theater [...]“²⁷, welches besonders *Gottsched* rezensierte und damit, an Racine orientiert, den Grundstein für die zärtlich-empfindsame Herrschertragödie legte.²⁸ In historischer Hinsicht muss diese als ursprüngliche Form des empfindsamen Dramas in Deutschland angesehen werden und zwar „[...] noch vor dem rührenden Lustspiel Gellerts (1747) oder vor dem bürgerlichen Trauerspiel Lessings (1755) [...]“²⁹, beschließt *Meyer-Sickendiek* sein Plädoyer für eine Revision des Ursprungs des empfindsamen Theaters.

2.3. Das Drama im 18. und 19. Jahrhundert

Als dem bürgerlichen Trauerspiel verwandt gelten das Rührstück und das Familiendrama, dem auch Miss Sara Sampson laut *Gauwerky* zuzurechnen ist. Das Familiendrama im Speziellen kommt dabei aber meist ohne tragische Klimax der Handlung aus,³⁰ so konstatiert *Gauwerky* in Bezug auf Miss Sara Sampson außerdem:

Das aus der Bürgermoral der Aufklärung heraus geschriebene Drama dringt infolge der eindeutigen „moralischen“ Zeichnung nicht zu echter Tragik durch und ist trotz des blutigen Ausgangs den rührenden, sittlich empfindsamen Familienstücken zuzurechnen, auf deren Entw. [Entwicklung, JT] es bedeutenden Einfluß ausgeübt hat.³¹

Das Rührstück seinerseits entstand 1800 aus dem rührenden Lustspiel, welches sich um 1750, der Tradition der englischen *sentimental comedy* und der französischen *comédie larmoyante* folgend, etabliert hatte. Es machte sich die Rührung des Publikums zur Aufgabe und könnte, so *Benedikt Jeßing*, „etwas salopp als bürgerliches Trauerspiel mit gutem Ausgang“³² betitelt werden. Beide allerdings, Familienstück und Rührstück, gehen im Gegensatz zum

²⁵ Meyer-Sickendiek (2014), S.221-222.

²⁶ Meyer-Sickendiek (2014), S. 228.

²⁷ Meyer-Sickendiek (2014), S. 228.

²⁸ Vgl. Meyer-Sickendiek (2014), S. 230.

²⁹ Meyer-Sickendiek (2014), S. 232-233.

³⁰ Vgl. Gauwerky (2001), S. 200.

³¹ Gauwerky (2001), S. 201.

³² Jeßing (2015), S. 20.

Lessingschen Trauerspiel, über sentimentale Rührung, Unterhaltsames und Milieutypisches nicht hinaus.³³

Das Drama des Sturm und Drang versieht *Ursula Gauwerky* mit dem Schlagwort „Sozialkritik“ und nennt *R. M. Lenz* als wichtigen Vertreter, der in seinen Stücken die Schwächen des Adels wie des Bürgertums darstellt. Er schöpfe die Problematik des bürgerlichen Sittlichkeitsbegriffes aus dem Standesgegensatz.³⁴ *Schillers Kabale und Liebe* ist ergo ebenso der Epoche des Sturm und Drang zuzuordnen, denn erstens wird nicht nur die Frage des Standesgesetzes abgearbeitet und gelöst, indem dieses durch die versöhnende Liebe überwunden wird, sondern zweitens auch eine rührende Familientragödie mit realistischer Zustands-schilderung geschaffen.³⁵ Das Drama der Geniezeit verwirft also die klassische Gliederung des Stückes in die drei Einheiten sowie die Ständeklausel zur Gänze, nämlich: „[...] zugunsten von Charakter und Zentralkonflikt, die die Einheit des Dramas gewährleisten sollten, zugunsten einer Dramensprache, die bis zum Dialekt hin Volkssprache nachahmte und zugunsten nationaler Stoffe, die an die Stelle antiker Gegenstände traten.“ Die darauffolgende klassizistische Dramenpoetik *Goethes* und *Schillers* ersetzt die Konzeption *Lessings* von Mitleiden und Furcht durch den modernen Ansatz, der Zuschauer solle die Möglichkeit zur „[...] ästhetischen Erfahrung des Theaters gleichzeitig als sinnliches und vernünftiges Wesen [...]“³⁶ bekommen.

³³ Vgl. Gauwerky (2001), S. 200.

³⁴ Vgl. Gauwerky (2001), S. 200.

³⁵ Vgl. Gauwerky (2001), S. 201.

³⁶ Jeßing (2015), S. 205.

2.4. Das bürgerliche Trauerspiel: Definition, Ursprung und Entwicklung

Die Entstehung der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist nach den bisherigen Ausführungen also keineswegs eine überraschende Entwicklung, bedenkt man neben den literaturtheoretischen auch die sozialen, historischen und gesellschaftlichen Umstände der Epoche. In der Zeit von Pietismus und Aufklärung wird der Blick auf das Recht des Individuums und auf Einzelschicksale gelenkt.

Eigenverantwortlichkeit und Macht über das eigene Schicksal sind die neuen Postulate. Diese „[...] gesellschaftliche Umschichtung zugunsten des Bürgertums war die Voraussetzung, daß sich die dramat. [dramatische, JT] Kunst die Problematik des dritten Standes zu eigen machte.“³⁷

Das bürgerliche Trauerspiel erstreckt sich innerhalb der Gattungsgeschichte des Dramas von der Zeit der Aufklärung, über den Sturm und Drang hinaus, bis weit ins 19. Jahrhundert. Als Vorgänger hatten sich die englische *sentimental comedy* und die französische *comédie larmoyante* sowie in Deutschland das *weinerliche Lustspiel* bzw. das *Rührstück* als dramatische Zwischenform, die den strengen Reglements der heroischen Tragödie die Stirn bieten sollte, herausgebildet.³⁸ Seit dem Beginn der Neuzeit waren Dichter und Verfasser von Regelpoetiken wie beispielsweise *Martin Opitz* oder *Nicolas Boileau* überzeugt davon, dass nach dem Vorbild der antiken Dramen dem Bürger ausschließlich als verspotteter Figur ein Platz auf der Bühne zusteht.³⁹ Als Figuren der heroischen Tragödie war – gemäß den Prinzipien von Ständeklausel, Fallhöhe und hohem Stil – das dramaturgische Heldentum einzig Göttern sowie Fürsten und anderen Adligen vorbehalten, über Figuren des Bürgertums machte man sich in Komödien lustig. Als erster verwendet *Gottsched* den Begriff des bürgerlichen Trauerspiels, doch „[e]rst Lessing hob das b. D. [bürgerliche Drama, JT] über das Rührende hinaus und gab damit der Entw. [Entwicklung, JT] die entscheidende Wende.“⁴⁰ Bis *Gottsched* war die Meinung der Poetiker, dass der bürgerliche Mensch zu erhabener Gefühlsregung nicht

³⁷ Gauwerky (2001), S. 200.

³⁸ Vgl. Selbmann (2005), S. 37.

³⁹ Vgl. Gauwerky (2001), S. 200.

⁴⁰ Gauwerky (2001), S. 200.

fähig sei und diesem die sogenannte „Fallhöhe“, welche einzig und allein die Tragik eines Stückes auszumachen vermag, fehle.⁴¹

War die Bewunderung des Helden seit der Antike elementar für die Tragödie, gilt für *Lessing* nun das sogenannte „Mitleiden“, also die „Einfühlung in die Protagonisten“, als zentrales Moment des Dramas. Dieses Mitleiden ist für *Lessing* nur dann möglich, wenn die entsprechenden Figuren „tragisch“ sind, also ihr Verhalten vom Publikum nachempfunden werden kann, daher plädiert er für den mittleren bzw. gemischten Charakter.⁴² Er ist der Auffassung, dass Angehörige desselben Standes das dramatisch Dargestellte vertieft miterleben und auf diese Weise erst Mitfühlen, Furcht und moralische Wirkung erzielt werden.⁴³ Diese Annullierung der Ständeklausel „[...] bedeutet das Ende des klassizistischen Dramas.“⁴⁴ Das bürgerliche Trauerspiel, „[...] innerhalb dessen niedere Adlige oder Bürgerliche die Personnage [sic!] bilden und innerhalb dessen bürgerliche Innenräume, familiäre oder gar innere Gefühle oder Verstand betreffende Konflikte im Zentrum stehen“⁴⁵, erfährt demnach seine entscheidende Wende. Wobei das Attribut „bürgerlich“ nicht bedeutet, dass der Adel aus dem Bühnenstück verbannt wird, vielmehr wird der Stand sekundär⁴⁶. Das „bürgerliche“ am Trauerspiel bezeichnet, mit den Worten *Franziska Schößlers*, „[...] die Sphäre der dramatischen Aktionen als privaten Raum jenseits der adelig dominierten Öffentlichkeit des Hofes; in diesem privaten Raum vermögen sich auch Adelige mit entsprechenden Gesinnungen bürgerlich zu verhalten.“⁴⁷ Die soziale Herkunft determiniert nicht mehr den Platz innerhalb einer hierarchischen Ordnung, sie wird zur Nebensache.

Zusammenfassen lässt sich nunmehr Folgendes festhalten: Die Notwendigkeit der bis *Lessing* regierenden Ständeklausel, so *Hofmann*, „[...] besteht darin, dass durch sie die „Fallhöhe“ des tragischen Helden“ wirksam werden kann – nur jemand, der oben gestanden hat, kann

⁴¹ Vgl. Gauwerky (2001), S. 200.

⁴² HOFMANN, MICHAEL: Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn: Fink 2013. Hier vgl. S. 20.

Vgl. Hofmann (2013), S. 20.

⁴³ Vgl. Gauwerky (2001), S. 201.

⁴⁴ Hofmann (2013), S. 18.

⁴⁵ Jeßing (2015), S. 20.

⁴⁶ Vgl. SCHÖßLER, FRANZISKA: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003. Hier vgl. S. 30

⁴⁷ Schößler (2003), S. 30.

so tief fallen, dass die Zuschauer erschüttert sind.“⁴⁸ Um einen Helden derart fallen zu lassen und durch seine Geschichte Mitleiden und Einfühlung – durch die Identifikation des Publikums mit diesem – zu evozieren, braucht es keine adeligen Protagonisten. Darin liegt nach *Gauwerky* die große Leistung *Lessings*: „Als Vertreter der Aufklärung erkannte er, daß das tragische Moment – auch im Trauerspiel alten Stils – nicht durch die soziale „Fallhöhe“ bestimmt ist, sondern allein im Menschlichen liegt.“⁴⁹ Er entwickelt mit dem bürgerlichen Trauerspiel ein Dramenkonzept, dass sich vom Dramenvorbild *Gottscheds* vornehmlich in dreierlei Hinsicht abhebt: erstens in der Gestaltung der Charaktere, zweitens in der Umsetzung der Ständeklausel und drittens im Wirkungskonzept.⁵⁰ Den Erfolgsgang der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels beschreibt *Selbmann* zusammenfassend folgendermaßen:

Die Schauspielbegeisterung des bürgerlichen Publikums und die Theaterreformen der Frühaufklärung und der Erfolg der englischen Vorbilder sicherten den Siegeszug der neuen Gattung, die Lessing mit *Miß Sara Sampson* (1755), in Deutschland einführte und mit *Emilia Galotti* (1772) die bürgerliche Wertvorstellungen sogar in die Welt des Adels einpflanzen konnte. Mit *Kabale und Liebe* reihte sich auch Schiller in die neue Gattungstradition ein.⁵¹

⁴⁸ Hofmann (2013), S. 18.

⁴⁹ *Gauwerky* (2001), S. 201.

⁵⁰ Jeßing (2015), S. 185.

⁵¹ *Selbmann* (2005), S. 37-38.

2.5. Die Akteure des Dramas

Bevor sich die folgenden Kapitel dem Kernstück dieser Arbeit, der Untersuchung der Furien-Darstellung in den verschiedenen bürgerlichen Trauerspielen widmen, werden bezüglich des Dramenpersonals einige grundlegende Begriffe und Funktionengeklärt.

Da die in Dramen dargestellte Geschichten in einer Vielzahl ihrer Merkmale Erzähltexten ähnlich sind oder ihnen gleichen, wie unter anderem in „[...] der individualisierenden oder typisierenden Charakterisierung der Figuren sowie der explizierten oder impliziten Motivation des Handelns durch die Zwecke der Figuren“⁵², lohnt sich eine Betrachtung der Akteure durchaus auch aus der Sicht der Erzähltheorie. Aus diesem Grund soll sie zur besseren Veranschaulichung in die nachstehenden Definitionen einfließen.

Als *Figur* wird im Drama jener Handlungsträger bezeichnet, der „[...] im Rahmen fiktionaler, also literarischer Handlungsentwürfe als erfunden sichtbar bleibt.“⁵³ Figuren „[...] sind wesentlich durch die Funktion bestimmt, die sie für den Fortgang der Handlung besitzen.“⁵⁴ Sie werden durch die Schauspieler (oder *Darsteller*), die diese in Form der jeweiligen *Rollen* darstellen, „[...] in Aussehen, Handeln, Sprache, Mimik und Gestik, simultan und sukzessiv, evtl. auch in ihren Widersprüchen, verlebendigt.“⁵⁵ Figuren sind fiktive Personen und können als Allegorien oder Personifikationen konzipiert sein, oder einen sogenannten Typus repräsentieren. Unter *Figurencharakterisierung* versteht man im Allgemeinen Informationen über eine Figur, die entweder auktorial – in Form einer Erzählinstanz –, oder figural – durch das Reden und Handeln der Figuren selbst –, gegeben werden. Dabei bezeichnet die explizite Figurencharakterisierung die Zuschreibungen von außenstehenden Instanzen oder auch die Selbstcharakterisierung einer Figur. Die implizite Charakterisierung von Figuren meint Beschreibungen, die entweder durch beispielsweise die Namensgebung oder physiognomische

⁵² MARTÍNEZ, MATÍAS (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011. Hier S. 13.

⁵³ Jeßing (2015), S. 32.

⁵⁴ Martínez (2011). Hier S. 147.

⁵⁵ WILPERT, GERO VON: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte u. erw. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 2001. Hier S. 268.

Details evoziert werden.⁵⁶ Eine weitere Möglichkeit bietet „[...] die Pointierung des Figurenprofils durch Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren der erzählten Welt.“⁵⁷

Die *Figurenrede* ersetzt im Drama den Erzähltext, der über das Geschehen und die Innensicht der Figuren Auskunft gibt.

Die Beschränkung des Theaters auf die Wiedergabe allein der äußeren Handlung erschwert die Vermittlung von inneren Vorgängen wie Motiven, Plänen, Reflexionen, Ängsten [...]. Dramen setzen hierzu das Hilfsmittel expliziter Mitteilung von Überlegungen, Absichten und Zwecken im Monolog oder Beiseite-Sprechen der Charaktere ein.⁵⁸

Die Funktion eines Erzählers oder einer Erzählstimme muss von den Akteuren in Form von verbalen Fremd- oder Selbstzuschreibungen übernommen werden.

Die *Figurenkonstellation* bezeichnet laut Gero von Wilpert das „Beziehungsgeflecht, in dem die Figuren eines ep.[epischen, JT] oder dramat.[dramatischen, JT] Werkes zueinander stehen und das mit seinen Kontrasten und Parallelen die Handlung mitbestimmt [...]“⁵⁹. Er hebt hier speziell die zumeist in einer Figur vereinten Kategorien von „Held /Hauptfigur/Protagonist, Gegenspieler/Antagonist und Freund/Vertrauter/Confident [...]“⁶⁰ hervor. Gemeint sind hier familiäre, soziale, psychologische u. Ä. Aspekte von Beziehungen.⁶¹ Dabei ist die *Figurenkonstellation* von der *Figurenkonfiguration*, welche „die jeweilige Kombination des Personals in einer bestimmten Situation“⁶² – also der jeweiligen Szene – bezeichnet, zu unterscheiden. Diese determiniert durch das Auftreten, Hinzutreten oder Abtreten bzw. durch das Auftauchen oder Verschwinden der verschiedenen verfügbaren Figuren überhaupt, den fluktuierenden Verlauf der Handlung.

Im Laufe der Dramengeschichte kann eine offensichtliche Entwicklung, was die Konventionen der Charakterdarstellung betrifft, festgemacht werden. Die Darstellung einer Figur in

⁵⁶ Vgl. Martínez (2001), S. 148.

⁵⁷ Martínez (2001), S. 148.

⁵⁸ Martínez (2001), S. 13-14.

⁵⁹ Wilpert (2001), S. 269.

⁶⁰ Wilpert (2001), S. 269.

⁶¹ Vgl. Wilpert (2001), S. 269.

⁶² PLATZ-WAURY, ELKE: Figurenkonstellation. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller (Bd. 1, A-G). Hg. v. WEIMAR, KLAUS. Berlin/New York: DeGruyter 1997. S. 591-593. Hier S. 591.

Form eines Typus, der als „[...] Realisation eines moralisch-normativen Entwurfs, [...] typische Eigenschaften konstant aufweist [...]“⁶³, war im Theater der frühen Neuzeit Usus, der in Teilen bis ins 18. Jahrhundert erhalten blieb. So wurde beispielsweise in der Komödie der Aufklärung der Typus des Geizigen oder des Hypochonders eingesetzt.⁶⁴ Mit dem Übergang zur Empfindsamkeit setzte sich die Darstellung des individuellen anstatt des typologischen Charakters durch, interessant wurden psychologische Aspekte des Individuums, die Selbstbestimmung der Figuren und ihre Eigenheiten sollten transportiert werden. So finden sich in den bürgerlichen Trauerspielen kaum mehr typische, sondern größtenteils individuelle Charaktere.⁶⁵

⁶³ Jeßing (2015), S. 33.

⁶⁴ Vgl. Jeßing (2015), S. 34.

⁶⁵ Vgl. Jeßing, S. 33.

III. Das Konzept der Furie

Bevor sich diese Arbeit der Analyse der Furorszenen in den ausgesuchten Dramen widmet, wird nun das Konzept der Furie aus etymologischer und genealogischer Sicht dargestellt. Aussehen und Charakterzüge, die diesen seit der Antike zugeschrieben werden sowie die ihnen verwandten Göttinnen, mythologischen Wesen und ihnen ähnliche Kreaturen sollen ebenso erläutert werden, wie ihre Art sich zu gebärden und ihrer Raserei Ausdruck zu verleihen. Danach wird anhand ausgewählter Beispiele noch ein knapper Einblick in die Rezeptionsgeschichte der Furien und Erinnyen in der Literatur der Klassik bzw. der Gegenwart gegeben. Als literarische Referenz sollen im Rahmen der Einführung in die Ursprünge des Furienbegriffs hauptsächlich die Texte zweier antiker Autoren als stellvertretend gelten: Zur Darstellung der Furien in der römischen Mythologie wird Vergils „Aeneis“⁶⁶ herangezogen. Was die Erinnyen der griechischen Mythologie betrifft, dienen „Die Eumeniden“ des Aischylos, die dritte Tragödie seiner Trilogie „Die Orestie“⁶⁷, bestehend aus den Teilen „Agamemnon“, „Choreophoren“ und „Eumeniden“, der Veranschaulichung.

3.1. Die Furie – Etymologie und Genealogie

Etymologisch stammt das deutsche Wort Furie aus dem Lateinischen⁶⁸ (Sg. *furia*, Pl. *furiae*), das wiederum bei den Autoren der Antike mit lat. *furere* (dt. daherstürmen, einherbrausen, hineilen, auch: rasen, toben, wüten oder schwärmen) und lat. *furia* (dt. Furie, Rachegöttin, Rachegeist, im Plural metonymisch: Wahnsinn, Wut, Raserei) verbunden wurde.⁶⁹ Davon lässt sich auch lat. *furor* (dt. Rasen, Toben, Wüten; bei Vergil auch bacchische Begeisterung;

⁶⁶ In dieser Arbeit zitiert nach: *Publius Vergilius Maro: Aeneis*. (Verg. Aen.) Epos in zwölf Gesängen. Unter Verwendung der Übertragung Ludwig Nueffers übers. und hg. von Wilhelm Plankl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

⁶⁷ In dieser Arbeit zitiert nach: *Aischylos. Die Orestie. Agamemnon, Choreophoren, Eumeniden*. Übers. und Anm. von Kurt Steinmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2016.

⁶⁸ Sämtliche lateinische Worte (kursiv dargestellt), die in dieser Einführung verwendet werden, sind, so nicht anders gekennzeichnet, in Übersetzung und Bedeutung den Einträgen in: *Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch - deutsches Schulwörterbuch* von J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch. Auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von Pichl, R. und H. Reitterer u.a., neu bearb. und erw. von: Christ, Alexander und Heiner Eichner u.a.* Gesamtedaktion: LOŠEK, Fritz. Wien: öbv & hpt Verlagsgesellschaft 1997 entnommen.

⁶⁹ *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. 12 Bde (DNP). Hg. v. CANKI, HUBERT und HELMUTH SCHNEIDER. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996ff. Hier vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

Kampfwut, Zorn, aber auch Liebesglut, Tollheit, oder Verblendung) ableiten. Zudem bezeichnete der Furor im römischen Recht jede Art von Geisteskrankheit. Der Betroffene – *Furiosus* genannt – war, was Person und Vermögen betraf, von einem Vormund (*lat. curator*) abhängig und in weiterer Folge weder geschäfts- oder prozessfähig, noch ehetauglich.⁷⁰

Die römischen *Furiae* oder auch *Dirae* („die Schrecklichen“⁷¹ oder „die Grausigen“⁷²) finden ihr Vorbild in der griechischen Mythologie, wo sie als Erinnyen oder *Erinyen* (griech. Sg. Ἐρινύς *Erinýs*, Pl. *Erinýes*, lat. *Erinys*, *Erinnys*) bekannt sind und als Rachegöttinnen, in der Unterwelt beheimatet, das Unrecht in der Oberwelt bestrafen⁷³. In der Epiklese⁷⁴ werde sie von den Griechen auch *Maníai*, „die Rasenden“⁷⁵, abgeleitet von *Mania* (Singular, griech. Μανία), dem personifizierten Wahnsinn oder auch der Personifikation der Raserei bezeichnet. Als *Maníai* (Plural) werden sie am Ort gleichen Namens, an dem laut Pausanias Periegetes⁷⁶ auch Orestes wahnsinnig geworden sein soll, kultisch verehrt. Daraus ergibt sich eine mögliche Verbindung beziehungsweise eventuell spätere Gleichsetzung mit den Erinnyen.⁷⁷

Gemeinsam oder alleine auftretend vergelten sie Vergehen gegen die Sittsamkeit wie beispielsweise Mord, besonders „Eltern- oder Verwandtenmord“⁷⁸, oder Verstöße gegen die Gastfreundschaft⁷⁹. Auch als personifizierte Flüche⁸⁰ sind sie geläufig. An mancher Stelle⁸¹ werden sie weiters „Töchter der Nacht“⁸² genannt. So ruft der Chor der Erinnyen in den „Eumeniden“ des Aischylos ihre Gebärerin mit den Worten: „Mutter, die du mich geboren, o

⁷⁰ Vgl. DNP (1998), Bd. 4., Sp. 720.

⁷¹ *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart (Hunger/Harrauer). Hg. v. HARRAUER, CHRISTINE und HERBERT HUNGER. 9. Vollst neu bearb. Aufl. mit 198 Abbildungen. Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek 92006. Hier vgl. S. 162.

⁷² DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

⁷³ *Wörterbuch der Antike*. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Hg. v. LINK, STEFAN. Begründet v. Hans Lamer. Stuttgart: Alfred Kröner 112002. Hier vgl. S. 247.
Wörterbuch der Antike S. 247

⁷⁴ Vgl. DNP (1998), Bd.4, Sp. 713. Anm. Epiklese = Anrufung der Götter, Teil jeden Gebetes.

⁷⁵ Vgl. DNP(1998), Bd. 4, Sp. 713.

⁷⁶ Anm.: Griechischer Reiseschriftsteller des 2. Jh. n. Chr.

⁷⁷ Vgl. DNP (1999), Bd. 7, Sp. 813.

⁷⁸ *Lexikon der antiken Gestalten*. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik (Moormann/Uitterhoeve) Übers. v. Marinus Pütz. Hg. v. MOORMANN, ERIC M. und WILFRIED UITTERHOEVE. Stuttgart: Alfred Kröner 1995. Hier S. 261.

⁷⁹ Vgl. Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

⁸⁰ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 72.

⁸¹ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 71.

⁸² Link (2002), S. 247.

Mutter Nacht, den Blinden und denen, die sehen, zur Strafe, höre! [...]“⁸³ an. Dieser Ursprung findet sich auch in der *Aeneis*, die Schwesternschar der Furien,

[...] sie alle gebar einst
Mühsam die schreckliche Nacht, mit ähnlichen Schlingen
Ringelnder Nattern umwunden, und gab ihnen Flügel des Windes.⁸⁴

Der griechischen Mythologie⁸⁵ folgend, kann sich die Geburt der Erinnyen auch auf andere Art und Weise zugetragen haben. Der zweiten möglichen Deutungsebene zufolge, entstanden sie, als Uranos durch seinen jüngsten Sohn, den Titan Kronos⁸⁶, mithilfe einer Sichel entmannt wurde und seine Frau Gaia oder Ge (die Erde) dessen so vergossene Blutstropfen aufnahm⁸⁷:

Der Sohn aber griff aus dem Versteck mit der linken Hand nach ihm, nahm die riesige, [180] lange, scharfgezahnte Sichel in die Rechte, mähte rasch das Geschlecht seines Vaters ab und warf es hinter sich, daß es fortflog; doch fiel es nicht ohne Wirkung aus seiner Hand, denn all die blutigen Tropfen, die herabfielen, empfing Gaia und gebar im Kreislauf der Jahre [185] die starken Erinyen, die großen Giganten in strahlender Rüstung und mit langen Speeren in der Hand sowie auch die Nymphen [...].⁸⁸ (Hesiod, ca. 700 v. Chr.)

Ebenfalls in der Unterwelt beheimatet, werden parallel zur griechischen Genealogie „Achron, Aether oder Pluton und Nox oder Terra“⁸⁹ als Eltern der römischen Furien genannt. Auf ihre Aufgaben in der Unterwelt deutet weiters eine mögliche Namensherleitung von lat. *furus*, „schwarz“ hin.⁹⁰

Ein möglicher gemeinsamer Ursprung der beiden Entstehungsmythen lässt sich aus den Texten Vergils erkennen. In der *Aeneis* wird von der ältesten römischen Göttin mit dem Namen Tellus⁹¹ erzählt. Sie ist nicht nur die Göttin der Erde, wie Gaia beziehungsweise Ge, sondern

⁸³ Aischyl. Eum. 321-223. S. 142.

⁸⁴ Verg. Aen. XII 846-848, S. 354.

⁸⁵ Zur vertiefenden Lektüre von Genealogie, Mythen und Zuschreibungen der Götter der Antike siehe bspw.: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. (DNP) oder *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* (Hunger/Harrauer) sowie *Reallexikon der Antike* (Moormann/Uitterhoeve).

⁸⁶ APOLLODOR: Bibliothek. Götter- und Heldensagen. (Apollod.). Hg., übers. und komm. v. Paul Dräger. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 2005. Hier vgl. Apollod. 1,2. S.11.

⁸⁷ Bspw. HESIOD: Theogonie. Vom Ursprung der Götter. (Hes. Theog.). Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999. Hier vgl. S. 16.

⁸⁸ Hes. Theog. 179-185, S. 16.

⁸⁹ DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

⁹⁰ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

⁹¹ Vgl. Verg. Aen. VII 136f. „[...] zu der ältesten Göttin, Tellus, der Erde [...]“. S. 176.

zugleich die Schwester⁹² der Nacht, der Mutter der Furien. So könnte in der Überlieferung aus der Erde, der Schwester der Furienmutter, die Mutter selbst geworden sein oder vice versa.

Im Griechischen sowie im Lateinischen von unbestimmter Anzahl, sind besonders drei Erinnyen bekannt, die zuallererst in Euripides' Tragödie „Orestes“⁹³, bei einer Unterredung zwischen Menelaos und Orestes erwähnt und später auch in Vergils *Aeneis* beim Namen genannt und beschrieben werden: Mégaira, (die Neiderin), T(e)isiphóne (die Mordrächerin) und Alektó (die Unversöhnliche oder auch „die Beständige“⁹⁴).⁹⁵ In den Götter- und Heldensagen des Apollodor findet sich etwa 600 Jahre später eine ausführlichere Darstellung ihrer Entstehung. Offensichtlich lagen dieser die Beschreibungen des Euripides aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zu Grunde. Apollodor zufolge entstanden jedoch insgesamt nur drei Erinnyen, nämlich die uns bisher bekannten:

Aber Ge, empört über die Beseitigung ihrer in den Tartaros geworfenen Söhne, überredet die Titanen, ihren Vater anzugreifen, und gibt die unbezwingbare Sichel dem Kronos. [...] und Kronos schnitt die Schamteile seines Vaters ab und schleuderte sie ins Meer. Aber aus den Tropfen des fließenden Blutes entstanden die Erinyen, nämlich Alekto, Tisiphone, Megaira. Und nachdem sie <Uranos> aus der Herrschaft vertrieben hatten führten sie ihre in den Tartaros hinabgeschickten Brüder wieder herauf und übergaben die Herrschaft dem Kronos. (4) Der aber fesselte diese aufs neue und schloß sie im Tartaros ein; [...].⁹⁶ (Apollodor, ca. 100 v. Chr.)

Als Schwestern der Titanen sind die Erinnyen dazu bestimmt, dem Hades, Herrscher der Unterwelt und Sohn des Kronos, und seiner Frau Persephone zu dienen.⁹⁷ Ihr Ziel ist es, die in Unordnung gestürzte Welt wieder in die rechten Bahnen zu lenken und Schuldige zur Rechenschaft zu ziehen. „Insbesondere Verwandtenmörder suchen sie in Wahnsinn und Tod

⁹² Vgl. Verg. Aen. VI, 250. S. 148. „[...] der Furienmutter und ihrer gewaltigen Schwester [...]“. Sowie vgl. S. 389.

⁹³ Euripides Tragödien. Fünfter Teil. Die Troerinnen. Die Phoinikerinnen. Orestes. Griechisch und Deutsch von Dietrich Ebener. Berlin: Akademischer Verlag 1979. Hier: Eur. Or. 407-411, S. 241.:

„Me. Von welchen Wahngestalten wirst du heimgesucht?

Or. Drei Jungfrauen, düster wie die Nacht, erscheinen mir.

Me. Ich kenne sie, doch will ich sie nicht beim Namen nennen.

Or. Ja, heilig sind sie! Wohlerzogen, schweig von ihnen!

Me. Sie schlagen dich mit Wahn, des Muttermordes wegen?“

⁹⁴ Link (2002), S. 247.

⁹⁵ Vgl. Link (2002), S. 247. Sowie DNP (1998), Bd. 4, Sp. 71.

⁹⁶ Apollod. 1,3-4. S. 11.

⁹⁷ Vgl. Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

zu treiben“⁹⁸, oder sie tragen dafür Sorge, dass sich andere Sterbliche an ihnen rächen.⁹⁹ Wenn sie also auf ihren Rachefeldzügen die Schuldigen aufspüren, so geschieht dies nicht nur unter der Voraussicht auf körperliche, sondern auch auf stille, psychische Qualen, wie sie gemäß Aischylos selbst sagen, „in der Erinyen Weise“: „Und über dem Opfer Ist dies unser Lied: Wahnsinn, geistzerrüttender Irrwitz, der Erinyen Weise, die das Denken in Bann schlägt, ohne der Leier Klang, ausdörrend die Menschen.“¹⁰⁰

Nach dem römischen Mythos sind die Furien Dienerinnen des Pluto(n) und dessen Frau Proserpina, die weitestgehend ihren griechischen Vorbildern analoge Zuschreibungen tragen. Von den Göttern verachtet, von den Menschen gefürchtet und gehasst, sind sie verdammt ihr Dasein zwischen den Welten zu fristen, wo sie nirgendwo richtig dazugehören. Einzig zu diesem Zweck gezeugt und dazu bestimmt, dem Hades auf ewig zu dienen, sind sie

[...] urzeitlich alte Töchter, denen sich kein Gott je beigesellt, kein Mensch, kein Tier. Nur um des Bösen willen wurden sie geboren, drum bewohnen sie das unheilvolle Dunkel und den unterirdischen Tartaros, verhasst den Menschen wie den Göttern des Olympos.¹⁰¹

Ein „verachtetes Amt“¹⁰² ausführend, werden sie von Aischylos als fürchtenswert und unerreichbar erhaben geschildert, „[d]enn es steht fest: Einfallsreich, führend zum Ziel, Schuld nie vergessend, Ehrfurcht gebietend und nicht zu rühren durch menschliches Flehen [...]“¹⁰³, müssen sie das Los tragen, niemals mit anderen Wesen Gemeinschaft zu haben. Als Töchter der Nacht geboren, ist ihr ganzes Leben Finsternis, ihr Los sind schwarze Gewänder und das Nicht-Zugehörig-Sein zur Welt des Lichtes. So singt auch der Chor der Erinnyen bei Aischylos vom einsamen Schicksal der Rächerinnen: „Bei unsrer Geburt ward dies als Los uns beschieden und auch: zu meiden jeden Kontakt mit den Göttern, und es gibt keinen, der mit uns gemeinschaftlich speist. An blütenweißen Festgewändern haben wir keinen Anteil, sind davon ausgeschlossen <***>“¹⁰⁴. An dieser Stelle versagen ihre Stimmen, der Satz wird nicht zu Ende gesprochen. So tief scheint das Bedauern des eigenen Schicksals.

⁹⁸ Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

⁹⁹ Vgl. Moormann/Uitterhoeve (1995), S. 261.

¹⁰⁰ Aischyl. Eum, 328-332, S. 133-134..

¹⁰¹ Aischyl. Eum, 69-73, S. 132.

¹⁰² Aischyl. Eum. 384, S. 145.

¹⁰³ Aischyl. Eum. 381-384, S. 144-145.

¹⁰⁴ Aischyl. EUM. 349-253, S. 143.

Selbst die erhabenen Götter missbrauchen sie für ihre Zwecke, so bekommt in Vergils *Aeneis* Allekto, die Unversöhnliche, von der Göttin Juno den Auftrag Zwietracht unter die Troer und Rutuler zu säen. Nach der Erfüllung dieses schmutzigen, hinterlistigen Dienstes wird sie ohne Umschweife zurück an ihren Platz, in die Unterwelt geschickt. Juno vermittelt Allekto deutlich, dass sie ein Wesen der Finsternis ist, das in den himmlischen Höhen unter den Augen der ruhmreichen und ehrwürdigen Götter nichts zu suchen hat und unerwünscht ist:

[...] Daß du so frech und dreist die Lüfte des Äthers durchirrest, 557
Will der Vater nicht gern, der Herrscher des höchsten Olympus.
Hebe dich weg! Was sonst das Schicksal etwa noch fordert,
Leiste ich selbst. So hatte Saturnia [=Juno, JT] gesprochen.¹⁰⁵

Man könnte salopp sagen, der dreckige Teil der Mission, die sogenannte „Drecksarbeit“, ist erledigt, den Rest schafft die hohe Auftraggeberin alleine. Auch neigt man zu dem Verdacht, dass am Ende die höchste aller Göttinnen selbst die Lorbeeren ernten wird wollen und das gelingt freilich besser, wenn die Furie wieder, wie man sagt, *über alle Berge* oder in diesem Fall, *unter der Erde* ist.

¹⁰⁵ Verg. Aen. VII 557-560, S. 191.

3.2. Das Aussehen

Als häufigste „Attribute des Schreckens und der Strafe“¹⁰⁶ finden sich Schlangen, die das Haupt der Rachegöttinnen wie Haare bedecken, weiters sind sie geflügelt sowie mit Jagdstiefeln, Fackeln¹⁰⁷ oder einer Geißel aus Schlangen bestehend,¹⁰⁸ bewaffnet. „Feuer sprüht aus Haaren und Mund, das Gewand ist bluttriefend“¹⁰⁹, „[m]it verzerrten Gesichtszügen, [...] und drohend geschwungenen Fackeln tauchen sie aus der Tiefe auf und verfolgen den Frevler unermüdlich und ehernen Fußes durch alle Welt.“¹¹⁰ Begleitet werden die Furien von Insanien, Luctus, Pavor und Terror, den Personifikationen von Wahnsinn, Trauer, Furcht und Schrecken.¹¹¹ Das Erscheinungsbild der Erinnyen wird seit der Antike in Literatur und Kunst mannigfaltig dargestellt, beispielsweise von Aischylos¹¹², der als Erster deren Aussehen literarisch beschreibt¹¹³. Er nennt sie, wie später auch Vergil, den Gorgonen und Harpyien ähnlich:

Nicht Frauen, nein, Gorgonen nenn ich sie; doch wiederum kann ich sie mit dem Äußern von Gorgonen nicht vergleichen. Ich sah einst Weiberwesen abgebildet, die des Phineus Mahl sich schnappten; diese hier jedoch, klar ist's zu sehn, sind flügellos und schwarz, in jeder Hinsicht widerlich; sie schnarchen und sie schnauben, dass man sich nicht nähern kann, und aus den Augen quillt ein ekelhafter Saft. Und ihre Tracht – nicht vor der Götter Bilder darf man so gekleidet treten, unter keines Menschen Dach.¹¹⁴

Die Färbung des Furienleibs und deren abscheuliches Aussehen deuten, ebenso wie die grässliche Kleidung, sowohl auf ihren Wohnort, den Hades, als auch auf ihr düsteres Amt hin. Allerdings erscheinen die Erinnyen bei Aischylos noch ohne Flügel, die Chorführerin der Eumeniden beschreibt sich selbst ebenso: „[...] auch übers Meer kam ich in flügellosem Flug auf meiner Hatz“ und sie ist dennoch „um nichts langsamer als ein Schiff. [...]“¹¹⁵. Offensichtlich sieht er, im Gegensatz zu Vergil, in der Ausstattung mit Flügeln keine Notwendigkeit für die Erfüllung des Auftrags.

¹⁰⁶ DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹⁰⁷ Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹⁰⁸ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹⁰⁹ DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹¹⁰ Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹¹¹ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹¹² Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹¹³ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 71.

¹¹⁴ Aischyl. Eum. 48-56. S. 130f.

¹¹⁵ Aischyl. Eum. 250, S. 140.

Anders verhält es sich in der wirkungsmächtigeren und ästhetischeren Darstellung der Erinnyen in der Kunst: „In der Kunst der Antike werden die E. [Erinnyen, JT] meist mit Flügeln, Schlangenhaaren und Jagdstiefeln, bewehrt mit Peitschen oder Fackeln dargestellt.“¹¹⁶ Zudem tragen sie meist einen kurzen Chiton¹¹⁷, ein anliegendes Unterkleid, das in der griechischen Antike sowohl Frauen als auch Männer trugen. Wie *Johann Joachim Winckelmann* später in seiner 1774 erstmals erschienenen *Geschichte der Kunst des Altertums* beschreibt, gab es in anderen Bevölkerungsgruppen zur damaligen Zeit leicht differierende Bilder von den römischen Furien, so etwa bei den von den Römern eroberten Etruskern: „Anderen Gottheiten setzten die Etrurier Flügel an dem Kopfe, wie der Liebe, der Proserpina und den Furien.“¹¹⁸ Der geflügelte Kopf ist allerdings eine mythologische Seltenheit. Vergil setzt den Furien ihre Flügel wieder an den Leib, wie sich im folgenden Kapitel anhand der Beschreibung der drei bekanntesten Furien zeigen wird.

3.3. Die drei Schwestern und ihre Heimstatt

Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich nun mit den detailreichen Schilderungen von Gestalt und Habitus der furiosen Schwesterntrias – Allekto, Tisiphone und Megära –, welche in der *Aeneis* zu finden sind. Auf seinem Weg durch den Tartarus sieht Aeneas den uneinnehmbaren Palast des Hades, für Menschen und Götter unzerstörbar. Auf einem eisernen Turm sitzt in blutigen Kleidern *Tisiphone* als Wächterin der Pforte:

Schürzend den blutigen Mantel, so sitzt Tisiphone dort und 555
Hütet die Schwelle und wacht, ohne Schlaf bei Nacht und am Tag.¹¹⁹

Mit Geißeln und Schlangen bewaffnet schilt die in den Tartarus Verbannten, immer im Geiste verbunden mit ihren beiden rachsüchtigen Schwestern:

Plötzlich schlägt, mit der Geißel bewehrt, Tisiphone rächend 570
Auf die Verbrecher voll Hohn, mit der Linken gewundene Schlangen
Gegen sie schüttelnd, und ruft nach dem wütenden Heere der Schwestern.

¹¹⁶ Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹¹⁷ Vgl. DNP (1998), Bd.4, Sp 72.

¹¹⁸ WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien, 2. Auflage 1776. In: eLib.at (Hg.). Hier: Kapitel 6.1.7. Götterbilder, Abschnitt 89. Quelle: http://elib.at/index.php?title=Geschichte_der_Kunst_des_Altertums_-_Johann_Joachim_Winckelmann_-_1776 (21.4.2017)

¹¹⁹ Verg. Aen. VI 555-556, S. 159.

Dann erst eröffnen sich dort – und schaurig knarren die Angeln –
Ihm die Pforten des Fluchs: du siehst, welch greuliche Wache
Hütet den Hof, welch Schauergestalt bewacht diese Schwelle.¹²⁰

Auch Megaera, die dritte Tochter der Nacht, haust mit ihnen im Tartarus, die neben den ringelnden Nattern die Flügel des Windes tragen:

Zwei Entsetzensgestalten, die Diren, dazu ihre Schwester, 845
Die im Tartarus wohnt, Megaera, sie alle gebar einst
Mühsam die schreckliche Nacht, mit ähnlichen Schlingen
Ringelnder Nattern umwunden, und gab ihnen Flügel des Windes.¹²¹

Mit anderen Namen Diren genannt, sind sie nicht nur für den grässlichen Tod, sondern auch für Seuchen und die Verängstigung ganzer Städte durch von ihnen ausgelöste Kriege verantwortlich zu machen.¹²² Besonders der Schwester Allekto fällt in der *Aeneis* eine tragende Rolle zu, sie wird demensprechend ausführlich und facettenreich dargestellt.

Die Göttin Juno ruft sie als Handlangerin herbei, damit diese einen Krieg zwischen Rutulern und Trojanern anstiftet:

Also sprach sie [Juno] und schwebte in grimmiger Wut auf die Erde, 323
Rief aus der Furien Haus die Trauergöttin Allekto,
Tief aus den Nächten des Orkus herauf, die traurige Kriege,
Hinterhält liebt und Trug und Zorn und arge Verleumdung.
Selbst der Vater Pluto und selbst des Tartarus Schwestern
Hassen das Scheusal; denn so viele Gesichter, so viele
Larven verwandelt sie sich und wimmelt von schwärzlichen Nattern.¹²³

Sie ist diejenige, die nicht nur als Trauergöttin bezeichnet, sondern auch mit schrecklichsten Attributen und Werkzeugen gerüstet, als schwärzeste aller Furien auftritt. Schwarz gefiederte Flügel sind ihr zu eigen, sie ist „erfüllt von gorgonischen Giften“¹²⁴, also von jenen, welche die Schlangen auf Medusas Haupt in sich tragen.¹²⁵ Ihre Schwingen werden auch als „stygische“¹²⁶ Flügel – abgeleitet vom Styx, dem Fluss der Unterwelt – in der Bedeutung von kalt, schauerlich oder der Unterwelt angehörend, bezeichnet. Sie ist nicht nur die Göttin der

¹²⁰ Verg. Aen. VI 570-575, S. 160-161.

¹²¹ Verg. Aen. XII 845-848, S. 354.

¹²² Vgl. Verg. Aen. XII 851-852, S. 355

¹²³ Verg. Aen. VII 323-329, S. 182-183.

¹²⁴ Verg. Aen. VII 341, S. 183

¹²⁵ Vgl. Verg. Aen. S. 390. Siehe *Gorgo*.

¹²⁶ Vgl. Verg. Aen. VII 476, S. 188.

Trauer, sie ist gewissermaßen auch eine Furie von trauriger Gestalt, offenbar derart fürchterlich, dass selbst ihre eigene Familie sie nicht ausstehen kann und das nicht nur aufgrund ihrer Liebe zu allem was tödlich, falsch und hinterlistig ist. Sie selbst hat tausend Gesichter, sie ist eine tückische Verstellungskünstlerin, darum ergeht auch in der der Auftrag Junos an sie. Allekto befällt Amata, die Mutter Lavinias, mit böartigen Nattern, die die Grausame ihrem Haar entnimmt. Die Schlangen sollen erst sie und dann das ganze Haus in Verwirrung und Wahnsinn stürzen. Als sie schließlich sieht, dass ihr Plan aufgegangen, „[s]chwang auf schwarzem Gefieder von dannen die gräßliche Göttin [...]“¹²⁷, wie man im Epos nachlesen kann. Darauf wird Latinus, der junge König der Rutuler, von Allekto, die sich als eine greise Priesterin der Juno mit dem Namen Calybe ausgibt, heimgesucht. Als dieser sie verspottet, wird die Furie rasend und offenbart ihre wahre Gestalt. Mit einer Fackel bewaffnet bringt sie Kriege und den Tod und nennt sich selbst als eine der „Schwestern des Grauens“:

Über die Worte entbrannte in schrecklichem Zorn Allekto. 445
 Plötzlich mitten im Wort befällt den Jüngling ein Schauer,
 Starr wird sein Blick, mit so vielen Schlangen zischt die Erinnys,
 Riesig wächst die Gestalt und rollt dann flammend die Augen,
 Stößt den Zagenden weg, der mehr noch zu sagen bemüht war,
 Zog aus ihren Haaren hervor zwei Schlangen und klatschte
 Tönend die Geißel und sagte dazu mit wütendem Munde:
 »[...] Blicke hierher! Ich komme vom Sitz der Schwestern des Grauens.
 Kriege trag ich und Tod in der Hand.«¹²⁸

Sehr beeindruckend wird auch die Rückkehr in das Refugium des Pluto, wo ihre Schwestern schon auf sie warten, geschildert. Es kommt die überwältigende Dynamik ihres rasenden Furienflugs und des Hinabstürzens in die dunklen Tiefen der Unterwelt zum Ausdruck. Als sie endlich von der elenden Pforte des Eingangs zur Totenwelt verschlungen wird, können alle Irdischen und göttlichen Wesen endlich erleichtert aufatmen, die Gefahr ist vorerst gebannt:

Aber Allekto entfaltet nun schlangenumzischt ihre Flügel, 561
 Eilt zum Kokytus hinab, die Höhen des Himmels verlassend.
 Mitten im Italerland, am Fuße ragender Berge,
 Liegt des Amsanctus Tal, ein gefeierter, weit in den Landen
 Sagenbekannter Ort, wo auf beiden Seiten die düstre
 Wand mit belaubten Wäldern herabdrängt, und in der Mitte
 Braust durch Felsen ein reißender Sturzbach in tosendem Wirbel.

¹²⁷ Verg. Aen. VII 409, S. 185.

¹²⁸ Verg. Aen. VII 445-455, S. 187.

Hier ist ein schauderhaftes Geküft, des grausigen Pluto
Dunstige Pforte; der Archeron bricht an den Tag und öffnet
Seinen giftigen Schlund. In diesen sinkt die Erinnys,
Jene widrige Macht, es erholt sich Erde und Himmel.¹²⁹

570

Während alles Lebendige Atem schöpft, erlaubt Vergil noch einen Einblick in die trostlose Heimstatt der schwarzen Schwestern, wo sie sozusagen weggesperrt werden bis sie wieder zum Einsatz kommen. Die Furien wohnen in Plutos Palast in „eisernen Kammern“¹³⁰ und hausen gemeinsam mit der Zwietracht, deren Vipernhaar mit blutigen Binden durchflochten ist, mit Gorgonen, Harpyien, Kentauren und anderen grausigen Tieren die Gebiete der Unterwelt. Bleiche Krankheiten, der mordende Krieg, der Tod und dessen Bruder der Schlaf, Gram und die rächenden Sorgen, sowie grämliches Alter, Angst, Hunger, Armut und viel Schreckliches mehr, sind deren Mitbewohner.¹³¹

3.4. Allerlei Verwandte der Rachegöttinnen

Das den Furien zugeschriebene Schlangenhaar erinnert sofort unweigerlich an ein wohlbekanntes schreckliches und fürchtenswertes Weib, die Medusa. Weniger geläufig ist jedoch, dass sie als eine der sogenannten *Gorgonen* – drei Töchter des Phoryks und der Keto, deren andere beide Sthen(n)o und Euryale heißen – geboren wurde. Die bekannteste der Gorgonen ist zugleich der Dreien einzig sterbliche.¹³² Sie erlangte Berühmtheit als Perseus sie im Schlaf köpfte¹³³, indem er auf diese Weise ihrem tödlichen Anblick entgehen konnte.

Als Schwestern der Gorgonen sind ebenso die Graien, drei „von Geburt an grauhaarige und schrumpelige Weiber“¹³⁴ namens Enyo, Pemphredo und Deino, die sich zudem gemeinsam einen Zahn und ein Auge teilen müssen, bekannt.¹³⁵ Die Eltern sowohl der Gorgonen, als auch

¹²⁹ Verg. Aen. VII 561-571, S. 191.

¹³⁰ Verg. Aen. VI 280. S. 149.

¹³¹ Vgl. Verg. Aen VI 274-289. S. 149.

¹³² *Antike Mythologie* (Brodersen/Zimmermann). Hg. v. BRODERSEN, KAI und BERNHARD ZIMMERMANN. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. Hier vgl. S. 64.

¹³³ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 111.

¹³⁴ Brodersen/Zimmermann (2005), S. 64.

¹³⁵ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 64.

der Graien, sind also Phorkys¹³⁶ und seine Schwester Keto¹³⁷. Sie beide entstammen der Göttin Gaia (Erde) und Pontos (Meer). Pontos wiederrum gebar neben seinem Bruder Uranos (Himmel) einst Gaia selbst¹³⁸.

Wie in der Gegenüberstellung der Entstehungsmythen der Erinnyen bereits erwähnt, sind diese entweder die Nichten der Göttin Gaia, oder sogar deren Töchter. Demnach sind die Gorgonen als Kinder der Gaia je nach genealogischer Linie entweder die Cousinen oder gar die Schwestern der Rachegöttinnen. Es besteht also eindeutige Verwandtschaft, die sich ebenso äußerlich widerspiegelt. So sind Erinnyen und Gorgonen nicht nur Haartracht, sondern auch Flügel in gewisser Weise gemein. Die Schwingen der schrecklichen Schwestern mit den ehernen Händen sind jedoch nicht nachtschwarz wie jene der Furien, sondern golden gefärbt. Ihre Gesichter wiederum sind so schrecklich, dass jeder der sie ansieht augenblicklich zu Stein erstarrt.¹³⁹ Auch das Attribut des „ehernen Fußes“¹⁴⁰ ähnelt den „ehernen Händen“¹⁴¹ der Gorgonen. So können die unermüdlichen Füße, die die Fährte des Frevlers aus weitester Entfernung verfolgen und jenem nachjagen, als Antonym für die Hände, die umgekehrt das Naheverhältnis ausdrücken, aus dem heraus die Gorgonen ihre Opfer mit ihrem versteinernden Blick sozusagen „erfassen“. Die aus der Ferne jagenden ehernen Füße stehen also im Gegensatz zu den aus der Nähe symbolisch fassenden, ehernen Händen.

Die *Harpyien* sind aus der *Aeneis* als personifizierte Sturmwinde in der Unterwelt¹⁴² bekannt. Ursprünglich drei monströse Windgeister weiblicher Natur, die im Griechischen „Räuberinnen“ heißen, zeichnet sie eine vogelartige Gestalt mit Federn, Klauen und Flügeln aus. Ihnen wurde das mysteriöse Verschwinden von Menschen oder Dingen zur Last gelegt.¹⁴³ Äußerliche Ähnlichkeit teilen die Furien auch mit den Sirenen, jenen Fabelwesen, die dafür bekannt sind, mit ihrem zauberhaften Gesang vorbeifahrende Seeleute zu verführen bis deren Gefährte an den Felsen ihrer Insel zerbersten und die armen Männer so ihren Tod finden. Sie

¹³⁶ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 144.

¹³⁷ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 93.

¹³⁸ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 58.

¹³⁹ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 64.

¹⁴⁰ Vgl. DNP (1998), Bd. 4, Sp. 713.

¹⁴¹ Brodersen/Zimmermann (2005), S. 64.

¹⁴² Verg. Aen. S. 391. Siehe *Harpyien*.

¹⁴³ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 65-66.

tragen Frauenköpfe auf ihrem sonst gefiederten Vogelkörper. So sind auch die Sirenen geflügelte Frauen die Unheil bringen, in den meisten Fällen aber über Unschuldige.¹⁴⁴ Der einzige, der sie laut *Homers Odyssee* mit seinem wunderbaren Gesang übertönen kann, ist Orpheus.

Etymologisch verwandt den rasenden Rachegöttinnen sind auch die *Mänaden* (griech. *mainas*, »rasend«)¹⁴⁵. Diese dionysischen Gefährtinnen schwärmen ebenso wie die Furien gemeinsam aus. Im Zuge des ekstatischen Kults rasen sie vom Gott Dionysos enthusiastisch ergriffen durchs Gebirge, wo sie Tiere erst jagen, diese dann lebend zerreißen und sie anschließend verzehren. Schlangengift kann ihnen nichts anhaben, sie tragen außerdem den Thyrsosstab,¹⁴⁶ – auch Bachusstab genannt –, der als Attribut der Mänaden, in ähnlicher Weise wie die Fackeln der Erinnyen, gilt.

3.5. Das berühmteste Opfer: Orestes

Das wohl meist besprochene und besungene Opfer der Erinnyen ist wahrscheinlich Orestes. Nachdem der Sohn Agamemnons sowohl Aigisthos, seinen Stiefvater, als auch seine Mutter Klytaimnestra tötete, wird er in der Tragödie des Aischylos gleich von einem ganzen Chor, aus zwölf Erinnyen bestehend, heimgesucht. Die Versammlung der Rasenden spricht ihr vernichtendes Urteil über den Muttermörder Orestes. Es wird auf besonders grausige Weise der Blutdurst der Rachegöttinnen, die sich zur Buße vom Körper des Missetäters ernähren wollen, bevor er schließlich im Tartarus dem Hades übergeben werden soll, sichtbar. Vergebung wird nicht gewährt, es gibt scheinbar kein Zurück mehr:

Doch das ist nicht möglich! Mutterblut, zu Boden geflossen,
ist unwiederbringlich verloren, o weh:
Das flüchtige Nass, erdwärts versickert, ist für immer dahin.
Nein, du musst zur Buße uns geben von deinen Gliedern
roten Saft zum Schlürfen aus deinem lebendigen Leib: 265
Von dir möchte ich Nahrung mir holen, misslich zu trinkenden Trank.
Bei lebendigem Leib dörre ich dich aus und schlepp dich hinab,
damit zur Vergeltung du abbüßt den qualvollen Mord an der Mutter.

¹⁴⁴ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 159.

¹⁴⁵ Brodersen/Zimmermann (2005), S. 107.

¹⁴⁶ Vgl. Brodersen/Zimmermann (2005), S. 107.

Du wirst sehen: Jeder andere Sterbliche, der sich verging,
 frevelnd an einem Gott oder Fremden 270
 oder den lieben Eltern,
 erhält dort die angemessene Strafe.
 Denn Hades ist der Sterblichen mächtiger Richter
 unter der Erde,
 und alles beobachtet er, es ritzend in seines Geistes Tafel.¹⁴⁷ 275

Die Tragödie nimmt nach erfolgloser Flucht ein gutes Ende, welches sich als maßgeblich für die danach folgende Interpretation des Erinnyenmythos herausstellen wird. Orestes wird letztlich von Apollo entsühnt und dank Athenes Fürsprache von den Erinnyen freigesprochen.

3.6. Von den Erinnyen zu den Eumeniden

Die Geschichte von Orestes, dem durch die schützende Hand der Göttin Athene Vergebung geschenkt wird, stellt dramaturgisch den Bedeutungswandel des Erinnyenbegriffs und die Weiterentwicklung des Mythos, der sich um die rasenden Rachegöttinnen rankt, dar. Dass auch zürnende Furien sich nicht nur der Gerechtigkeit, sondern auch dem Willen olympischer Götter nachgehen, war bis dahin keineswegs eine gängige Vorstellung, dennoch aber eine, mit der man sich anfreunden konnte und die man sich zu Nutze machen wollte. Spätestens seit der klassischen Zeit wurden die Erinnyen in den athenischen Kultstätten und auch andernorts euphemistisch als *Eumenídes* (griech. Εὐμενίδες) „die Wohlmeinenden“, und *semnai theai* „verehrte Göttinnen“¹⁴⁸, „die Ehrwürdigen“¹⁴⁹ oder „die Erhabenen“¹⁵⁰ verehrt. Durch den Euphemismus in der Bezeichnung erhoffte man sich, die rächenden Göttinnen gnädig zu stimmen und drückte zugleich den ihrer Natur inhärenten Dualismus aus: das Streben nach Gerechtigkeit in der Welt, aber auf hartnäckige und grausame Art und Weise.¹⁵¹ Die Wandlung von den rächenden Erinnyen zu den wohlgesonnenen Eumeniden

[...] war eine Folge der Entwicklung des staatlichen Strafrechtswesens: der Staat hatte die strafende Funktion der E. [Anm. Erinnyen] übernommen. – Die ‚Verwandlung‘ der E. in

¹⁴⁷ Aischyl. Eum. 261-275, S. 140.

¹⁴⁸ Vgl. DNP (1998), Bd. 4., Sp.72.

¹⁴⁹ Vgl. Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹⁵⁰ Vgl. Link (2002), S. 247.

¹⁵¹ Vgl. Moormann/Uitterhoeve (1995), S. 261.

Eumeniden und die Einführung ihres Kultes im Heiligtum am Areopag wurde von Aischylos in seinen ‚Eumeniden‘ (3. Teil der Trilogie Oresteia, 458 v. Chr.) dichterisch gestaltet.¹⁵²

Religionsgeschichtlich lässt sich der Bedeutungswandel unter anderem auf das ursprüngliche Verständnis der Erinnyen als „die Seele des Verstorbenen, die für einen Mord Rache forderte“¹⁵³ zurückführen. War der Vollzug der gesetzmäßigen Blutrache aufgrund fehlender Angehöriger nicht möglich, wurde diese durch die Erinnyen vollstreckt. Diese These stellte sich laut Hunger/Harrauer in der Forschungsgeschichte zwar als prinzipiell richtig, dennoch aber zu einseitig heraus.¹⁵⁴

3.7. Die literarische Wiederkehr der Rachegöttinnen: eine kleine Rezeptionsgeschichte

In Musik und bildender sowie darstellender Kunst¹⁵⁵ ebenso wie in der neueren deutschen Literaturgeschichte „[...] spielen die Erinyen bzw. Furien nur eine marginale Rolle.“¹⁵⁶ Daher sollen an dieser Stelle einige wenige Werke Raum finden, um das Fortwirken des Furienkonzeptes der Antike in der deutschsprachigen Literatur stellvertretend für unzählige Beispiele, denen bis heute vergleichsweise wenig Beachtung in der literaturwissenschaftlichen Forschung geschenkt wurde, aufzuzeigen.

3.7.1. Deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts

Anhand der beiden lyrischen Beispiele aus dem sogenannten Balladenjahr 1797, die von Schiller sodann im *Musen-Almanach für das Jahr 1798* herausgegeben wurden, zeigt sich, den Postulaten der Weimarer Klassik getreu, eine exakte Wiedererzählung der antiken mythologischen Furien. In Schillers *Die Kraniche des Ibycus* werden alle Attribute der Rachegöttinnen wieder aufgenommen, der Auftritt des Chores vervollständigt die Reminiszenz, der

¹⁵² Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹⁵³ Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹⁵⁴ Vgl. Hunger/Harrauer (2006), S. 162.

¹⁵⁵ Anm.: Einige wenige Rezeptionsbeispiele aus den verschiedenen Künsten sind bspw. in Hunger/Harrauer (2006) oder Moormann/Uitterhoeve (1995) zu finden.

¹⁵⁶ Moormann/Uitterhoeve (1995), S. 262.

Eumenidenchor des *Aischylos* kehrt auf die Bühne zurück und singt mit *grauser Melodie* in des bekannten *Hymnus* Weise, wieder ist der Gesang so schrecklich, dass durch das *furchtbare Geschlecht der Nacht* ebenso haargenau die Rückblende zur antiken Raserei der Rache-göttinnen evoziert wird. Im Fokus stehen ihre entstellten Körper¹⁵⁷, alle tragen die bekannten schwarzen Mäntel und die glühenden Fackeln, die den Mörder fesselnden Schlingen und das Medusenhaar aus giftigen Nattern.

Zweimal kontrastiert er [Schiller, JT] die entsetzlichen Figuren mit dem Wort »lieblich«, das aus dem Konzept anmutiger Frauendarstellungen stammt. [...] Die Inszenierung der Furie ist im Gegensatz zur Konzeption der anmutigen Kriegerin konsequent im Sinne der doppelten Ästhetik: Gewalt scheint hier unvereinbar mit »Schönheit« und idealer »Weiblichkeit« zu sein. So ist die entfesselte Furie auch für die Weimarer Klassik diejenige Figur, die ex negativo die Grenzen der klassischen Ästhetik konturiert.

Ihre Hände sind entfleischt¹⁵⁸, die Wangen blutleer, kein Zeichen des Lebens ist in oder an ihnen. Umso deutlicher zeigt diese Absenz den Gegensatz von irdisch, menschlich, sterblich und übermäßig, unmenschlich und unbezwingbar. Es schallt der Gesang der Erinnyen, der Chor tanzt den Reigen und verschwindet – gleichsam wie von der Tragödienbühne in der *Orestie* des *Aischylos* – wieder von der imaginären lyrischen Bühne. Die Macht der Eumeniden vermag selbst Mörder zur Selbstopferung zu treiben. Noch viel wichtiger aber, sie erreichen dass der Tod des Ibycus gerächt wird und mithilfe der Kraniche den Mördern eine gerechte Strafe zukommt.

Spannend ist, dass bei *Schiller* zuerst von „versöhnen kann uns keine Reu“ (Vers 134) und später aber von „der Eumeniden Macht“ (Vers 172) zu lesen ist. Einerseits drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, warum hier der Unterschied von alten, unversöhnlichen Erinnyen und den jüngeren verzeihenden Eumeniden, obwohl er mit Sicherheit bekannt war, unter den Tisch fällt. Andererseits ist in jedem Fall eindeutig, dass am Ende der Ballade keine Rede vom Verzeihen der Eumeniden sein kann:

¹⁵⁷ MARWYCK, MAREN VAN: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: Transcript 2011. Hier vgl. S. 165.

¹⁵⁸ Anm.: Entfleischen bzw. die Dekarnation meint im Herkömmlichen Sinn das Ritual des Ablösens des Fleisches von Haut und Knochen eines Kadavers.

Die Kraniche des Ibycus. Ballade, entst. 1797 ¹⁵⁹

[...] Wer zählt die Völker, nennt die Namen,⁸⁹
Die gastlich hier zusammenkamen?
Von Theseus' Stadt, von Aulis' Strand,
Von Phokis, vom Spartanerland,
Von Asiens entlegener Küste,
Von allen Inseln kamen sie
Und horchen von dem Schaugerüste
Des Chores grauser Melodie – 96

Der streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund.
So schreiten keine irdschen Weiber,
Die zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Hoch über menschliches hinaus. 104

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,
Sie schwingen in entfleschten Händen
Der Fackel düsterrote Glut,
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn. 112

Und schauerlich gedreht im Kreise
Beginnen sie des *Hymnus* Weise,
Der durch das Herz zerreißend dringt,
Die Bande um den Sünder schlingt.
Besinnungsraubend, Herzbetörend
Schallt der Erinnyen Gesang,
Er schallt, des Hörers Mark verzehrend,
Und duldet nicht der Leier Klang. 120

»Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe, wehe, wer verstohlen

Des Mordes schwere Tat vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht! 128

Und glaubt er fliehend zu entspringen,
Geflügelt sind wir da, die Schlingen
Ihm werfend um den flüchtgen Fuß,
Daß er zu Boden fallen muß.
So jagen wir ihn, ohn Ermatten,
Versöhnen kann uns keine Reu,
Ihn fort und fort bis zu den Schatten
Und geben ihn auch dort nicht frei.« 136

So singend, tanzen sie den Reigen,
Und Stille wie des Todes Schweigen
Liegt überm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär.
Und feierlich, nach alter Sitte
Umwandelnd des Theaters Rund
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Verschwinden sie im Hintergrund. [...] 144

Und lauter immer wird die Frage, 169
Und ahnend fliegts, mit Blitzesschläge
Durch alle Herzen. »Gebet acht!
Das ist der Eumeniden Macht!
Der fromme Dichter wird gerochen,
Der Mörder bietet selbst sich dar.
Ergreift ihn, der das Wort gesprochen,
Und ihn, an den's gerichtet war.« [...] 76

Doch dem war kaum das Wort entfahren, Möchte
er's im Busen gern bewahren;
Umsonst, der schreckenbleiche Mund
Macht schnell die Schuldbewußten kund.
Man reißt und schleppt sie vor den Richter,
Die Szene wird zum Tribunal,
Und es gestehn die Bösewichter,
Getroffen von der Rache Strahl. 184

¹⁵⁹ EIBL, KARL (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Friedrich Schiller. Sämtliche Balladen und Romanzen in zeitlicher Folge. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1992. Hier Vers 89-144 und 169-184, S. 79-81.

Eine ganz andere Erscheinung geben sich die Erinnyen in *Schillers Der Ring des Polykrates*. Von den aufbrausenden, grässlichen und rachsüchtigen Furien ist nichts zu sehen. Der Tyrann Polykrates ist in Kampf und Krieg stets erfolgreich, die Götter scheinen ihm wohlgesonnen. Er bekommt Besuch von seinem Freund, einem ägyptischen König, der ihn ausdrücklich davor warnt, voller Übermut auf ungeteilte Freude und das Wohlwollen der Götter zu bauen, er habe die Eifersucht der Götter am eigenen Leib erfahren. So rät er ihm die „Unsichtbaren“ neben den immerwährenden Freuden auch um Schmerz zu bitten, damit auch sein Leben nicht als ein neidenswertes erscheint. Dass Götter von den Menschen besänftigt werden sollen bzw. wollen, ist seit dem Beginn der Überlieferung antiker Mythen ein alter Hut. Die Erinnyen hingegen zeigen sich hier in einer ganz neuen Funktion, sie sollen ausdrücklich bestochen werden, indem Polykrates ihnen sein wertvollstes Gut, einen Ring, opfert und sie zugleich herausfordert, ihm Unglück zuteilwerden zu lassen. Von den rasenden Rachegöttinnen die Verwandtenmörder nachjagen ist keine Spur mehr, man erhofft von ihnen Fürsprache.

Der Ring des Polykrates. Ballade, entst. 1797¹⁶⁰

[...] Drum, willst du dich vor Leid bewahren,
So flehe zu den Unsichtbaren,
Daß sie zum Glück den Schmerz verleihn.
Noch keinen sah ich fröhlich enden,
Auf den mit immer vollen Händen
Die Götter ihre Gaben streun. 66

Und wenns die Götter nicht gewähren,
So acht' auf eines Freundes Lehren,
Und rufe selbst das Unglück her,
Und was von allen deinen Schätzen
Dein Herz am höchsten mag ergetzen,
Das nimm und wirfs in dieses Meer! 72

Und jener spricht, von Furcht bewegt:
»Von allem was die Insel heget,
Ist dieser Ring mein höchstes Gut.
Ihn will ich den Erinnen weihen,
Ob sie mein Glück mir dann verzeihen«
Und wirft das Kleinod in die Flut. [...] ⁷⁸

¹⁶⁰ Zitiert nach: EIBL, KARL (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Friedrich Schiller. Sämtliche Balladen und Romanzen in zeitlicher Folge. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1992. Hier Vers 61-78, S. 63.

Der Ausgang der Geschichte ist bekannt. Nicht einmal der Versuch, das Unglück selbst herbeizuführen, war von Erfolg gekrönt, der Ring findet auf wundersame Weise wieder in die Hände des Tyrannen. Für den Freund ist das ein eindeutiges Zeichen, die Götter verzeihen nicht und die Erinnyen sind keine Fürsprecherinnen. Dass die Opfergabe von den Göttern nicht angenommen wird, fasst der Freund als Todesurteil auf. Das Prinzip von Hybris und darauffolgender Nemesis durch den Ratsspruch der Götter kann durch die List der Menschen nicht ausgehebelt werden, er bleibt abhängig von der Macht der „Unsichtbaren“. Die Erinnyen ergreifen offensichtlich keine Partei für den Tyrannen.

Johann Wolfgang Goethe: Faust II (1828 und 1833) ¹⁶¹

In *Goethes Faust II* bekommen die drei berühmten Furienschwestern ihren Auftritt, doch erscheinen sie in veränderter Form. Zwar sind die maskierten, getarnten Furien kein neues Motiv, wie wir seit Allektos Verwandlung in der *Aeneis* wissen, doch anders als ihr mythologisches Vorbild erscheinen sie nun nicht vergreist, verbittert und vom Alter geplagt, sondern als junge, wunderhübsche Schmeichlerinnen.¹⁶² Die auftretenden Furien sind, wie die Ankündigung des Herolds verspricht, auch für jene in den antiken Schriften Bewanderten nicht wiederzuerkennen:

Die jetzo kommen, werdet ihr nicht kennen,	5345
Wärt ihr noch so gelehrt in alten Schriften;	
Sie anzusehn die so viel Übel stiften	
Ihr würdet sie willkommne Gäste nennen.	

Sie zeigen sich in keiner Weise grausam oder fürchterlich, doch das soll sich als Hinterlist herausstellen:

Die Furien sind es, niemand will uns glauben,	
Hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung von Jahren;	5350
Lasst euch mit ihnen ein, ihr sollt erfahren	
Wie schlangenhaft verletzen solche Tauben.	

Zwar sind sie tückisch, doch am heutigen Tage	
Wo jeder Narr sich rühmet seiner Mängel,	
Auch sie verlangen nicht den Ruhm als Engel,	5355
Bekennen sich als Stadt- und Landesplage.	

¹⁶¹ Zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. (Faust II). Stuttgart: Phillip Reclam jun. 2001.

¹⁶² Vgl. (Faust II), Vers 5357-5358, S. 24.

Zwar geben sie zu, dass sie Plagegeister sind, von der ursprünglichen erinnyschen Weise Verwandtenmord zu Rächen und durch verletztes Recht erforderliche Buße blutrünstig einzufordern, kann an dieser Stelle aber nicht die Rede sein. Die Quälerei äußert sich eher in zwischenmenschlich angesetzter Zerstörung. Wie die greise Allekto der aeneischen Amata falsche Zweifel und Misstrauen einflüsterte, so versprechen *Alekto* und *Megära* in *Goethes Faust II*, den Bräuten derer die ihnen vertrauen, falsche Worte einzuflüstern und sie zur Eifersucht und zum Streit anzustiften. Selbst davor, Zwietracht in geschlossene Ehen zu säen, schrecken sie nicht zurück, ihr Ziel ist das Verderben aller Menschen.¹⁶³ Die Furie *Tisiphone* schreitet dann schließlich zur Tat. Sie droht allen, die jemals lieben werden, „früher oder später“, Vergebung steht auch bei *Tisiphone* nicht auf dem Plan:

Gift und Dolch satt böser Zungen	5381
Misch ich, schärf ich dem Verräter;	
Liebst du andre, früher, später	
Hat Verderben dich durchdrungen.	

Muss der Augenblicke Süßtes	5385
Sich zu Gischt und Galle wandeln!	
Hier kein Markten, hier kein Handeln	
Wie er es beging', er büßt es.	

Singe keiner vom Vergeben!	
Felsen klag ich meine Sache,	5390
Echo! Horch! Erwidert Rache;	
Und wer wechselt soll nicht leben.	

Die genannten Werkzeuge Gift und Dolch und die Gestalt der furiosen Giftmischerin werden als typische Zeichen der neuzeitlichen Furie im Rahmen der Analysen des folgenden Kapitels IV. noch eine wichtige Rolle spielen.

¹⁶³ Vgl. (*Faust II*), Vers 5357-5380, S. 24.

3.7.2. Jugendsprachliche Furienrezeption im 21. Jahrhundert: Halbgott *Percy Jackson*

Neben den nur allzu bekannten Mythen- und Sagennacherzählungen *Michael Köhlmeiers* (*1949 in Vorarlberg, Österreich), die sich vornehmlich für den schulischen Literaturunterricht durch altersgerechte Lektüre auszeichnen und das Lesen der Originaltexte erleichtern bis gar ersparen sollen, hat sich seit etwa Anfang der 2000er Jahre besonders der amerikanische Autor *Rick Riordan* (*1964 in Texas, USA) mit seinen *Percy Jackson*-Buchreihen im Fantasy-Sektor der Kinder- und Jugendliteratur international hervorgetan. Der junge Titelheld, selbst ein Halbgott wie sich später herausstellt, wird mitten aus seinem Schulalltag gerissen und in die Welt der griechischen Mythologie eingeführt. Seine Lehrer sowie Schulkollegen und Freunde entpuppen sich ebenfalls als Götter, Titanen, Zentauren, Zyklopen, Satyrn und vieles mehr. Auch die Furienmythen erleben hier nach langer Zeit wieder eine Renaissance, was viele andere erfolgreiche Fantasy-Werke, die sich durchaus auch mythologischer Sujets bedienen wie beispielsweise die *Harry Potter-Reihe* oder die *Herr der Ringe-Saga*, verabsäumt haben. Ebenso *Christoph Ransmayrs* (*1954 Wels, Österreich) *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire.* (entst. 1988), ein im deutschen Sprachraum sehr bekanntes Beispiel moderner Mythenrezeption, lässt neben seiner Vielzahl von mythologischen Gestalten jedwede Rachegöttin, Furie oder Erinnye unter den Tisch fallen. Einzig Fama, das personifizierte Gerücht, findet bei ihm Erwähnung.

Rick Riordan vermag es jedenfalls die Furien wieder auf den Plan zu führen und verleiht ihnen ein zeitgemäßes Auftreten:

[...] Die alten Damen waren keine alten Damen mehr. Sie hatten noch dieselben Gesichter – ich vermute, die konnten einfach nicht noch hässlicher werden –, aber ihre Körper waren zu ledrigen braunen Hexenleibern geschrumpft, mit Fledermausflügeln und Händen und Füßen wie die Krallen von Wasserspeiern. Ihre Handtaschen hatten sich in lodernde Peitschen verwandelt. Die Furien drängten sich um Annabeth und Grover, ließen ihr Peitschen knallen und zischten [...]. Ich sah zu der offenen Tür. Ich hätte weglaufen können, aber ich wollte meine Freunde nicht im Stich lassen. Ich riss mir die Tarnkappe vom Kopf. »Heda!«

Die Furien fuhrten herum und bleckten ihre gelben Zähne. Abzuhauen erschien mir plötzlich eine hervorragende Idee. Mrs Dodds kam durch den Mittelgang auf mich zu, wie früher in der Schule, wenn sie mir meine misslungene Matheklausur zurückgeben wollte. Jedes Mal, wenn sie ihre Peitsche knallen ließ, tanzten rote Flammen über das zerschundene Leder der Sitze. Ihre beiden hässlichen Schwestern sprangen auf die Sitze neben ihr und krochen wie zwei große fiese Eidechsen auf mich zu.

»Perseus Jackson«, sagte Mrs Dodds mit einem Akzent, der einwandfrei von weiter her stammte als Georgia. »Du hast die Gottheiten beleidigt. Du wirst sterben.«

»Als Mathelehrerin haben Sie mir besser gefallen«, sagte ich zu ihr. [...] Ich zog den Kugelschreiber aus der Tasche und drehte die Kappe ab. Springflut wuchs zu einem schimmernden zweischneidigen Schwert heran. »Ergib dich«, zischte sie. »Dann wirst du keine ewigen Qualen erleiden.« »Netter Versuch«, entgegnete ich. [...] ¹⁶⁴ Das Gesicht des Toten kam mir irgendwie bekannt vor. [...] Ich fragte: »Und was machen sie mit ihm?« »Sonderstrafe von Hades«, tippte Grover. »Die wirklich schlechten Menschen nimmt er sich persönlich vor, sowie sie hier eintreffen. Die Fu... die Wohlgewissnten werden sich eine ewige Folter für ihn ausdenken.« Bei der Erwähnung der Furien bekam ich eine Gänsehaut. Mir ging auf, dass ich mich jetzt auf ihrem Territorium aufhielt. Die alte Mrs Dodds leckte sich sicher schon erwartungsvoll die Lippen.¹⁶⁵

Es hat sich scheinbar auch bis in die Welt des Percy Jackson herumgesprochen, dass man den Namen der Furien besser nicht in dieser Form laut ausspricht, sondern sich besser durch die Titulierung „die Wohlgewissnten“ deren Besänftigung erhofft. Eine weitere Buchreihe rund um das *Percy Jackson*-Universum nimmt die griechischen Götter- und Heldensagen auf und transportiert sie in die Welt und vor allem auch die Sprache der heutigen Jugend. Zudem schreibt Riordan in gleicher Weise auch Jugendbuch-Reihen zu ägyptischer und nordischer Mythologie.

¹⁶⁴ RIORDAN, RICK: *Percy Jackson. Diebe im Olymp*. Aus dem Englischen von Gabriele Haefs. Hamburg: Carlsen 2010. Hier S. 199-201.

¹⁶⁵ Riordan (2010), S. 344.

IV. Grundlagen der Analyse: Furien und Töchter des Textkorpus

4.1. Das Furienkonzept im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts

Elementar für den nun folgenden Untersuchungsgegenstand, die umfassende Analyse des Furien-Seins der drei adeligen Mätressen der ausgewählten bürgerlichen Trauerspiele, ist zum einen die die Situation der Geschlechterdiskussion des 18. und 19. Jahrhunderts. *Albrecht Koschorke* konstatiert für die Geschlechterphilosophie um 1800 eine Rollenasymmetrie zwischen den beiden Geschlechtern:

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird Weiblichkeit auf fundamentale Weise umdefiniert – grob gesprochen durch Umstellung vom barocken auf den empfindsamen Frauentyp. Die barocke Frau, als Topos verstanden, hatte noch viel mehr von der kreatürlichen Verfallenheit an die Leidenschaften; sie war wild, ungezügelt, heidnisch-hetärisch. Die empfindsame Frau lässt diese Art von dramatischer Leiblichkeit hinter sich; ihr Leib ist ephebenhafte Hülle ihres psychischen Wesens, und ihre Tugend dient ihr nicht mehr nur als ein äußerer Panzer gegen die Anfechtungen durch das andere Geschlecht, sondern hat sich in ihren tiefsten Seelengrund eingesenkt.¹⁶⁶

Zum anderen strebt diese Zeit nach dem neuen weiblichen Ideal: „[Z]u Beginn des 18. Jahrhunderts zeigten die Wegweiser weiblicher Emanzipation Richtung Gelehrsamkeit. In ihr sollten die Frauen Wissen und Tugend und in beidem wiederum Glück finden. An der Gelehrsamkeit mochten die Anfechtungen der Unmoral und des Lasters zerschellen.“¹⁶⁷ Wobei sich das Prinzip der weiblichen Gelehrsamkeit laut *Silvia Bovenschen* weit weniger zur Ästhetisierung eignet, als die weibliche Empfindsamkeit.¹⁶⁸ Dieses neue Konstrukt hat für die bestehenden Weiblichkeitsbilder weitreichende Folgen: „Das Idealbild gelehrsamere und tugendhafter Weiblichkeit darf diesem Programm zufolge nicht mehr – wie z. B. in negativer Form das Hexenbild – die Unregelmäßigkeiten des Sinnlichen, das Unkontrollierte der Wünsche und des Traums repräsentieren.“¹⁶⁹ Aus den genannten Ansätzen ergibt sich eine für das vorliegende Furienthema entscheidende Diskrepanz. Es entsteht eine Lücke an dieser

¹⁶⁶ KOSCHORKE, ALBRECHT: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000. Hier S. 189-190.

¹⁶⁷ BOVENSCHEN, SILVIA: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003. Hier S. 81.

¹⁶⁸ Vgl. Bovenschen (2003), S. 80.

¹⁶⁹ Bovenschen (2003), S. 105.

Bruchstelle, wenn die gelehrten höfischen Damen ihren Verstand und ihre Beherrschung vergessen und als lasterhafte Furien beginnen zu rasen:

Die Frau in einem hysterischen Gewaltexzess, wie sie in der Furie Gestalt annimmt, sprengt die Grenzen der bürgerlichen Ästhetik. Sie markiert den Raum, in dem keine ästhetischen oder ethischen Rechtfertigungen von Gewalt mehr greifen. In der furienhaften Frau tritt Gewalt, aller heroischer Züge beraubt, in ihrer Inhumanität zutage.¹⁷⁰

Gerade diese Lücke bietet den wilden Frauen Platz und eine berechtigte Existenz. *Juliane Vogel* beschreibt in ihrer 2001 erschienenen Habilitationsschrift mit dem Titel *Die Furie und das Gesetz* die Wiederkehr der Furien im Drama:

In der Gestalt der Furie kehrt das Verdrängte auf die Bühne zurück, synthetisiert sich die Macht des Entmachteten, die Macht auch einer entmachteten Rhetorik, ohne an theatralischem Effekt einzubüßen. Gerade im Zeitalter bürgerlicher Affektkontrolle sind die Restriktionen und Lizenzen zu untersuchen, die den Leidenschaften der höfischen Welt auf der Bühne auferlegt und eingeräumt werden.¹⁷¹

Racheszenen und „rasende Weiber“ waren freilich schon vor den Epochen der Aufklärung und der Empfindsamkeit Stoff für unzählige Geschichten, wie es *Juliane Vogel* am Beispiel des Nibelungenliedes beim Streit der Königinnen Kriemhild und Brunhild vor dem Münster zeigt. „Vor allem anhand des großen Furioso, der »Furorszene«, läßt sich ein stückübergreifendes dramaturgisches Vokabular entwickeln, welches die Bedingungen weiblicher *mise-en-scène* auch über einschlägige Racheszenen hinaus zu erhellen vermag.“¹⁷² Dennoch diagnostiziert sie ein modernes Potenzial in den neuen Racheszenen was die Darstellung der Frauen und ihren Rückgriff auf die jene ‚alte Kraft‘, die *vis antiqua* betrifft: „Daß sich die Kraft der Rache aus dem verdrängen Theater der Vergangenheit speist, daß die Momente höchster szenischer Intensität einer totgesagten theatralischen Kultur entstammen, begründet die eigentümliche Doppelzeitigkeit der Racheszene.“¹⁷³

Dieser neuentdeckten Wirkkraft anhand des Vokabulars, den sogenannten *verba furiosa*, nachzuspüren, soll neben der Suche nach den Abläufen und Regeln furioser Gebärde, die Aufgabe dieses letzten großen Teils der Ausführungen sein.

¹⁷⁰ Marwyck (2010), S. 166.

¹⁷¹ VOGEL, JULIANE: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Literatur des 19. Jahrhunderts.* Freiburg i. Breisgau: Rombach 2002. Hier S. 10-11.

¹⁷² Vogel (2002), S. 11.

¹⁷³ Vogel (2002), S. 179.

4.2. Die „Frauenzimmer“ – Zuschreibungen von und über Weiblichkeit

„Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket.“ (Gräfin Orsina)

Auffallend oft sprechen die Töchter und die adeligen Frauen der Trauerspiele vom „Frauenzimmer“ bzw. über ihr „Geschlecht“, „uns Weiber“ etc. Sie tun dies zumeist abschätzig und verallgemeinernd, offenbaren so das geltende Frauenbild und demaskieren auf diese Weise ebenso auch Fremdzuschreibungen durch die männlichen Protagonisten der Dramen. Interessant ist auch das kollektive Selbstbild der Frauen und wie sie ihr eigenes Geschlecht in der Gesellschaft positioniert sehen. Es begegnen einander in den Texten oft präskriptives und deskriptives Frauenbild, wobei beide von Männern und Frauen gleichermaßen und ähnlich oft verwendet werden. Gesamt gesehen finden sich in den weiblichen Wortmeldungen Positionen zwischen Stolz und Vorurteil, könnte man sagen. Stolz auf die eigene Natur und das, was an vorgegebenen Idealen erfüllt wird, vorurteilshaft gegenüber jenen Frauen, die es wagen, sich zu distanzieren und aus der Reihe zu tanzen. So spricht beispielsweise Sara Sampson selbst sehr verallgemeinernd über Frauen und deutet so Furcht vor der vermeintlich erhabenen Marwood an:

Sara. Wenn es nur keine von den stolzen Weibern ist, die voll Tugend, über alle Schwachheiten erhaben zu sein glauben. Sie machen uns mit einem einzigen verächtlichen Blicke den Prozess, und ein zweideutiges Achselzucken ist das ganze Mitleiden, das wir ihnen zu verdienen scheinen.¹⁷⁴

Wenig später bittet sie diese um schwesterlichen Rat und erwartet beruhigende Zustimmung: „Sagen Sie mir, Lady, werde ich nicht das glücklichste Frauenzimmer mit meinem Mellefont werden?“¹⁷⁵ Mellefont hingegen beschreibt mit dem Namen seiner höfischen Verflorenen das Kollektiv aller Lasterhaften Frauen. Er nennt sie als Appellativ „die Marwoods“: „[...] Sie, liebste Sara, sehen und alle Marwoods vergessen [...]“¹⁷⁶ Und stellt ihnen

¹⁷⁴ MSS (III./2.), S. 45.

¹⁷⁵ MSS (IV./8.), S. 77.

¹⁷⁶ MSS (I./8.), S. 19.

die tugendhafte Sara entgegen, die auch von Waitwell als „die Beste ihres Geschlechts“ bezeichnet wird: „Sie haben das liebeichste und zärtlichste Herz, das die Beste Ihres Geschlechts nur haben kann. Ihren Fehler bekennen Sie auch.“¹⁷⁷ Fehler zu erkennen macht, laut *Albrecht Koschorke* jedoch das Wesen einer Frau aus, die mit Versuchung und Laster sehr wohl schon in Berührung gekommen und somit nicht mehr unschuldig ist:

Unschuld heißt, wie die Aufklärungsmoralisten nicht müde werden zu versichern, nicht bloß die Vermeidung unziemlicher Taten, sondern mehr noch *Unwissenheit*, Unkenntnis der Sünde. Die bürgerliche Unschuldsideologie unterscheidet sich in diesem Punkt vom älteren, höfisch geprägten Tugendbegriff, der als *wehrhaft* konzipiert war und insofern ein Erfahrungswissen um die Möglichkeiten der Versuchung mit einschloss.¹⁷⁸

Marwood ihrerseits bereut nicht nur Mellefont kennengelernt zu haben: „Mochte ich doch sein, wer ich wollte, ehe ich dich, Scheusal kennen lernte; genug, dass ich den Augen der Welt für ein Frauenzimmer ohne Tadel galt.“¹⁷⁹ Sie erkennt, dass man, gerechtfertigt oder nicht, bei Frauen ohnehin andere Maßstäbe anlegt, als bei Männern. Diese könnten Wankelmütig sein, man lege es ihnen nicht als Laster aus:

Marwood. [...] Ihr Mannspersonen müsst doch selbst nicht wissen, was ihr wollt. Bald sind es die schlüfrigsten Reden, bald die buhlerhaftesten Scherze, die euch an uns gefallen; und bald entzücken wir euch, wenn wir nichts als Tugend reden, und alle sieben Weisen auf unserer Zunge zu haben scheinen. Das Schlimmste aber ist, dass ihr das eine sowohl als das andere überdrüssig werdet. Wir mögen närrisch oder vernünftig, weltlich oder geistlich gesinnet sein: wir verlieren unsere Mühe, euch beständig zu machen, einmal wie das andere. [...] ¹⁸⁰

Wie man im wahrsten Sinne ‚unschuldig zum Handkuss kommt‘ und trotz allem Bemühen um bürgerlichen Tugenderhalt und aller Angst vor der Versuchung, die gerade das Wesen Emilias besonders ausmacht, dennoch dem Verderben ausgeliefert werden kann, weiß die furchtsame Emilia: „Aber dass fremdes Laster uns wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann.“¹⁸¹ Und dennoch sehen sich die Frauen in diesen Vorwürfen verbunden und gründen zuweilen schwesterliche Pakte in Auflehnung gegen die von Männern auferlegten deskriptiven Frauenbilder. So muss beispielsweise Lady Milford gestehen, dass sie sich in Luise Miller einfühlen kann: „Daß Weiber für Weiberschwächen solche Luchsaugen haben!

¹⁷⁷ MSS (III./3.), S. 52.

¹⁷⁸ Koschorke (2000), S. 190-191.

¹⁷⁹ MSS (II./7.), S. 37-38.

¹⁸⁰ MSS (II./3.), S. 27.

¹⁸¹ EG (II./6.), S. 28.

– Aber wie tief, wie tief muß ich schon gesunken sein, daß eine solche Kreatur mir gründet!“¹⁸² Sie ist es auch, die die Ambivalenz der Frauenrolle messerscharf entlarvt:

Wir Frauenzimmer können nur zwischen *Herrschen* und *Dienen* wählen, aber die höchste Wonne der *Gewalt* ist doch nur ein elender Behelf, wenn uns die *größere* Wonne versagt wird, Sklavinnen eines Mannes zu sein, den wir lieben.¹⁸³

Es bleiben zwei Möglichkeiten: der Tugend verlustig gegangen als Frau zu herrschen oder tugendhaft zu sein und beherrscht zu werden. Das Herrschen hat laut Milford aber nur wenig für sich, weil das größere Ziel immer die Unterwerfung durch den Geliebten darstellt.

Die adeligen Mätressen erfahren Fremdzuschreibungen des weiblichen Wahnsinns, der Tollheit und des im wörtlichen Sinne Ver-Rückt-Seins durch die männlichen Hauptcharaktere. Mellefont überlistet Marwood und entreißt ihr den Dolch mit den Worten „Unsinniges Weibsbild!“¹⁸⁴ Die Zeichen der Verrücktheit, die der Prinz von Guastalla der Gräfin zuschreibt, sind Kodierungen des Wahnsinns und der Unzurechnungsfähigkeit, er spricht von „der tollen Orsina schimpfliche Fesseln“¹⁸⁵ und fragt: „Was will die Närrin?“¹⁸⁶

¹⁸² KuL (IV./6.), S. 75.

¹⁸³ KuL (II./1.), S. 28.

¹⁸⁴ MSS (II./7.), S. 39.

¹⁸⁵ EG (I./6.), S. 16.

¹⁸⁶ EG (IV./2.), S. 58.

4.3. Die blassen bürgerlichen Töchter am Beispiel der Luise Millerin

Um eine deutlichere Darstellung des Gegensatzes von Töchtern und Furien zu ermöglichen, wurde für Sara, Emilia und Luise stellvertretend die junge Millerin zum Gegenstand der Analyse ausgewählt. Das Los fiel auf sie, da sich anhand ihrer Vorlage sowie am Verlauf der Handlung, der *Kabale*, die verwirklichten Ideale von Tugend, Ehre und Religion besonders augenfällig zeigen lassen. In gleicher Weise kann die Darstellung von Luises Körper, als sprechendem Zeichen für die *schöne Seele*, im Hinblick auf die Kontrahentinnen der Trauerspiele gut als Vergleichsmoment dienen.

4.3.1. Luise Millerin: sprechender Titel – stille Mutter

Der ursprünglich von *Schiller* erdachte Titel *Luise Millerin* und die von Theaterintendant *Iffland* vorgeschlagene Umbenennung¹⁸⁷ in *Kabale und Liebe*, erlaubt schon einen Schluss auf das Zurücktreten der Protagonistin hinter das Werk. *Schiller* schiebt Luise aus dem Fokus des Dramas, er lässt sie im Schatten der Geschichte, verschlüsselt auf den ersten Blick ihre zentrale Position und schickt sie zurück in ihre familiäre Stube. Die *Millerin*, als Name für die Tochter. Streng genommen ist Luises Mutter, die Frau des Musje Miller, die eigentliche *Millerin*. Der Umstand, dass die alte *Millerin* im gesamten Drama aber am allerwenigsten zu sagen und beizutragen hat und ihrer Tochter in allem unterlegen ist, lässt sich aus dem ursprünglichen Titel schon herauslesen und wird in der folgenden Analyse Bestätigung finden.

Die Abgabe des versinnbildlichten Schlüsselbundes – der für die Machteröffnung zum Innenraum des bürgerlichen „ganzen Hauses“ (griech. *oikos*), der von der Gattin als Hausherrin beherrscht wird, steht – zeigt sich ebenso bereits am Titel, noch bevor der Leser in die Welt der Familie Miller tiefere Einblicke bekommt. Mutter Miller hat den Schlüssel ebenso wie den metaphorischen Löffel in genau dem Moment abgegeben, in dem Luise als *Millerin* in den Titel tritt, sie hat von Anbeginn keine Stimme.

¹⁸⁷ Vgl. Schößler (2003), S. 60.

4.3.2. Die Tochter – Das bleiche blutjunge bürgerliche Mädchen Luise

Anders als *Lessing* bei seinen Protagonistinnen Sara und Emilia, lässt *Schiller* den Leser nicht im Ungewissen über Luises Alter, sie ist: „Sechzehn gewesen.“¹⁸⁸ (Luise). Ihr Erscheinungsbild ist es, das sie gleich zu Beginn des Dramas zum Objekt des Begehrens für einen zukünftigen Ehemann machen soll, wie es um ihren Geist und Intellekt steht, ist unwesentlich: „Das Mädel ist schön – schlank – führt seinen netten Fuß. Unterm Dach mag’s aussehen, wie’s will.“¹⁸⁹ (Miller). Luise wird hier wie auf dem Markt zum Verkauf vorgeführt und angepriesen. Sie wird in ihren verschiedenen Gliedmaßen mit der epochentypischen Methode der Zerstückelung beschrieben, „[d]er empfindsame Körper wird dabei auf einige sprechende *pars pro toto* reduziert: Auge, Stirn, Mund und Hand als Fenster zur Seele, Herz und Busen als deren Sitz [...]“.¹⁹⁰ Diese Methode der Beschreibung und Darstellung welche in Literatur und Kunst zur Zeit der Aufklärung erstmals Eingang fand, wurde vor allem durch die neuen anatomisch-medizinischen Entdeckungen und Erkenntnisse hervorgerufen. Die abendländische Geschichte des dargestellten weiblichen Körpers zeigt sich als eine Geschichte der Setzung von Form und Sinn, Ästhetisierung und Bedeutungsstiftung¹⁹¹:

Damit visualisiert die unterschiedliche Präsentation männlicher und weiblicher Körper die zeitgenössische Auffassung einer natürlichen, weil anatomisch begründeten Polarität der Geschlechter. [...] Die Aufmerksamkeit, die von Zeitgenossen gerade den weiblichen Figuren entgegengebracht wird, lässt sich jedoch vermutlich nicht nur durch das Interesse an einer visuell nachvollziehbaren Unterscheidung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit erklären. Vielmehr scheint der liegende weibliche Körper ein Ort zu sein, auf den das ausgehende 18. Jahrhundert Ängste und Hoffnungen projiziert [...].¹⁹²

Es offenbart sich an dieser Stelle die Semiotisierung als unmittelbare Gewalt, die durch *Schillers* Beschreibung auf den Körper der Frau ausgeübt wird, wie sie *Irmgard Egger* beschrieb: „Die abendländische Geschichte des dargestellten weiblichen Körpers ist aber auch [...] eine Geschichte der Gewalt – der direkten in der Einwirkung auf die Körper und in der indirekten

¹⁸⁸ In dieser Arbeit zitiert nach: SCHILLER, FRIEDRICH: *Kabale und Liebe*. Ein bürgerliches Trauerspiel (1784). Anmerkungen v. Walter Schafarschik. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993. (KuL). Hier: KuL (IV./7.), S. 77.

¹⁸⁹ KuL (I./1.), S. 6.

¹⁹⁰ EGGER, IRMGARD: „Nur über ihre Leiche“. Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Sprachkunst* XXXI/2000, 2. Halbband, Wien 2001, S.281-288. Hier S. 284.

¹⁹¹ Vgl. Egger (2000), S. 282.

¹⁹² KRÜGER-FÜRHOFF, IRMELA MAREI: *Der versehrte Körper*. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen: Wallenstein Verlag 2001, S. 89.

auf die Semiotisierung.“¹⁹³ Ähnlich zeige es sich auch vielfach in *Goethes Roman Wilhelm Meisters Wanderjahre*, wo er selbst „[...] die Gliedmaßen gerade in ihrer Vereinzelung, also in ihrer realen oder metaphorischen Abtrennung vom Körper ästhetisiert, theatralisiert und erotisiert.“¹⁹⁴

Dennoch steht Luises Körper als sprechendes Zeichen für ihre *schöne Seele*. Man könnte meinen, die ‚Zerteilung‘ des Mädchens tut dieser *schönen Seele* einen Abbruch, weil ihre Gestalt und damit ihr Wesen nicht als vollkommenes Ganzes in Erscheinung treten darf. Vergleicht man diese Aufteilung des Körpers mit den Fragmenten des versehrten Körpers der Kunst der Plastik der klassizistischen Ästhetik, so „[...] fungiert jedoch der fragmentierte Körper, zugleich auch als Ursprung des Schönen, weil alle literarischen Ergänzungsphantasien von der minutiösen Beschreibung der Beschädigung ausgehen“¹⁹⁵, argumentiert *Irmela Krüger-Fürhoff*. Die dem Körper angetane Gewalt muss nach *Elisabeth Bronfen* allerdings noch genauer und in ihren imaginierten und literarischen Facetten betrachtet werden:

For it seems necessary to stress the fundamental difference between real violence done to a physical body and any ‘imagined’ on (which represents this ‘dangerous fantasy’ on paper or canvas without any concretely violence body as its ultimate signified), as it is necessary to explore the way in which these two registers come to be conflated and confused. Not because the letter can be absolved from any responsibility towards the material of its depiction but because to collapse the two levels on which signification works might also mean not doing justice to the uniquely horrible violence that occurs when a body is used quite literally as the site for an inscription by another.¹⁹⁶

Die reale Gewalt ist also von der ‚imaginierten‘ wie Bronfen sie nennt, zu unterscheiden, besonders aus dem Grund da diese beiden Register ständig vertauscht würden. Die nicht the-

¹⁹³ Egger (2000), S. 282.

¹⁹⁴ Krüger-Fürhoff (2001), S. 110.

¹⁹⁵ Krüger-Fürhoff (2001), S. 83.

¹⁹⁶ BRONFEN, ELISABETH: *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press 1992. Hier S. 59-60.

„Weil es notwendig scheint, den grundlegenden Unterschied zwischen realer Gewalt, die auf einen ‚gefährliche Phantasie‘ auf Papier oder Leinwand, ohne jeglichen konkreten Gewaltkörper als solchen, bezeichnet), genauso wie es notwendig ist, die Art und Weise zu erforschen, in der diese beiden Register vermischt und vertauscht werden. Nicht weil der Buchstabe von jeder Verantwortung entbunden werden kann abgesehen vom Material seiner Darstellung, aber um die beiden Stufen auf denen Bedeutung arbeitet zum Einstürzen zu bringen, kann das auch bedeuten, kein Urteil zu sprechen über die unvergleichlich schreckliche Gewalt, die dann auftritt, wenn ein Körper ausschließlich literarisch, anstelle einer anderen Einschreibung verwendet wird.“ [Übersetzung JT]

matisierte Gewalt an einem imaginierten, das heißt real nicht vorhandenen Körper, ist demnach eine viel brutalere, wenn sie ausschließlich einen literarischen Körper versehrt und nicht stattdessen andere Einschreibungen verwendet.

4.3.3. Die Rollen der Luise

Wie zeigen sich die diversen und vielfältigen Rollen der Luise und wie wird sie von ihrer Umwelt wahrgenommen? Ferdinand und ihr Vater sehen das Mädchen als Engel, als himmlisches Wesen. Ihre Maske wird im Laufe des Dramas aber schrittweise enthüllt, zumindest für Ferdinand, wenn er ernüchtert bemerkt: „[...] bald hätte selbst mich die himmlische Schminke betrogen.“¹⁹⁷ Die Schminke als Zeichen des Adels, wurde vom ungeschminkten Bürgertum als „Unnatürlichkeit und Maskenhaftigkeit“¹⁹⁸ wahrgenommen. Luise sticht im Drama doppelt hervor, erst als himmlisches, göttliches und dann als schönes und anmutiges Wesen. Ferdinand spricht von himmlischer Schminke, sein Blick auf das schöne Mädchen ist verklärt. Die Schminke widerspricht dem damaligen Verständnis der Ästhetik der «schönen Seele», die von innen kommt und sich in der äußeren Schönheit ausdrückt, die sich wiederum in «natürlicher Anmut» zeigt.¹⁹⁹ Als Luise den verhängnisvollen Brief vor den Augen Ferdinands öffnet, <sinkt [sie, JT] leichenblaß nieder>²⁰⁰. Ferdinand missversteht ihre Reaktion:

Bleich wie der Tod! – Jetzt erst gefällt sie mir, deine Tochter! So schön war sie nie, die schöne rechtschaffene Tochter – Mit diesem Leichengesicht – –Der Odem des Weltgerichts, der den Firnis von jeder Lüge streift, hat jetzt die Schminke verblasen, womit die Tausendkünstlerin auch die Engel des Lichts hintergangen hat – Es ist ihr schönstes Gesicht! Es ist ihr *erstes wahres* Gesicht! Laß mich es küssen.²⁰¹ (Ferdinand)

Bei *Košenina* findet sich eine harmonische und schlüssige Analyse dieser Szene:

Der Schein des Todes stößt auf Ferdinands zynisches Wohlgefallen. [...] Aber der Schein trügt. Während Ferdinand bisher das unverstellte, offenherzige Gesicht Luises für geschminkt hielt,

¹⁹⁷ KuL (IV./2.), S. 68.

¹⁹⁸ VOGG, ELENA: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des «bürgerlichen Trauerspiels» von 1755-1800. In: Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hg. v. KOOPMANN, HELMUT. Tübingen: Niemeyer 1993. (Studia Augustana 3), S. 53-92. Hier vgl. S. 86.

¹⁹⁹ Vgl. Vogg (1993), S. 86.

²⁰⁰ KuL (V./2.), S. 93.

²⁰¹ KuL, (V./2.), S. 93.

glaubt er jetzt, es sei alle »Schminke verblasen« und er habe » ihr *erstes wahres Gesicht*« vor sich. Das Gegenteil ist der Fall. [...] Der Angriff auf ihre Unschuld ist so überwältigend, daß sie sich unwillkürlich hinter der dissimulierenden Maske der Ohnmacht verbirgt, einem bewußtlosen, unbeweglichen, starren, mienenlosen physiognomischen Ausdruck. Luise zeigt hier ungewollt ihr *erstes verstelltes Gesicht*!²⁰²

Sie ist ein augenscheinliches Beispiel für den damals innovativen, dramaturgischen Einsatz der Körpersprache, in dem Moment als Luise beim heiligen „Sakrament“²⁰³ stumm bleiben muss, und sich nur durch Ohnmacht äußern kann. Luise scheint sich als etwas auszugeben, das sie nicht ist. Das muss auch der Geliebte schließlich im letzten Akt geblendet von der Intrige einsehen. Der Engel Luise wird ihm zur Schlange: „Nur jetzt keinen Engel mehr – es ist zu spät – Ich muß dich zertreten, wie eine Natter, oder verzweifeln – Erbarme dich!“²⁰⁴ (Ferdinand)

Ihrem Vater hingegen scheint Luise als ein ihm von Gott gegebenes Geschenk, er sieht das Göttliche in ihr: „Ich hab sie von Gott.“²⁰⁵ Er deutet ihre Existenz als Gottes Zusage an ihn und seine Tochter, freilich unbewusst, als schicksalshafte Erfüllung seiner erotischen Wünsche, die seine Gattin ihm offensichtlich nicht gewährt. Auf diese erotische Vater-Tochter Beziehung wird im Verlauf dieses Kapitels noch detailreicher Bezug genommen werden. Den Eltern erscheint Luise als fromm, gottesfürchtig und tugendhaft, eine *virgo intacta* im klassischen Sinne. Der Vater bestätigt sich selbst die Früchte seiner guten Erziehung und ermutigt die Tochter in ihrer Religiosität: „Brav meine Luise – Freut mich, daß du so fleißig an deinen Schöpfer denkst.“²⁰⁶ (Miller)

Luise werden Religion, Glaube und Gottesfurcht im Sinne der tugendhaft-ästhetischen *schönen Seele* und dem ‚reinen Herzen‘ als höchstem bürgerlichem Gut anerzogen. Gerade erst sechzehn Jahre alt spricht die versinnbildlichte Unschuld: „O ich bin eine schwere Sünderin, Vater [...]“²⁰⁷ Sie denkt auch später, dass sie zu ihrer Rettung allein des Erbarmens Gottes bedarf, welches sie sich nur erkaufen kann, indem sie sich in eine todbringende Situation

²⁰²KOŠENINA, ALEXANDER: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur >eloquentia corporis< im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995. (Theatron 11). Hier S. 265.

²⁰³ KuL (III./6.), S. 67.

²⁰⁴ KuL (V./7.), S. 104.

²⁰⁵ KuL (V./1.), S. 89.

²⁰⁶ KuL (I./3.), S. 12.

²⁰⁷ KuL (I./3.), S. 12.

begibt: „Ich will in den Fluß springen, Vater, und im Hinuntersinken Gott den Allmächtigen um Erbarmen bitten.“²⁰⁸ Bis sie zu Beginn des fünften Aktes an ihre Gottesfurcht zurückerinnert wird, tauscht Luise selbst aus freien Stücken ihre Religiosität gegen die Liebe zu Ferdinand und gesteht den Abfall ihres Glaubens: „Ich hab keine Andacht mehr, Vater – der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte[...].“²⁰⁹ Sie ist zweigespalten und meint schließlich zu erkennen „[...]“, dass Ferdinand mein ist, mir geschaffen zur Freude vom Vater der Liebenden.“²¹⁰ Vater und Tochter hegen ihre Gedanken an die göttliche Vorsehung, die ihnen ihre Liebsten zum Geschenk gemacht haben soll. Für Luise ist Ferdinand das göttliche Geschenk. Analog dazu erscheint Miller seine tugendhaften Tochter als die wohlgeratene Frucht seiner Erziehungsarbeit. Sie ist das ihm vom wohlgesonnenen Gott anvertraute Gut, das er recht verwalten soll.

4.3.4. Die Sprachlosigkeit der Tochter

Luise kommt erst in der 3. Szene des 1. Aktes das erste Mal zu Wort, wobei alle vertraulichen Reden und Geständnisse allein an den Vater gerichtet sind. Luise ist sich ihrer Herkunft bewusst, sie schämt sich nicht dafür, weiß aber – im Gegensatz zur Mutter – um die Grenzen, Bürden und Versuchungen, die der bürgerliche Stand mit sich bringt. Lady Milford gegenüber zeigt sie sich dennoch keineswegs stumm, sie weiß was man von ihr als bürgerlicher Tochter erwartet: „Miller nennt sich mein Vater, und Ihro Gnaden schickten nach seiner Tochter.“²¹¹ „[...] Wer sollte der Tochter des armen Geigers den Heldenmut zutrauen, den Heldenmut mitten in die Pest sich zu werfen und doch dabei vor der Vergiftung zu schaudern?“²¹²

In jenen Szenen, in denen über Luisens Zukunft, oder über ihre Beziehung zu Ferdinand entschieden wird und später im Zuge der geplanten Festnahme Luisens, ist sie gar nicht anwesend beziehungsweise darf nicht sprechen.²¹³ So sie aber selbst spricht, ist stets die Rede

²⁰⁸ KuL (V./1.), S. 89.

²⁰⁹ KuL (V./1.), S. 89.

²¹⁰ KuL (I./3.), S. 13.

²¹¹ KuL (IV./7.), S. 76

²¹² KuL (IV./7.), S. 78.

²¹³ Siehe bspw. KuL I./1. und I./2. sowie II./7.

vom Bangen, vom Tod, vom Unheimlichen. Trotz dieser teilweisen Sprachlosigkeit muss ihre Erscheinung nicht zwingend an Anmut verlieren. Ebenso wenig kann, wie bereits erwähnt, eine fragmentarische Darstellung der *schönen Seele* der ihr innewohnenden Tugend einen Abbruch tun:

So bezeichnet [...] der häufig verwendete Sprachlosigkeitstopos die Identifikation von weiblichem Wesen und Liebe. Liebe macht nicht nur im ersten Überschwang stumm, sondern erlaubt auch als weibliche Wesensbestimmung eine stumme Sprache: In der Modulation der Stimme, im Ton und im Hauch vibriert die Stimme. In Gestik und Mimik, im Lächeln und in der Körperhaltung artikulieren sich weibliche Grazie und Anmut.²¹⁴

Auch die Spielanweisungen und ihre Körpersprache drücken ihre Jenseitslastigkeit aus: <sie sinkt entfärbt und matt in einen Sessel>²¹⁵. Als die Heirat mit Lady Milford bekannt wird, erkennt Luise ihr Schicksal: „Mein Tod ist gewiß. [...] Schauer des Todes ergreifen mich.“²¹⁶ Sie fühlt die Schauer des Todes nach ihr fassen, obwohl sie doch erst sechzehn Jahre alt ist. Der naive Glaube, dass die Heirat ihres Geliebten mit einer anderen Frau sie umbringen könne, wird sich später auf tragische Weise als kurzfristig herausstellen, wenn sich zeigen wird, wodurch ihr Ende tatsächlich gewiss sein wird.

Die Gerichtsdienner sollen Luise alsdann mitnehmen, sie selbst kommt in dieser Szene allerdings kein einziges Mal zu Wort und agiert nicht, während über ihr Schicksal entschieden wird: „Ferdinand. <eilt auf Luisen zu, die ihm halb tot in den Arm fällt>“²¹⁷. Luise muss hier ihre Gefühle indirekt zeigen und ausdrücken, weil sie nicht sprechen darf. Es stellt sich an dieser Stelle allerdings die Frage, ob Luise überhaupt sprechen muss, da sie sprechend die Sprache zeigt, selbst aber ohnehin nicht Sprache an sich ist, sondern das Nicht-vorhanden-Sein von Sprache durch ihr reales Dasein als Frau bezeugt:

Frau und Sprache werden durch dieses Schema [der Verschleierung, JT] gleichgesetzt. Der weibliche Leib, das Korrelat zum außersprachlichen Referenten, ist in doppelter Hinsicht abwesend: aufgrund der imaginären Verfasstheit der Frau und aufgrund der Keuschheitsnorm. Die Frau erscheint als bloße Textfunktion, als reines Zeichen, sowie die Tugend prätendiert, die den Ausschluß der Sinnlichkeit voraussetzt. Die Frau als die Eine ist immer schon auf der

²¹⁴ WÄGENBAUR, BIRGIT: Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin: Erich Schmidt 1996. (Geschlechterdifferenz & Literatur 4). Hier S. 92.

²¹⁵ KuL (I./4.), S. 14

²¹⁶ KuL (II./5.), S. 41.

²¹⁷ KuL (II./7.), S.60.

anderen Seite der symbolischen Ordnung lokalisiert. Sie repräsentiert Natur, ohne Natur zu sein.²¹⁸

Warum gerade die Sprachlosigkeit für die Mädchen des bürgerlichen Trauerspiels keinesfalls zum Nachteil ist, den anderen Frauenfiguren ein Mangel an zeitweisem Stimmverlust aber nichts Gutes bringt, stellt Gerhard Kaiser ein wenig zynisch fest:

Die allzusehr und allzuviel sprechenden Frauen jedenfalls sind gerade in ihrem Sprachüberfluß Gestalten entweder einer historisch [sic!] noch nicht ausgereiften Empfindsamkeit – Sara Sampson – oder eines Defekts. Es zeigt sich in den Mätressen Orsina und Lady Milford, der nichts fehlt zur angemessenen Partnerin für Ferdinand von Walter, außer daß sie zu viel redet. Das beredte jungfräuliche Schweigen der weiblichen Seele ist dahin.²¹⁹

Dem hat *Peter von Matt* allerdings etwas entgegenzuhalten, wenn er sagt, dass den Mätressen dieser drei Trauerspiele intellektuelle Kompetenzen nicht abzusprechen²²⁰ sein, im Vergleich zu den dazugehörigen Müttern der Dramen, dennoch seien sie ebenso wie diese nicht fähig, ihrem Begehren immerfort zu widerstehen, sie tun zuweilen doch, „[...] was der Verstand allein nie gestatten würde.“²²¹

²¹⁸ Wägenbaur (1996), S. 87.

²¹⁹ KAISER, GERHARD: Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe*, In: *Recherches Germaniques* 14/1984, S. 7-22. Hier S. 22.

²²⁰ MATT, PETER VON: Vollkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München: Hanser 1995. Hier vgl. S. 237.

²²¹ Matt (1995), S. 237.

4.3.5. Charakterentwicklung

Luise wird über die Handlung hinweg nicht als stetiger, starrer Charakter dargestellt. Sie entwickelt sich im Laufe des Dramas von der blassen, schwächlichen Tochter zur selbstbewussten Frau, die genau weiß, wo sie gesellschaftlich rangiert und situationsadäquat reagiert. Den höfischen Personen Sekretär Wurm und Lady Milford gegenüber verhält sie voller Missachtung und keineswegs kleinlaut, sondern selbstbewusst <groß, mit entschiedenem Ton >²²² So spricht eine starke, aufbrausende Luise zu Milford: „Nur vergessen Sie nicht, daß zwischen Ihren Brautkuss das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird.“²²³ Die gerade zuvor noch schwache Luise hat plötzlich die Macht über ihr eigenes Leben erlangt. Ihre Körpersprache und ihre drängende Haltung lassen auf gewollte Konfrontationen, denen sie sich durchaus gewachsen sieht, schließen: „Die Millerin stürzte außer sich durch den Vorsaal.“²²⁴ Auch aufkeimende Leidenschaft lässt sich diagnostizieren. Diese kann nach *Ralph-Rainer Wuthenow* schon ein Vorausblick auf Luises Selbstverwirklichung als Moment der Aufklärung sein, es „[...] scheint sich die Emanzipation des Subjekts auch in der Freisetzung seiner Leidenschaften zu vollziehen. Leidenschaft hört auf, nur Fatalität zu sein, sie ist als Antrieb und Anfechtung auch ein Moment der Selbstverwirklichung.“²²⁵

An diesem Punkt lässt sich nun die Frage der Entwicklungsursache stellen. Ist es die noch reine und erwiderte Liebe Ferdinands, die Luise diese Kraft und ihr neu gewonnenes Selbstbewusstsein verleihen? Luise durchschaut die Absichten der Lady Milford, die sie zu ihrer Zofe machen will, bedankt sich aber dennoch bei ihr für ihre Großzügigkeit. Wiederum zeigt sich, dass sie weiß, zu kalkulieren und die dem höfischen Umfeld entsprechende Rolle zu spielen. Die Lady erkennt augenblicklich die innere Größe Luises und auch woher diese rührt – weder von ihrer Geburt, noch von der Erziehung des Vaters, die ja eine biedermeierliche ist und der Tochter eine derartige Sprechweise nicht gestatten könnte, sondern von Ferdinand: „Unerhört! Unbegreiflich! Nein Mädchen! Nein! Diese Größe hast du nicht auf die Welt

²²² KuL (IV./7.), S. 76.

²²³ KuL (IV./7.), S. 81.

²²⁴ KuL (IV./9.), S. 83.

²²⁵ WUTHENOW, RALPH-RAINER: Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2000. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 178). Hier S. 132.

gebracht, und für einen Vater ist sie zu jugendlich. Lüge mir nicht. Ich höre einen andern Lehrer.“ (Milford)²²⁶

Eine Rückwendung zu alten Verhaltensmustern und Rollenbildern erfährt Luises Charakter wenig später, als die Eltern gefangen gehalten werden. Luise wird ganz der elterlichen Macht sowie der beschützenden Liebe als auch der Autorität des Vaters entzogen. Sie muss nun gezwungenermaßen für sich selbst denken und sprechen und ihre Rolle in der Gesellschaft als mündige Person einnehmen. Diese Entwicklung zeigt sich mehr als deutlich beim Vergleich zweier Szenen, anhand der Verwendung des Wortes ‚nehmen‘. In der allerersten Szene des Trauerspiels, entscheidet noch der Vater, wer jemanden ‚nimmt‘ oder eben nicht nehmen darf, er hat als *pater potestas* die Befehlsgewalt über seine Familie und die Tochter: „Nehmen kann er das Mädel nicht – Vom Nehmen ist gar die Rede nicht [...]“. ²²⁷ Im 4. Akt spricht Luise endlich für sich selbst als sie, selbstbewusst durch die erkämpfte Autorität und Autonomie, freimütig Lady Milford ihren Geliebten überlassen will: „Nehmen Sie ihn denn hin, Mylady! – Freiwillig tret ich Ihnen ab den Mann [...]“. ²²⁸

Aus der höfischen Welt ins elterliche Haus zurückgekehrt, verfällt Luise jedoch wieder ganz in ihre frühere, bürgerliche Tochterrolle: <Luise sitzt stumm und ohne sich zu rühren in dem finstersten Winkel des Zimmers, den Kopf auf den Arm gesunken.> ²²⁹ Sich in den finstersten Winkel verbarrikadierend, in einer Haltung, die abschirmender und zurückgezogener gar nicht sein kann, beugt sie ihr zuvor vermeintlich höfisch-hohes Haupt vor der väterlichen Autorität und wird wieder das bleiche Wesen, das im lichtleeren Haus des Bürgertums sitzt und sich nur mühevoll aufrecht halten kann. Sie bindet sich erneut ganz an den Vater, wirkt wieder gebrechlich, traurig, todessehnsüchtig im Schatten, den die Gegenwart des Vaters wirft. Sie hat ihre starke Seele eingebüßt, kann sich diesen Wandel aber nicht eingestehen: „Ich bin doch darum nicht einsam. Wenn’s so recht schwarz wird um mich herum, hab ich meine besten Besuche.“ ²³⁰ Als Luise so ihre gewonnene Autonomie verliert, verkehrt sich das zuvor von Lady Milford angedeutete Machtverhältnis, welches Ferdinand – als Vorbild

²²⁶ KuL (IV./7.), S. 80.

²²⁷ KuL (I./1.), S. 5.

²²⁸ KuL (IV./7.), S. 81.

²²⁹ KuL (V./1.), S. 86.

²³⁰ KuL (V./1.), S. 86.

und Lehrer Luises – zuerst offensichtlich mächtiger zeigte. In der Sterbeszene liegt alle Macht schließlich ganz auf der Seite Luises. Ferdinand erkennt die wahre Weisheit die der *schönen Seele* zu Grunde liegt: „Dein Beispiel bekehrt mich – du sollst meine Lehrerin sein. Toren sind's, die von ewiger Liebe schwatzen [...]“.“²³¹

4.3.6. Familienkonstellation

Mit der Herauslösung des Familienkerns aus dem ‚ganzen Haus‘, die zugleich die Intensivierung und Emotionalisierung des Familienlebens zur Folge hatte, wurde die stabilisierende Balance von *ratio* und *emotio* aus dem Gleichgewicht gebracht. Innerhalb dieser kleinsten konstitutiven Einheit der Gesellschaft, die entscheidend für die Tradierung von Gesellschaftswerten und Verhaltensnormen ist, entsteht aber auch ein Schutzraum nach außen, der in Maßen den Einflüssen der Gesellschaft zu trotzen vermag. Von daher nimmt die Familie eine Doppelposition ein – einerseits als Teil, andererseits als Freiraum der Gesellschaft – , die umso stärker ist, je intimer und individueller sich ihr familiäres Milieu gestaltet.²³² *Gerhard Kaiser* sieht in der oberflächlichen Standeskrise das Spiegelbild der familialen Krise des Bürgertums in der Tiefe:

Emilia Galotti und *Kabale und Liebe* sind, wie die meisten Dramen Lessings und des jungen Schiller, Dramen der Familie in der Krise. An der Oberfläche formuliert sich diese Krise als Ausdruck des Ständegegensatzes, aber in der Tiefenschicht, ist ablesbar, daß es um die Geburtskrise der modernen Familie und um die Dauerkrise dieser Einrichtung geht. [...] Entstehung und Krise der modernen Familie sind epochengleich der Entstehung und Krise des modernen Romans. In beiden geht es um die Fragwürdigkeit des Individuums und die Schwierigkeit der Geschlechterbeziehung.²³³

Schiller nimmt in *Kabale und Liebe* bereits die später folgende Sozialform der kleinen Familie (Mutter – Vater – Kind) vorweg. Es war zwar üblich die Kinderzahl zu reduzieren, Familien mit Einzelkindern, wie sie in den Dramen dargestellt werden, waren aber keineswegs Usus. Dramaturgisch funktionieren aber nur ebensolche Kleinfamilien:

Emilia Galotti und Schillers *Kabale und Liebe* machen den Gegensatz von unmoralischer Außenwelt und Innenwelt der Familie in der Weise konkret, die für die zweite Hälfte des 18.

²³¹ KuL (V./7.), S.102.

²³² Vgl. Vogg (1993), S. 57.

²³³ Kaiser (1984), S. 22.

Jahrhunderts bestimmend bleibt: als Konfrontation von Familie und höfisch-aristokratischer Gesellschaft. Die moralische Grenze ist soziale Grenze; umgekehrt wird der soziale Gegensatz als moralischer Gegensatz bestimmt und gedeutet.²³⁴

THEODOR GOTTLIEB VON HIPPEL, selbst unverheiratet, schrieb 1774 in seinem Werk *Ueber die Ehe. Ein possierliches Plädoyer für die Ehe und für die Liebe* im fünften Kapitel wie man sich das eheliche Leben so vorzustellen hat. Bezeichnend ist auch seine Meinung über die Ehefrau, die man heute wohl nur noch amüsiert belächeln kann, unter deren Blickwinkel sich aber eine differenziertere Sicht auf das Leben der Eheleute Miller durchaus ergeben kann:

Den Männern kommt das Regiment zu und ein jeder Ehemann ist Justizarius in seinem Hause. Die Gesetze nach denen er erkennt, heißen das Hausrecht. Die Natur selbst hat also die Weiber zum Regieren unfähig erklärt, und doch ist das Regiment ihr Lieblingswunsch. Sie heirathen oft darum Thoren, um nur regieren zu können, um stärker an Leib und Seele zu seyn, als welches sie nach den Gesinnungen der Natur nicht sind.²³⁵

Diese Vorstellung trifft präzise auf den Musje und seine Angetraute zu. Sie begehrt immer wieder gegen ihren Mann auf, möchte mitreden und sich in die höheren Kreise empor-schwingen, während er stets damit beschäftigt ist, sie wieder auf den Boden der Tatsachen zurückzuholen und sich von ihr nicht unterdrücken oder überrumpeln zu lassen. Besonders deutlich scheint die Familiensituation die 4. Szene des 2. Aktes²³⁶ widerzuspiegeln. Die Familie ist unter sich. Die Mutter stellt naive Fragen, erfasst einmal mehr die Tragweite der Situation nicht: „Was ist denn?“, „Ah was! Wie kannst du das wissen?“, „Woher weißt du, dass es Luise gilt? ... Er kann dich ins Orchester verlangen.“ (Mutter). Miller denunziert seine Frau wiederholt: „Was wird's geben, du Rabenaas? – Der Teufel ist los und dich soll das Wetter schlagen!“ (Miller)

Luise wird von den zankenden Eltern – der Mutter, die die Autorität des Vaters untergräbt und Miller, der seinen Respekt zurückerlangen muss, ehe er zur Nebenfigur degradiert wird – dabei überhaupt nicht zur Kenntnis genommen. Obwohl ihr Verhältnis mit Ferdinand Grund für den Aufruhr ist und sie ständig über ihr Unwohlsein spricht und das schließlich körperlich ausdrücken muss, da sie kein Gehör findet:

²³⁴ Kaiser (1984), S. 14.

²³⁵ THEODOR GOTTLIEB VON HIPPEL: „Ueber die Ehe. Ein possierliches Plädoyer für die Ehe und für die Liebe“. Frankfurt/Leipzig 1774. In: Projekt Gutenberg, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-die-ehe-5788/7> (8.5.2017)

²³⁶ KuL (IV./2.), S. 39.

Luise. Ich bin des Todes.

Miller. Du, aber auch mit deinen Vergissmeinnichtsaugen! [...]

Luise. <setzt sich totenbleich nieder> Mutter! Vater! Warum wird mir auf einmal so bange?²³⁷

Ihre natürliche Anmut und die Vergissmeinnichtsaugen verhindern, dass der Blick auf ihre bekümmerte, nicht mehr schöne, sondern kranke Seele gerichtet werden kann. Die beiden Seiten dieses bürgerlichen Trauerspiels, einerseits als Krise der Familie im Kontext des Ständekonfliktes und andererseits die psychologische Ebene der Tragödie der Weiblichkeit und der Kodierungen, bestätigt *Košenina*:

Die dem Drama seit frühesten Kritiken zugesprochene Ambivalenz, die auch der neueren Forschung in schier unversöhnliche Oppositionen treibt – zwischen Sturm und Drang und Aufklärung, zwischen Psychologischer Liebestragödie und sozialpolitischem Ständekonflikt, zwischen Theologie und Soziologie – ist sicher nicht zu leugnen.²³⁸

Wuthenow stellt explizit die Leidenschaft in den Fokus dieser Dualität, wenn er meint:

Es dauert bis weit in das 18. Jahrhundert hinein, bis man nicht allein die Ambivalenz, sondern in immer stärkerem Maße gerade die positive Kraft der Leidenschaft wahrzunehmen fähig wird [...].²³⁹

Diese Szene und die Beschreibungen der bleichen, blassen, kränklichen Luise bieten schon eine Vorausschau auf die Romane der Trivialliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts, die die Topen Krankheit und Sprachlosigkeit ihrer Protagonistinnen zum Thema haben werden: „Die kranken Heldinnen sind ein Symptom dafür, daß die Kränkungen der Weiblichkeit selbst noch in der phantastischen Welt der Romane ihre Gültigkeit behalten.“²⁴⁰

²³⁷ KuL (II/4.), S. 39.

²³⁸ *Košenina* (1995), S. 251.

²³⁹ *Wuthenow* (2000), S. 134.

²⁴⁰ *Wägenbaur* (1996), S. 18.

4.3.7. Die „Frau Mutter“

Luises Mutter kann wie alle anderen für das Trauerspiel typischen Mütter nicht abschätzen, wie sich Beziehungen und Ehen auf ihr Leben, das der Kinder und auf das ihrer Familien auswirken werden: „[...] die Mütter Emilia Galottis und Luise Millers sind gutmütige, aber bornierte und durch ihre gesellschaftliche Eitelkeit korrumpierbare Geschöpfe, von denen keine Orientierung ausgeht, sie sind nicht konfliktfähig.“²⁴¹ Oder wie es *Brita Hempel* in ihrer Abhandlung über das empfindsame Patriarchat zusammenfasst. „Die inkompetenten Mütter Claudia Galotti und Millerin zeigen deutlich, dass ihnen das Gespür für strikte moralische Maßstäbe und der nötige Realitätssinn abgehen.“²⁴² Welche Konsequenzen ihrer vermeintlich harmlosen Träumereien über die glorreiche Zukunft ihrer Tochter haben könnten, erahnt Mutter Miller nicht im Geringsten und bringt so unwissentlich die Kabale ins Rollen, indem sie sich verplappert und das Verhältnis von Luise und Ferdinand Sekretär Wurm auf die Nase bindet. Sie glaubt naiv und bäuerlich-bürgerlich, sich mit diesen Informationen leicht Eintritt in die höfische Welt verschaffen zu können. ‚Ins Rollen‘ auch deshalb, weil ab diesem Zeitpunkt das Drama – wiederum wörtlich zu verstehen – seinen Lauf nimmt. Im Sinne des Prinzips von kleiner Ursache und daraus resultierender großer Wirkung, wird diejenige Person des Stückes, die in Bezug auf die Machtverhältnisse an letzter Stelle steht, schließlich zum verhängnisvollen Faktor. Der ihr als Gattin und somit Hausherrin an sich zustehende Machtbereich des Hauses, die Schlüsselgewalt, wird ihr abgesprochen, sie hat kein Personal. Es gibt keine Kinder die als potentielle Arbeitskräfte ihren Anweisungen unterstehen. Luise ist ihr einziges Kind. Nicht einmal den Namen, die Bezeichnung „Mutter“ gesteht *Schiller* ihr zu. Sie wird in der Aufzählung der *dramatis personae* als „Frau“ titulierte. Sie „lächelt dumm-vornehm“ und wird als „bäurisch-stolz“ bezeichnet.

Trotz Ermahnungen Millers, lässt sie sich stolz und trotzig nicht davon abhalten seine Autorität zu untergraben, schließlich muss sie aber bereits in der ersten Szene des ersten Akts unter seinem Patriarchat verstummen: „Schier dich zum Satan, infame Kupplerin!“²⁴³ Davon

²⁴¹ Kaiser (1984), S. 15.

²⁴² HEMPEL, BRITA: Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. Hier S. 27.

²⁴³ KuL (I./1.), S. 7.F

lässt sie sich wenig beirren, Miller hat ebenfalls einiges an der Autorität eines bürgerlichen Familienoberhauptes, an der *potestas patria*, eingebüßt und muss sich gegen seine aufmüpfige Frau behaupten: „Willst du dein Maul halten? [...] Was kannst du wissen? [...] Marsch du, in deine Küche! [...]“²⁴⁴

Die Mutterfigur tritt danach zur Gänze in den Hintergrund. Hat nichts mehr zu sagen, wird von Miller immer mehr denunziert. Ihr eigentlicher Machtbereich als Herrin des ‚ganzen Hauses‘ ist nicht mehr gegeben, er beschränkt sich auf die Küche. Dort ist sie allein, es gibt keine Angestellten und auch keine Befehlsketten. Die Mütter des bürgerlichen Trauerspiels sind generell nicht mehr wie früher im Haushalt gefordert, es fehlt ihnen jeglicher Wirklichkeitsbezug, sie verkörpern den vorindustriellen Haushalt in dem Mutterschaft nicht mehr so hoch im Kurs steht²⁴⁵, Kinderzahl und somit Machtfülle abnehmen:

Bestenfalls nimmt die Mutter eine Vermittlerrolle zwischen Vater und Kindern ein. Begründet [...] zum einen durch die «gottgegebene» Ungleichheit von Mann und Frau, zum zweiten [...] als zweckmäßig empfunden, und zum dritten hatte man die Vorstellung von spezifischen «Geschlechtscharakteren», die den Mann von Natur aus zur Herrschaft, die Frau zum beherrscht werden bestimmen.²⁴⁶

Elena Vogg spricht in diesem Zusammenhang von der „Aktiv-Passiv-Schablone“, die auch für das bürgerliche Trauerspiel gilt²⁴⁷: „Das passiv-abwartende wie tugendhafte Auftreten der Frau wird [damals, JT] in vielen Erziehungsschriften gefordert; es ist die Voraussetzung für die freiwillige Unterwerfung der Frau unter die Autorität des Ehemannes.“²⁴⁸ Aktive Frauen, die Pläne schmieden und Männer umwerben anstatt heimlich zu schmachten, sind immer mit einem sittlichen Mangel behaftet und spielen wie Lady Milford die Rollen der Intrigantinnen.²⁴⁹ Wenn, wie *Gerhard Kaiser* postuliert,

[b]ei Lessing wie beim jungen Schiller die Familie vom Vater dominiert [ist, JT], in dessen Rollenbild noch etwas von der *patria potestas* der alten patriarchalischen Familie der stän-

²⁴⁴ KuL (I./2.), S.9.

²⁴⁵ BARTA, ILSEBILL: „Handlung des Lebens“. Geschlechtsspezifische Körpersprache im Zeitalter der Aufklärung. In: Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur. Hg. v. FRIEDBERT ASPETSBERGER und KONSTANZE FLIEDL. Innsbruck/Wien u.a.: Studien-Verlag 2001. S. 181-208. Hier vgl. S. 189.

²⁴⁶ Vogg (1993), S. 61.

²⁴⁷ Vgl. Vogg (1993), S. 61.

²⁴⁸ Barta (2001), S. 188.

²⁴⁹ Vgl. Vogg (1993), S. 61.

dischen Gesellschaft fortlebt. [...] [Und sie, JT] Väter nicht mehr nur kraft Autorität und Tradition [sind, sondern, JT] [...] Personen gefordert im Zeichen der Aufklärung, die das Überkommenen nach seiner Vernunft befragt²⁵⁰,

wie ist dann ein derartiges Scheitern der Töchter und der Familien möglich? Der Erziehungsfehler liegt dennoch in der Unterlassung der Väter, in der Vernachlässigung der Bezugnahme zur äußeren Welt der Ehefrauen und der Töchter. Miller behandelt seine Tochter wie eine Geliebte, nicht wie sein Kind. Die Mutter hat in der Erziehung nichts mitzureden und wird auch von der Tochter nicht ins Vertrauen gezogen, da diese selbst eine viel zu enge Beziehung zum Vater hat. Auch der Vater von Emilia, Eduardo Galotti, versagt auf dramatische Art und Weise. Er sperrt die beiden Frauen, Mutter und Tochter, mehr oder weniger weg und nimmt ihnen jede Form der Welthaltigkeit.

Die Mädchen fürchten sich vor der Verführung der attraktiven Männer, wie Emilia vor dem Prinzen. Indem die Mädchen jedoch dem von den Männern geschaffenen Frauenbild entsprechen wollen, werden diese für die Intrigantinnen, die Mätressen des Dramas gefährlich. Sara kommen ihre Gefühle in die Quere. Sie wächst nur unter Männern auf, die ihr zeigen, wie Männer Frauen haben wollen, sie hat keine einzige weibliche Bezugsperson, überzeichnend könnte man sagen, sie ist prädestiniert dazu, an einer Art Stockholm-Syndrom zu leiden. Bei Emilia versagt die Mutter, sie ist naiv, fühlt sich geschmeichelt, weil ihre Tochter vielleicht die Frau des Prinzen wird. Die unrealistische Lebenssicht der Mutter wird Emilia, ähnlich wie Luise, zum Verhängnis. „Wenn sich die Bürgerfamilie also auch von der repräsentativen Öffentlichkeit abgrenzt, erzeugt sie doch eben dadurch Werte, die selbst und gerade den Adel faszinieren und am Ende verbürgerlichen: Der Graf Appiani [...] und der Prinz verlieben sich in ein Produkt bürgerlicher Erziehung.“²⁵¹ So haben, wie *Friedrich Kittler* meint, alle diese Mädchen eben durch ihre bürgerliche Erziehung, gute Chancen beim Adel Gefallen zu finden, bevor ebendiese Erziehung zur Tugendhaftigkeit sie am Ende das Leben kosten wird.

²⁵⁰ Kaiser (1984), S. 16.

²⁵¹ KITTLER, FRIEDRICH A.: Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XXI/1977, S. 111-137. Hier S. 126.

4.3.8. Der „geliebte“ Vater

Der bürgerliche Musiker fürchtet ständig um die ihm ohnehin bereits abhanden kommende väterliche Autorität, die er im Laufe des Dramas immer mehr einbüßen muss. Er gesteht ja schon zu Beginn, dass er der Herr im Haus *war*.²⁵² Die Tochter Luise ist sechzehn Jahre alt und soll auf der Stelle verheiratet werden, damit sie – und somit die ganze Familie des bürgerlichen Haushalts, deren Stellvertreterin sie als einzige Tochter eines Vaters ohne Autorität ist – nicht in Verruf kommt: „Der Handel wird ernsthaft. [...] Mein Haus wird verrufen.“²⁵³ (Miller). Eben diese Verwirrtheit seines Gemüts und die Furcht um den Verlust der Autorität beschreibt Gerhard Kaiser: „Beim Musiker Miller schließlich ist die Orientierungsunfähigkeit, sein Versagen als geistige und moralische Autorität in der Krise, zum Charakteristikum seines Milieus geworden.“²⁵⁴ Luise ist eine der typischen Töchter des bürgerlichen Trauerspiels, diese

[...] sind durchwegs noch nicht oder jedenfalls noch nicht lange verheiratet [...], [sie sind, JT] noch in der Ehe ihren Vätern eng verbunden [und es, JT] haftet den weiblichen Tugendidealen etwas «tochterhaftes» an. Die Tochter ist in besonderer Weise, ganz anders als der Sohn, «Geschöpf ihres Vaters».²⁵⁵

Höchstes Erziehungsziel des Vaters sind demütiger Gehorsam, ein ‚reines Herz‘ und daraus folgend sittliche Vollkommenheit der Tochter, die für ihn die Belohnung für seine erzieherische Bemühungen sind.²⁵⁶ Aber, „[i]n der eindeutig durch das Inzesttabu definierten Beziehung [...] ist diese Vorstellung der «geschlechtlosen», tugendhaftesten Liebe in ihrer reinsten Form versinnbildlicht. Vater und Tochter sind einander in einer untrennbaren «Seelenliebe» ein Leben lang verbunden, [...]“²⁵⁷

Miller hat die erotische Liebe, die er zu seiner Frau empfinden sollte, im Laufe der Jahre auf seine wunderschöne junge Tochter übertragen. Die Liebe zu ihr ist maßlos überhöht, er vergöttert sein einziges Kind: „Habe sonst keins mehr, Baron – wünsch mir auch keins mehr. Das Mädel ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken – hab meine ganze Barschaft

²⁵² Vgl. KuL (I./1.), S. 5.

²⁵³ KuL (I./1.), S. 5.

²⁵⁴ Kaiser (1984), S. 18.

²⁵⁵ Vogg (1993), S. 63.

²⁵⁶ Vgl. Vogg (1993), S. 63.

²⁵⁷ Vogg (1993), S. 63.

von Liebe an der Tochter schon zugesetzt.“²⁵⁸ Die Liebe der Tochter zum Vater geht auf der anderen Seite über die bloße, anerzogene Ehrerbietung den Eltern gegenüber weit hinaus, an allererster Stelle steht immer Gott und die Religion, gemäß ihrer Erziehung: „Deine Tochter kann für dich sterben, aber nicht sündigen.“²⁵⁹ Vater Miller will mit Luise wie ein Liebhaber durchbrennen, er <stürzt ihr freudetrunken an den Hals>, <unter Lachen und Weinen sie umarmend>²⁶⁰, während diese seinen Wunsch spiegelt und wie ein gefallenes, geschändetes Mädchen mit dem Vater die Stadt verlassen will, wie eine sittenlose Frau, die mit ihrem Geliebten in ein anonymes Umfeld flüchtet. Vater und Tochter führen wie ein einander liebestrunkene Schwüre zurufendes Paar einen erotisch aufgeladenen Dialog, in dem Miller anklingen lässt, dass er in der Beziehung mit der Mutter keine Liebe erfährt, mit den Worten, er verstehe wenig vom Lieben:

Miller. [...] ich verstehe ja wenig vom Lieben, aber daß es eine Qual sein muß, aufzuhören – so was begreif ich noch. [...]

Luise. Doch hinweg aus dieser Gegend, mein Vater. [...]

Miller. Wohin du nur willst, meine Tochter. [...] ²⁶¹

Die Vermutung liegt nahe, dass die Mutter von den beiden, wenn auch unbewusst, aus der Familie gedrängt werden muss, denn

[b]esonders in empfindsamen Trauerspielen ist die Beziehung zwischen Vater und Tochter weit emotionaler als die der Ehegatten, ja es scheint, daß in vielen Dramen die Rolle der Mutter unbesetzt bleibt, weil sie in der engen Beziehung zwischen Vater und Tochter störend wirken würde.²⁶²

Obwohl der Vater zwischendurch erkennt, dass die Liebe und Zuneigung zur Tochter womöglich nicht einer gesunden Vater-Tochter-Beziehung entspricht: „Wenn ich mein Herz zu abgöttisch an diese Tochter hing?“²⁶³, kann er nicht umhin, die Tochter weiter an sich zu binden. Es ist ihm nicht möglich sie freizugeben. Im Gegenteil, er muss sie verteidigen und rächen. Das ganze Stück hindurch buhlt der Vater mit Ferdinand um Luisens Liebe, es liegt die Atmosphäre eines Duells zwischen einander ebenbürtigen Günstlingen im Raum: „Zurück!

²⁵⁸ KuL (IV./4.), S. 96.

²⁵⁹ KuL (III./6.), S. 65.

²⁶⁰ KuL (V./2.), S. 91.

²⁶¹ KuL (V./1.), S. 91.

²⁶² Vogg (1993), S.63.

²⁶³ KuL (V./1.), S. 86.

Weg! Greife nicht an das Vaterherz, Knabe! Vor deinen Liebkosungen konnt' ich sie nicht bewahren, aber ich kann es vor deinen Misshandlungen.“²⁶⁴

Miller stellt sich als Vaterheld dar, der gekommen ist, um sein ‚kleines‘ Mädchen zu beschützen, dabei war doch er es, der zu Beginn seine junge Tochter um jeden Preis gut verheiraten wollte. Das ganze Drama über sinkt Luise immer wieder matt in verschiedenste Sessel, im fünften Akt geht Miller selbst nieder. Luise hält ihn. Es ist eine Bindung auf Lebenszeit, die sich hier in der Körpersprache wiederfindet. Die Mörder sind sowohl im Fall Emilias, Saras und auch Luises die Väter. Es gelingt

[...] weder dem verzeihende Vater Sampson, welcher der Tochter die ursprünglich untersagte Bindung erlaubt, noch dem strengen Vater Odoardo Galotti, der seiner Tochter durch die Isolierung von schädlichen Einflüssen jeder Art von krisenhaft zu erlebender Eigenverantwortlichkeit ersparen wollte, noch dem seine Tochter auf der Grundlage liebevoller Indoktrination manipulierenden Vater Miller, die Krise konstruktiv zu bewältigen.²⁶⁵

Indem sie ihre Töchter zu Opfern erziehen, ihnen ihre Mündigkeit absprechen und die Autonomie verwehren, machen sie die bürgerlichen Mädchen zu Handlangerinnen. Die Anstifterinnen sind die Mätressen. Wenn Miller seine Tochter emotional an sich bindet mit den Worten: „Ich kann nicht über dich wachen [...] nur warnen kann ich dich noch“²⁶⁶ und sie ihm hörig macht, treibt er sie in den Tod. Als Luise sich gegen ein gemeinsames Leben mit Ferdinand stellt, jubiliert der Vater erleichtert: „Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht. [...] Meine Luise, mein Himmelreich [...]“²⁶⁷ Luise entscheidet sich schließlich für den Vater, sie gibt ihre gewonnene Eigenständigkeit und Selbstbestimmung wieder auf, um sich vom Vater vor Ferdinand beschützen zu lassen. „Luise <zeigt mit abgewandtem Gesicht auf den Major und drückt sich fester an den Vater>. Seh er nur um sich, Vater – Mich zu ermorden, ist er da.“²⁶⁸ *Kaiser* umschreibt diese erotisch-dynamische Vater-Tochter-Beziehung und ihre Folgen für die ‚Brautwerber‘, wenn man so sagen möchte, sehr treffend:

Generell entspricht der Emotionalisierung der Väter als einem frühen Schritt zur neuen Familie die Gefühlsvertiefung der Töchter, die Erotisierung des Vater-Tochter-Verhältnisses,

²⁶⁴ KuL (V./2.), S. 93.

²⁶⁵ Hempel (2006), S. 32.

²⁶⁶ KuL (V./1.), S. 90.

²⁶⁷ KuL (V./1.), S. 91.

²⁶⁸ KuL (V./2.), S. 91.

[...]. So kühl der alte Galotti oder der alte Miller ihren Ehefrauen begegnen, so wenig der alte Miller von der individualisierten Liebe zwischen Mann und Frau versteht, oder – in Abwehr Ferdinands – zu verstehen vorgibt, so glühend lieben die beiden alten ihre herrlichen Töchter. So glühend, dass gegen deren Liebhaber – Ferdinand und den Prinzen Guastalla – nicht nur Mißtrauen in deren redliche Absichten, sondern auch Eifersucht herrscht.²⁶⁹

4.3.9. Tod und Tugend

Wenige Augenblicke vor ihrem Tod verliert Luise immer mehr ihre Stimme, sie ist durch den Eid gebunden, sie kann Ferdinand den Verrat nicht aufschlüsseln. Sie verliert einerseits ihre Eigenständigkeit und ihren eigenen Willen zur Gänze und verstummt, geknebelt von der Macht der Kabale des Adels. Andererseits spricht ihr reifes, modernes Herz: „Fragen Sie, was Sie wollen. Ich antworte nichts mehr.“²⁷⁰ Das lässt einen weiteren Aspekt der Luise'schen Sprachnot erkennen, das freiwillige Zurücktreten der weiblichen Sprache hinter die männliche, als Zeichen der modernen Frau:

Daß diese tiefste Schicht ihrer Person unaussprechlich ist, [...] ist das Siegel der weiblichen Reife ihres Herzens, der Modernität ihrer Seele. Denn gerade im Rahmen des neuzeitlichen Familienideals beglaubigt sich die Frau als Natur und Seele dadurch, daß sie sich nicht voll artikuliert, sondern Männer sprechen macht, die als Geist die Natur deutend übergreifen.²⁷¹

Im Angesicht des Todes fallen dann alle Masken. Luise merkt, dass Gift im Spiel sein muss und Ferdinand nichtwissend, amüsiert sich spöttisch über ihr weibliches Schwach-Sein: „Schon? Über euch Weiber und das ewige Rätsel! Die zärtliche Nerve hält Freveln fest, die die Menschheit an ihren Wurzeln zernagen; ein elender Gran Arsenik wirft sie um.“²⁷² Luises Unschuld wird erst im allerletzten Moment wieder hergestellt: „Ich sterbe unschuldig, Ferdinand. [...] Ich lüge nicht – lüge nicht – hab nur einmal gelogen mein Leben lang [...] als ich den Brief schrieb an den Hofmarschall.“²⁷³ Sterbend spricht sie die Worte, die Ferdinand und dessen Vater versöhnen sollen, um zum finalen Wort anzuheben, wird ihr ein letztes Mal Stimmkraft verliehen: „Sterbend vergab mein Erlöser – Heil über dich und ihn! <Sie

²⁶⁹ Kaiser (1984), S. 18.

²⁷⁰ KuL (V./6.), S. 106.

²⁷¹ Kaiser (1984), S. 22.

²⁷² KuL (V./7.), S. 106.

²⁷³ KuL (V./7.), S. 107.

stirbt.>²⁷⁴ und zeigt damit einen bedeutenden Aspekt der neuen, aufgeklärten Weiblichkeit, den der Selbstverwirklichung. Als Frau wird ihr eine multifunktionale Position zugeschrieben, sie kann zugleich Ursache und Lösung sein und muss dabei keineswegs auf sich selbst vergessen:

This ambivalent positioning of Woman as the agency that heals the wound of death's presence in life, even if as she is also seen as its source, finds yet another expression in the notion of the beloved as site for self-fulfilment.²⁷⁵

Selbst im Augenblick des Todes und der ungerechtfertigten Beschuldigung, bleibt Luise das fromme, gottesfürchtige Kind ihres bürgerlichen Vaters, das einzig und allein nach der Versöhnung des höfischen Vaters mit dem Sohn strebt. Sie wird hier drastisch überzeichnet. So zeigt *Schiller* deutlich eine weitere „[...] Eigenschaft des «bürgerlichen Trauerspiels», den transzendendierenden, über den Tod hinausweisenden Schluß [...].“²⁷⁶ Der Tod der tugendhaften Tochter ist so nicht nur Moral stiftend, sondern zeigt nach *Bronfen* auch zwei Teile einer dunklen Natur:

Even as the death of a virtuous woman served to establish and confirm social morality, an analogy between the aggressivity of death and the violence of love was used to convey both as part of that dark nature which fundamentally disturbs the autonomy and rationality of the self and which provokes a transgression of morality.²⁷⁷

Soviel Heldenmut und Selbstlosigkeit gesteht man kaum einer Heldin zu, muss sie sich doch ohnehin an diesem ‚point of no return‘ mit ihrem Schicksal abfinden, denn „[d]er Tod wird von der inneren Logik des Stückes gefordert, denn das Weiterleben in diesem Zwiespalt wird nicht als wünschenswerte Alternative angesehen.“²⁷⁸ Richtet man den Fokus auf die Aussage

²⁷⁴ KuL (V./7.), S. 107.

²⁷⁵ Bronfen (1992), S. 69.

„Diese ambivalente Positionierung der Frau als jene Kraft, welche die Wunde der Anwesenheit des Todes im Leben zu heilen vermag, wenngleich sie auch als deren Ursache gesehen wird, findet noch eine andere Art des Ausdrucks in der Idee der Geliebten, als Anlage für die Selbstverwirklichung.“ [Übersetzung JT]

²⁷⁶ Vogg (1993), S. 89.

²⁷⁷ Bronfen (1992), S. 86.

„Ebenso wie der Tod einer tugendhaften Frau dazu diene, soziale Moral zu etablieren und zu festigen, wurde eine Analogie zwischen der Aggressivität des Todes und der Gewalt der Liebe verwendet um beides als Teil jener dunklen Natur, die grundlegend die Autorität und Rationalität des Selbst stört und das, was einen Verstoß gegen die Moral auslöst, zu vermitteln.“ [Übersetzung JT]

²⁷⁸ Vogg (1993), S. 61.

des Dramas in Bezug auf die Tugendästhetik, argumentiert *Elena Vogg*: „Das Trauerspiel endet mit der Glorifizierung der Tugend, wobei es keine Rolle spielt, ob die Heldin selbst dabei ihr Leben lassen muss. Der Triumph ist ihr selbst noch im Tode gewiss.“²⁷⁹ So ist also der Tod ein notwendiger, aber nur für das Stück, weder für die Heldin, noch für die Tugend bedeutet er eine Niederlage: „Death is not just the end of organic existence, but also the removal of a social being from society.“²⁸⁰, aber das Trauerspiel mit seiner oben genannten Funktion des Verweises auf eine jenseitige Wiedervereinigung in dem Sinne, wirkt diesem ‚Entferntwerden‘ aus dem sozialen Gedächtnis zumindest entgegen. *Lessings* Dramen wiederum erklären im Gegensatz zu *Kabale und Liebe* nicht die Tugend, sondern in erster Linie die Familie in ihrer symbolischen Wirklichkeit für unsterblich: „Der Familie des bürgerlichen Trauerspiels kann der Tod nichts rauben, weil der Tod und der ideale Vater eins sind. Wer stirbt, kehrt symbolisch in die Familie zurück. Dafür gibt es ein Zeugnis: Emilia Galottis Tod.“²⁸¹

²⁷⁹ Vogg (1993), S. 61.

²⁸⁰ Bronfen (1992), S. 77.

„Der Tod ist nicht nur das Ende organischer Existenz, sondern auch die Entfernung eines sozial existierenden Wesens aus der Gesellschaft.“ [Übersetzung JT]

²⁸¹ Kittler (1977), S. 130.

4.4. Die drei adeligen Kontrahentinnen: Marwood, Orsina und Milford

Über Marwood erfahren wir, für die Mätressen der Trauerspiele, aus dem Text ungewöhnlich viele Details, sie wird unter den *dramatis personae* als „Mellefonts alte Geliebte“ angeführt, zudem heißt es, dass deren Beziehung länger als zehn Jahre²⁸² dauerte, was in dieser Form sonst über keine der Verflorenen erwähnt wird, derart genaue Zeitangaben werden generell selten gemacht. Zum ersten Mal genannt wird ihr Name gleich zu Beginn des Stückes, bereits im dritten Auftritt des ersten Aktes vom Diener Norton, der vom Umgang Mellefonts „mit allen Arten von bösen Weibsbildern, besonders der bösen Marwood“²⁸³ spricht. Auch sonst wird wenig Gutes über sie verloren, durch sie wäre Mellefont „mit dem Laster zu vertraut geworden“²⁸⁴, sagt er selbst und öffnet wenig später einen Brief der Marwoods noch nicht erloschene Gefühle offenbart und den Verschmäher zwingt, wieder Kontakt zu ihr aufzunehmen. Der Auftritt Marwoods lässt nicht lange auf sich warten, am Beginn des zweiten Aktes tritt sie selbst in Erscheinung und zwar bekleidet mit einem Negligé, zu dessen Bedeutung für die Intrige später mehr verraten werden wird. Die Lady will Mellefont um jeden Preis zurückerobern und missbraucht listig dessen Liebe zu Arabella und gibt sich berechnender Weise sanftmütig, gibt an nicht eifersüchtig zu sein und ihm seine Affären zu verzeihen. Als er schließlich eintrifft fragt sie: „Welche Miene soll ich annehmen?“²⁸⁵ und erinnert damit an die Furie Allekto, die ebenfalls bekannt für ihre Verstellungskünste jede beliebige zweckdienliche Form annehmen kann. Der ehemals Geliebte bezeichnet sie als „die Mörderin“²⁸⁶, „Schlange“²⁸⁷, „gefährliche Marwood“, und „barbarische Marwood.“²⁸⁸

Eine ganz andere Erscheinungsform der Furie zeigt sich in Lessings *Emilia Galotti*. Gräfin Orsina tritt erst gegen Ende des Trauerspiels im 3. Auftritt des 4. Aktes zum ersten Mal selbst auf. Eingeführt wird ihre Figur allerdings schon in den ersten Momenten des Stückes. Sie

²⁸² Vgl. MSS, S. 83.

²⁸³ MSS (I./3.), S. 9.

²⁸⁴ MSS (I./7.), S. 19.

²⁸⁵ MSS (II./2.), S. 24.

²⁸⁶ MSS, S. 24.

²⁸⁷ MSS, S. 26.

²⁸⁸ MSS, S. 32.

macht vermittelt ihres Briefes, den der Prinz von Guastalla aus der Hand seines Kammerdieners erhält und diesen sofort ungelesen beiseitelegt, von sich reden. Besonders wird ihre ausgeprägte Verstellungskunst zur Sprache gebracht:

Marinelli [...] Sie wollte sich ganz gelassen und kalt stellen. Aber mitten in dem gleichgültigsten Gespräche, entfuhr ihr eine Wendung, eine Beziehung über die andere, die ihr gefoltertes Herz verriet. Mit dem lustigsten Wesen sagte sie die melancholischsten Dinge: und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene. Sie hat zu den Büchern ihre Zuflucht genommen; und ich fürchte, die werden ihr den Rest geben.²⁸⁹

Und darin steckt genau der Vorwurf an die empfindsamen Frauen, ihre Belesenheit gleich wie ihre Wankelmütigkeit und die Furcht davor, was passiert, wenn eine Frau nicht vom Verstand geleitet handelt, sondern sich von Begierden leiten lässt:

Es ist nicht die intellektuelle Defizienz an sich, was zum kollektiv konstruierten Geschlechtscharakter der Frau gehört, sondern der nie ganz auszuräumende Verdacht, daß die Frau im Zweifelsfall das Begehren über die praktische Vernunft stellt, daß sie heftiger liebt, unberechenbarer, rücksichtsloser, auf eine ihr selbst nicht mehr durchschaubare Weise.²⁹⁰

Obwohl sie eine Frau des feudalen Hofes ist, gibt sie sich nicht erhaben oder gefühllos, sie zeigt sich zuweilen einfühlsam und verletzlich: <wehmütig, und eine Träne aus dem Auge wischend, ernsthaft und befehlend, mit Rührung>.²⁹¹

Die intellektuelle Überlegenheit der Gräfin Orsina den Männern des Trauerspiels gegenüber zeigt sich besonders im Gespräch mit Marinelli. Auffallend ist, dass Orsina nie mit dem Prinzen allein ist, wenn sie ihm begegnet ist immer auch Marinelli im Raum. Marinelli stellt die männliche Gegenstimme zu ihrer weiblichen Aufgeklärtheit dar und ist ihr dabei weit unterlegen. Sie erkennt den feudalen Standesdünkel und entlarvt ihn und den feudalen Hof als verlogen und niederträchtig: „Verdammt, über das Hofgeschmeiß! So viele Worte, so viele Lügen!“²⁹² Sie belehrt ihn und bedient somit das empfindsame Ideal der gelehrten Frau. Sie ist sich dessen wohl bewusst, dass sie es als „Weib“ doppelt schwer hat, ernstgenommen zu werden: „Dann lernen Sie, nachplauderndes Hofmännchen, lernen Sie von einem Weibe, dass Gleichgültigkeit ein leeres Wort, ein bloßer Schall ist, dem nichts, gar nichts entspricht.“²⁹³

²⁸⁹ EG (I./6.), S. 13.

²⁹⁰ Matt (1995), S. 238.

²⁹¹ EG, S. 60-63.

²⁹² EG (IV./3.), S. 60.

²⁹³ EG (IV./3.), S. 61.

Da zeigt sich der Heuchler Marinelli, weil er sich nicht traut der Gräfin seine Verachtung auszusprechen und gibt er vor, ihre philosophischen Ambitionen ernst zu nehmen:

Marinelli. Lauter Bewunderung! – Und wem ist nicht bekannt, gnädige Gräfin, dass Sie eine Philosophin sind? Orsina. Nicht wahr? – Ja, ja; ich bin eine. – O pfui, wenn ich es mir habe anmerken lassen! Ist es wohl noch wunder, dass der Prinz mich verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer das denkt, ist ebenso ekel, als ein Mann der sich schminkt. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten.²⁹⁴

Orsina spielt wie die anderen beiden Intrigantinnen ihre Rollen. Sie weiß, dass sie ihre Überlegenheit den Männern gegenüber eigentlich verheimlichen muss, um am Hofe bestehen zu können und vom Prinzen geliebt zu werden. Von ihren Kompetenzen darf nichts durchdringen, sie schrecken die Männer nur ab. Diesmal brechen aber Stolz und Selbstvertrauen durch, sie will Marinelli unter die Nase reiben was sie kann und dass die Männer von ihr durchschaut sind.

Die Verstellung des Prinzen, seine Furcht vor ihr und die Oberflächlichkeit mit der er sie – nicht einmal persönlich, sondern Marinelli vorausschickend – versucht zu besänftigen, entlarvt Orsina sofort:

Nun, worüber lach ich denn gleich, Marinelli? – Ach, jawohl! Über den Zufall! Dass ich dem Prinzen schreibe, er soll nach Dorsalo kommen; dass der Prinz meinen Brief nicht lieset, und dass er doch nach Dosalo kömmt! Ha! Ha! Ha! Wahrlich ein sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! – Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? – Mitlachen kann ja wohl der gestrenge Herr der Schöpfung, ob wir arme Geschöpfe gleich nicht mitdenken dürfen.²⁹⁵

Das Lachen der Gräfin, ihre vermeintlich philosophischen Aperçus und ihre aufbrausende Art zu sprechen, werden von den Männern des Hofes oft als Attribute des Wahnsinns, Irrsinns oder der Hysterie abgetan. Sie unterdrücken und verschleiern so die aufgeklärte Stimme der Vernunft, die aus einer Frau spricht, die hinter eben diesen männlichen Habitus des Diminuierens durch Spott und Verharmlosung und längst geblickt hat. Orsina lacht an einigen Stellen lauthals auf, immer dann, wenn sie von Männern verbreitete Lügen oder Vorurteile über sie oder über Frauen im Allgemeinen aufdeckt bzw. wenn sie die wahre Natur des Prinzen entlarvt:

²⁹⁴ EG (IV./3.), S. 61

²⁹⁵ EG (IV./4.), S. 61-62.

Von Sinnen? Ha! ha! ha! <Aus vollem Halse lachend.> Ich bin selten, oder nie, mit meinem Verstande so wohl zufrieden gewesen, als eben itzt. – Zuverlässig, Marinelli; – aber es bleibt unter uns – <leise> der Prinz ist ein Mörder! Des Grafen Appiani Mörder! [...] Nun, guter Herr, bin ich von Sinnen? Ich reime, dünkt ich, doch noch so ziemlich zusammen, was zusammen gehört. [...] Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen. – Und wer mir widerspricht, der war des Mörders Spießgeselle.²⁹⁶

Indem sie die ihr Spottenden selbst hämisch verlacht, erhebt sie sich über die Forderung nach einer Frau, die nur lachen darf, um einen Mann bei Laune zu halten.

Schillers Lady Milford ist weitaus positiver gezeichnet als ihre Mitstreiterinnen Orsina und Marwood, sie hat ein gutes Herz, das auch Luise selbst im Angesicht des Furors erkennt:

Lästern Sie Ihr eigenes Herz nicht. Sie sind nicht fähig, Das auszuüben, was Sie so drohend auf mich herabschwören. Sie sind nicht fähig, ein Geschöpf zu quälen, das Ihnen nichts zu Leide gethan, als daß es empfunden hat wie Sie – Aber ich liebe Sie um dieser Wallung willen, Milady.²⁹⁷

Die Einführung ihrer Figur findet in ihren Kammern im Dialog mit Sophie ihrer Zofe in der ersten Szene des dritten Aktes statt. Sie ist bestimmt und hält nichts von Menschen, die ihr feig nach dem Mund reden. Auch zeigt sie sich empfindsam und mitleidend, sie lässt ihren teuren Schmuck versetzen, um durch einen Brand in Armut gefallenen Familien zu helfen.²⁹⁸ Zutiefst menschlich zeigt sie sich angesichts der Konfrontation mit Ferdinand <unter merkbarem Herzklopfen – entfärbt sich und zittert – mit einer Beängstigung, daß ihr die Worte versagen>²⁹⁹, sie bleibt standhaft, auch wenn Ferdinand sich ihr gegenüber nicht wie ein Gentleman verhält. Sie ist nervös und ängstlich, doch nach einigen Vorwürfen Ferdinands gewinnt sie an Selbstvertrauen und fasst sich. Er will sie auf keinen Fall heiraten, beschimpft sie, und wirft ihr vor, keine wahre Britin zu sein:

Ferdinand. Es will mir nicht zu Kopfe, Milady, daß eine Dame von so viel Schönheit und Geist – Eigenschaften, die ein Mann schätzen würde – sich an einen Fürsten sollte wegwerfen können, der nur das Geschlecht an ihr zu bewundern gelernt hat, wenn sich diese Dame nicht schämte, vor einen Mann mit ihrem Herzen zu treten. [...] Sie nennen sich eine Britin. Erlauben Sie mir – ich kann es nicht glauben, daß Sie eine Britin sind. Die freigeborne Tochter des freiesten Volks unter dem Himmel – das auch zu stolz ist, fremder Tugend zu räuchern – kann sich nimmermehr an fremdes Laster verdingen. Es ist nicht möglich, daß Sie eine Britin

²⁹⁶ EG (IV./5.), S. 65

²⁹⁷ KuL (IV./7.), S. 81.

²⁹⁸ KuL, S. 31.

²⁹⁹ Vgl. KuL, S. 32.

sind, – oder das Herz dieser Britin muß um so viel kleiner sein, als größer und kühner Britanniens Adern schlagen. Lady. Sind Sie zu Ende? ³⁰⁰

Das, was sie den anderen feudalen Damen gemein hat, ist der Ruf um den Verlust ihrer Tugend, der ihr anhaftet. Das Bild Ferdinands von der Lady wird sich allerdings wandeln, wenn er von ihrer Herkunft und ihren Beweggründen erfährt. Er gibt zu, dass sie seiner Verachtung nicht würdig ist.³⁰¹ Die Falschheit des Hofes wird von Lady Milford gnadenlos aufgedeckt, die Menschen sprechen dem Hof nachdem Mund und sind leicht zu regieren:

Ich bitte, verschone mich! Ich gebe dir einen Demant für jede Stunde, wo ich sie mir vom Hals schaffen kann! Soll ich meine Zimmer mit diesem Volk tapezieren? – Das sind schlechte, erbärmliche Menschen, die sich entsetzen, wenn mir ein warmes herzliches Wort entwischt, Mund und Nasen aufreißen, als sähen sie eine Geist – Sklaven eines einzigen Marionettendrahts, den ich leichter als mein Filet regiere! – Was fang' ich mit Leuten an, deren Seelen so gleich als ihre Sackuhren gehen? Kann ich eine Freude dran finden, sie was zu fragen, wenn ich voraus weiß, was sie mir antworten werden? Oder Worte mit ihnen zu wechseln, wenn sie das Herz nicht haben, anderer Meinung als ich zu sein? – Weg mit ihnen! Es ist verdrießlich, ein Roß zu reiten, das nicht auch in den Zügel beißt.³⁰²

In diesen Ansichten ähnelt sie sehr der Gräfin Orsina, die Marinelli als nachplauderndes Hofmännchen und Heuchler bezeichnet und von dem ganzen „Hofgeschmeiß“ ebenfalls die Nase voll hat.

³⁰⁰ KuL (II./3.), S. 33-34.

³⁰¹ Vgl. KuL, S. 35.

³⁰² KuL (II./1.), S. 26-27.

4.5. Die Werkzeuge der Intrige: Negligé und Brief, Gift und Dolch

Die adeligen Frauen der bürgerlichen Trauerspiele gebärden sich nicht nur als Furien, sondern auch als Attentäterinnen mit ihren tatsächlichen Mordwerkzeugen Gift und Dolch sowie mit den symbolischen Werkzeugen Brief und Negligé. Dabei wird an einer der unteruchten Stellen Gift heimlich verabreicht und an anderer Stelle ein Dolch nicht verwendet bzw. dem Vater gereicht, der dann damit den Tod der Tochter herbeiführt. Alle die genannten Mittel werden von den feudalen Antagonistinnen vorausschauend eingesetzt oder geplant mitgebracht. Das macht das Moment der Intrige aus: die Planmäßigkeit. Die Intrige „[...] meint einen metaphysischen und theologischen Abfall.“³⁰³ Dessen Spuren seien nach *Peter von Matt* in jeder Intrige zu finden. Gleichzeitig braucht eine solche Intrige aber auch immer einen intelligenten Geist im Hintergrund:

In der Intrige entzieht sich der Held dem über ihm waltenden Schicksal. Er tut so, als gäbe es das nicht und fabriziert es selbst. Frei von aller Furcht, von allem Glauben an das über ihn Verhängte, frei von Furcht und Glauben an die Moira, das Fatum, die Vorsehung, an Fluch oder Segen der Götter, an die regierende Gewalt der Gestirne, vertauscht er Frömmigkeit mit der Intelligenz.³⁰⁴

In diesem planvollen Intriganten, der in »diabolischer Dichtart« die göttliche Vorsehung ablöst, sieht *Peter von Matt* das *Primum movens* speziell von *Schillers* Dramaturgie und den Beweis für dessen bedeutende Position innerhalb dieses Prozesses.³⁰⁵ „Der Inbegriff aller bösen Intriganten in der europäischen Literatur bestimmt also sich selbst demonstrativ aus dem Übergang von der Magie zur Logik, vom Mythos zur Wissenschaft, als ein Produkt des Prozesses der Modernisierung.“³⁰⁶ Die Abwendung von den alten Göttern und die gewonnene Autonomie, also das Ergreifen der Macht über das eigene Schicksal lässt sich gut in der Rolle der aufgeklärten Gräfin Orsina erkennen: „[...] Ein Zufall? – Glauben Sie mir, Marinelli: Das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall; – am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. [...]“³⁰⁷

³⁰³MATT, PETER VON: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2002. Hier S. 28.

³⁰⁴ Matt (2002), S. 28-29.

³⁰⁵ Matt (2002), S. 36-37.

³⁰⁶ Matt (2002), S. 31.

³⁰⁷ EG (IV./III.), S. 62.

Nach *Peter von Matt* ergibt sich die Notwendigkeit eines Intriganten oder einer Intrigantin aus dem Verdämmern der antiken Götter ab der Aufklärung. Wenn die überirdische göttlich Macht, die über das dramaturgische Schicksal entscheidet, verschwunden ist, müssen ihre Aufgaben auf andere Instanzen übertragen werden.³⁰⁸

Der nachfolgende Vergleich soll sofort mit jenem Intrigenwerkzeug beginnen, welches allen drei Furien gemein ist, der Brief. Der Brief Marwoods an Mellefont offenbart in erster Linie eines: dass diese ihn immer noch liebt und keine Mühen gescheut hat, ihn ausfindig zu machen.

Als Mellefont der Brief erreicht ist seine erste spontane Reaktion eine furiose Assoziation: „Ah; Freund, ein Brief von der Marwood! Welche Furie, welcher Satan hat ihr meinen Aufenthalt verraten?“³⁰⁹ Er beschuldigt sie mit satanischen Wesen gemeinsame Sache zu machen, er hält die Marwood für eine dieser Gestalten. In jedem Fall erreicht der Brief das gewollte Ergebnis, er zwingt Mellefont dazu mit ihr widerwillig erneut Kontakt aufzunehmen. Vor allem, weil er um Saras Sicherheit fürchtet, da die Verfllossene nun seinen Aufenthalt kennt: „Ich Unglücklicher! – Nein, ich muss sie sprechen, sie würde mich bis in das Zimmer der Sara suchen, und all ihre Wut gegen diese Unschuldige auslassen.“³¹⁰ Hier zeigt sich die Angst vor der Furiennatur und vor einem bestimmten Komplizen, der nach *Peter von Matt* bei jeder bösen Intrige die Finger im Spiel hat:

Vermittelnde Figur ist dabei jene Denkgestalt, die in der nachantiken Literatur fast unweigerlich beschworen wird, wenn eine böse Intrige ans Licht kommt: die Figur des Teufels. [...] Sein Dasein ist Verstellung und Verführung. Im wiederkehrenden Vergleich des großen Intriganten mit dem Teufel, so rhetorisch die Geste auch sein mag, lebt der theologische Aspekt der Intrige fort, wird diese erkennbar als Hybris, die es wagt, die Vorsehung in die eigenen Hände zu nehmen, Schicksal zu fabrizieren, das eigene und das fremde.³¹¹

In *Emilia Galotti* steht gleich zu Beginn der Brief der Gräfin Orsina in dem sie den Prinzen um ein Treffen auf dem Lustschloss zu Dosalo bittet, dieser wiederum ignoriert Brief und Bitte geflissentlich. Er hat andere Sorgen als sich mit der verflossenen Gräfin zu beschäftigen, er will ja die tugendhafte Emilia durch eine Hinterlist erobern, indem er ihre Entführung plant.

³⁰⁸ Vgl. Matt (2002), S. 32.

³⁰⁹ MSS (I./9.), S. 20.

³¹⁰ MSS (I./9.), S. 21.

³¹¹ Matt (2002), S. 30-31.

Dass er seine ehemalige Geliebte nicht ernst nimmt, wird ihm in der Furorszene der Orsina sozusagen einen Platz in der ersten Reihe beschern, auf ihn richtet sich ihre Wut.

Zwei der drei feudalen Rasenden werden bei ihrem ersten Auftritt, dem Moment ihrer Einführung auf der Bühne, in ihren eigenen vier Wänden im Negligé angetroffen. *Ingrid Loscheks* Mode- und Kostümlexikon gibt Aufschluss über dieses Kleidungsstück:

Negligé, das [...] (von frz. *négligé* >ungepflegt<; heute gleichbedeutend mit >Hausmantel, Morgenrock<), unter Ludwig XVI. (1774-92) auch *Deshabillé*, in Österreich halber Anzug genannt. In Hofkreisen der 2. Hälfte des 17. Jh.s und im 18. Jh. Bezeichnung der Straßen-, Reise- und Hauskleidung (*Robe de chambre*) im Unterschied zu höfischer Galakleidung (*Grande parure*) und dem sog. Halbputz (*Parure*). Das N. war die eigentliche Modekleidung. Zum N. der Frau gehörten *Innocente* und *Adrienne*, die nach 1815 unter der Sammelbezeichnung *Robe volante* (frz. >wehendes Kleid<) bekannt waren, [...].³¹²

Das Negligé der Dame war also im Haus „[...] gesellschaftsfähig, gehörte jedoch nicht zur Grande parure oder Parure.“³¹³ Die beiden Furien Marwood und Milford tragen bei ihrem ersten Auftritt, wo sie im als privat dargestellten Raum angetroffen werden, ein so beschaffenes Textil, das nicht auf das Erwarten eines offiziellen Besuchs hindeutet. Die explizite Erwähnung muss aber dennoch etwas bedeuten. Sie führen etwas im Schilde. Der Schild, die Kampfkleidung ist in diesem Fall, das Negligé.

Die Mörderin pervertiert durch ihr Handeln zwar einige Weiblichkeitsklischees (etwa die des sozialen, Leben spendenden sowie Leben erhaltenden Prinzips), durchbricht die Frauenstereotyp zugesprochene Schwäche und Passivität, kann sich aber aus vielerlei anderen Gründen [...] gegen eine Kategorisierung des Unweiblichen behaupten.³¹⁴

Einen solchen Widerspruch gegen den Vorwurf der Unweiblichkeit kann das Tragen des Negligés darstellen, welches eindeutig die Weiblichkeit der Furien kodiert. Es ist gerade deshalb ein Beleg für die Weiblichkeit, weil es mit Gewissheit der Kategorie Frauenkleidung angehört, während kriegerische Heldinnen sich beabsichtigt wie Männer kleiden bzw. zum Kampf rüsten wie beispielsweise *Schillers Johanna von Orléans*.

Der Entwurf der Antike vom rasenden Rachezug der Furien, bewaffnet mit schwarzen Schwingen, glühenden Fackeln, schnalzenden Geißeln und blutgetränkten Mänteln muss in

³¹² LOSCHEK, INGRID: Reclams Mode- und Kostümlexikon. Mit 513 ein- und mehrfarbigen Abbildungen. Fünfte, aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005. Hier S. 380.

³¹³ Loschek (2005), S. 241.

³¹⁴ Neumann (2006), S. 202.

der Konzeption der neuzeitlichen Furien der feudalen Höfe freilich eine gezielte Ersetzung finden. Dies geschieht indem diese Attribute gegen die Mordwerkzeuge Gift und Dolch eingetauscht werden. „Die Codierung des Giftmords als weibliche Tötungsart ist dabei keineswegs nur ein literarisches Phänomen. Sie gelangt im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert in Alltags- und Fachdiskursen zu ihrer komplexesten Ausprägung mit Nachwirkungen bis in die heutige Zeit.“³¹⁵

Das Gift als weibliches Mordwerkzeug im Vergleich zum männlichen Dolch findet sich explizit in Emilia Galotti, wenn die Gräfin dem Vater einen Dolch aufdrängt und an seine Männlichkeit appelliert, damit auch ja nichts schiefgehen kann:

Orsina. Ha, ich verstehe! – Damit kann ich aushelfen! – Ich hab einen mitgebracht. <Einen Dolch hervorziehend.> Da nehmen Sie! Nehmen Sie geschwind, eh uns jemand sieht. – Auch hätte ich noch etwas, - Gift. Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer. Nehmen Sie ihn! <Ihm den Dolch aufdringend.> Nehmen Sie! [...] Mir wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit: und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste, - wenn Sie ein Mann sind. – Ich, ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! Fest entschlossen! [...] ³¹⁶

Wieder zeigt sich in der festen Entschlossenheit Orsinas das für die Intrige wichtige Planungsmoment. Sie hat beschlossen, dass Emilia sterben muss. Bekommt sie keine Gelegenheit für ihren Giftmord, muss eben der Vater sie erdolchen. Jedenfalls hat sie für alle Eventualitäten vorgesorgt. Dasselbe gilt für Marwood, die sogar davon spricht, dass sie das Gift schon die längste Zeit „spazieren trägt“, nämlich anstelle der Briefe früherer Liebhaber. Eine schauerhafte Ersetzung und wieder begegnen uns die giftigen Briefe als symbolische Werkzeuge, nur werden sie diesmal von der Marwood durch ein tatsächlich giftiges Mordinstrument ersetzt: „Das Gift für mich! Schon längst mit mir herumgetragen, wartet es hier, dem Herzen bereits nahe, auf den traurigen Dienst; hier, wo ich in bessern Zeiten die geschriebenen Schmeicheleien der Anbeter verbarg; für uns ein ebenso gewisses, aber nur langsamres Gift.“³¹⁷ Mit diesem letzten Satz gibt die Intrigantin selbst die Bestätigung, dass eben auch Briefe töten können, wenn nur genug Zeit vergeht.

³¹⁵ NEUMANN, JULIA: Wie man Giftmorde als Form weiblicher Rhetorik inszeniert. In: Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik. Hg. v. Bischoff, Doerte und Martina Wagner-Egelhaaf. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte Bd. 226), S. 187-204. Hier S. 192.

³¹⁶ EG (IV./7.), S. 70-71.

³¹⁷ MSS (IV./8.), S. 88.

V. Analyse der drei Furorszenen

5.1. Die Furienreden – *verba furiosa* und *vis antiqua*

Da es sich bei den Furorszenen um konzipierte, stilisierte Äußerungen handelt, die lediglich den Anschein von Spontanität erwecken sollen, scheint es ratsam, diese im Hinblick auf ihre Rhetorik zu untersuchen. Um das sprachliche Konstrukt hinter den Furoreden, trotz aller Spontanität ihres Geschehens besser durchleuchten zu können, wird sich das folgende Kapitel einiger Anleihen aus dem Fundus der *ars rhetorica*³¹⁸ bedienen. Diese Untersuchung wird sich anhand der ausgewählten Textstellen, vor allem mit der *inventio*, der Erfindung der Gedanken und ihren Funktionen auseinandersetzen, die Analyse der Worte und Wortlaute der Furien anhand rhetorischer Figuren wird nicht generell, sondern nur dort erfolgen, wo sie zweckdienlich scheint. Die Kriterien der *elocutio*, der sprachlichen Darstellung der Reden, sollen dennoch der Vollständigkeit halber ebenfalls tabellarisch angeführt werden.

Die drei Aufgaben des Redners (*officia oratoris*) sind laut *ars rhetorica*: Einsicht, Besänftigung und Erregung, also die Aufgabentrias Logik, Ethos und Pathos zu erwirken. Die intellektuelle Aufgabe der Logik ist es, zu belehren (*docere*) und zu beweisen (*probare*). In den affektiven Disziplinen soll das Ethos gewinnen (*conciliare*) und erfreuen (*delectare*), das Pathos hingegen bewegen (*movere*) oder aufstacheln (*concitare*).³¹⁹

Die fünf Bearbeitungsphasen der Rede (*partes artis*)³²⁰ erfolgen nach zwei Gesichtspunkten: Zum einen müssen zuerst inhaltlich die *Gedanken (res)* erfasst werden in Form der *Erfindung der Gedanken (inventio)* und der anschließenden *Gliederung der Gedanken (dispositio)*.

Dazu ist zu sagen, dass in Bezug auf die *inventio* der Furorszenen besonders die Einleitung, das *exordium*, ein wichtiges Werkzeug der Fureinreden darstellt, da es sich auch beispielsweise als Einschüchterung, Beleidigung, anschuldigende Briefe uvm. die der Szene vorausgehen, zeigen kann. Üblicherweise folgt *inventio* und *dispositio* das *Memorieren der Rede (memoria)*, welches im Falle dieser Untersuchung jedoch keine Rolle spielt, da die Furorszenen

³¹⁸ Diese Methode zur Analyse der Furienreden anhand dieser Kriterien hat Julia Neumann (Anm. 307) angewandt.

³¹⁹ GÖTTERT, KARL-HEINZ: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. 4., überarb. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2009. Hier vgl. S. 27.

³²⁰ Göttert (2009), S. 29.

in den ausgewählten Dramen nicht von langer Hand geplant oder erdacht sind und daher nicht von den Furien einstudiert wurden. Zum anderen muss der Inhalt sodann mittels Sprache (*verbum*) in Form von *sprachlicher Darstellung der Gedanken (elocutio)* und dem *Vortrag der Rede (pronuntiatio)* zum Ausdruck gebracht werden.

Erfindung der Gedanken (inventio) ³²¹				
Einleitung (exordium)	Schilderung des Sach- verhalts (narratio)	Begründung (argumen- tatio)		Schluss (peroratio)
aufmerksam machen, geneigt stimmen (prooemium) schmeicheln (insinuatio)	Kürze Klarheit Glaubwürdigkeit	Zeichen (induktive) Beispiele (deduktive) Gründe		Entrüstung Wehklage
Sprachliche Darstellung der Gedanken (elocutio) ³²²				
Tugenden sprachlicher Darstellung (virtutes elocutionis)				Stilgattungen (genera dicendi)
Sprachrichtigkeit (latinitas)	Klarheit (perspicuitas)	Schmuck (ornatus)	Angemessenheit (aptum)	hoher Stil mittlerer Stil schlichter Stil

Grundlage für die Untersuchung des Vokabulars der *verba furiosa* ist der Aufbau der ‚großen Furorszene‘ nach dem Vorbild von *Senecas Medea* und dessen Konstrukt der Affektrhetorik, beschrieben von *Juliane Vogel*. Die ideale furiose Bewegung folgt dabei den Stereotypen der Affektklimax:

Sie zielt darauf, die Rachedurstige mit den nötigen Mächten und Kräften zu versorgen. So beginnt die Furor-Darbietung in der Regel mit der Apostrophe an jene Götter und Geister, deren Mithilfe für da Gelingen des Racheplans erforderlich ist, mit einem Aufruf an Erinnyen und Furien, denen sich die Rasende als Schwester an die Seite stellt. Ihre Rede strapaziert die rhetorischen Figur der Hyperbel, sei es, daß ihr ganzer Auftritt mit allen Mitteln der Sprache

³²¹ Tabelle in Teilen entnommen: Göttert (2009), S. 30.

³²² Tabelle entnommen: Göttert (2009), S. 41.

und der Darstellung die transgressive Figur der Maßlosigkeit beschreibt, sei es, daß er [...] unerhörte Grausamkeiten [...] in Aussicht stellt.³²³

Ziel der in der Rede von der rasenden Frau angewandten Figuren der Apostrophe, der Hyperbel etc. ist „die Transfiguration der Sprecherin, welche zugleich sie selbst, mehr und eine andere werden will – eine Verwandlung die paradoxerweise zugleich einen Selbstwerdungsprozeß einschließt.“³²⁴ Es folgt zumeist die anschließende programmatische Ankündigung der Furiosa, sie werde zum Zweck der Rache eine andere, indem sie aus sich heraustrete.³²⁵

Für die klassische Furiosa hat die Fülle nachseitiger Apostrophen jedoch noch eine weitere Bedeutung. Ihr Bedürfnis, die großen Entschlüsse und Gefühle den Rachegöttern darzubringen, ihre Vernichtungspläne den Unteren zu weihen, verweist einmal mehr auf die Legitimierungsnot einer Rede, die zumal als Rede einer Frau, als ein durch kein Recht und Gesetz gedecktes Rachedelirium in den Wind gesprochen wird.³²⁶

Um aber diese Andere werden zu können, braucht die im Laufe des Geschehens entkräftete Rasende die Unterstützung ihre furiosen Vorgängerinnen, dazu dient ihr „[...] das Motiv der *vis antiqua*, der Rückkehr der alten Kräfte, das [...] mit dem Motiv der Selbstwerdung eng verbunden ist.“³²⁷ „Der Zurückkehrenden vermehrt Präsenz und »alte Kraft« zu verschaffen, ist das dramaturgische Ziel der Furorszene.“³²⁸ Einen weiteren wichtigen Aspekt der Affektdramaturgie stellt laut *Vogel* sowie *Marwyck* das Moment der Hysterie dar.

Die ethische Katastrophe des Gewaltexzesses drückt sich im Verlust weiblicher Schönheit aus. Die Entstellung des Körpers soll die Grausamkeit des Geschehens visualisieren. Als motivischer Fundus für die Verschränkung von weiblicher Gewalt und Schönheitsverlust dienen die Furien, Mänaden und die Medusa der griechischen Mythologie. Schlangenhaare, verzerrte Gesichtszüge, Schreie, dämonische Blicke und exzessive Bewegungsabläufe prägen die Körpersprache hysterischer weiblicher Gewalt.³²⁹

Der Effekt der sogenannten Denaturierung, der mit der Entstellung der Weiblichkeit und der derart ausgeübten Gewalt einhergeht wird, mit seinen Auswirkungen auf die Furorszenen und die agierenden Frauen im Folgenden ebenso untersucht werden.

³²³ Vogel (2002), S. 166.

³²⁴ Vogel (2002), S. 166-167.

³²⁵ Vgl. Vogel (2002), S. 166.

³²⁶ Vogel (2002), S. 169.

³²⁷ Vogel (2002), S. 182.

³²⁸ Vogel (2002), S. 177.

³²⁹ Marwyck (2010), S. 164.

5.2. Die drei Furien des bürgerlichen Trauerspiels

„So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen.“

(Marwood)

Die Art und Weise wie sich die drei Frauen als Furien offenbaren, wird einmal mehr von deskriptiven und präskriptiven Frauenbild umrahmt. Jede der drei adeligen Frauen – Marwood, Lady Milford, Gräfin Orsina – spricht von sich selbst zumindest einmal dezidiert als Furie und/oder wird von anderen so bezeichnet. Es finden sich in den drei Trauerspielen drei voneinander verschiedene Spielarten der Furie, die es nun zu untersuchen gilt.

Auch das Setting, die Umstände unter denen die Frauen einander begegnen, spielt eine wichtige Rolle und trägt zum Teil zur Intensität des Furioso bei. Ebenso ist entscheidend, ob und inwieweit die Töchter aktiver Teil der Furorszenen sind und was passiert, wenn die Kontrahentinnen aufeinander treffen. Gibt es eine tückische Annäherung, flammenden Weiberzänk, oder wird gar vorgetäuschte Schwesternschaft geheuchelt bis die Gegnerin besser eingeschätzt werden kann? Weiter stellt sich auch die Frage, ob sich nach *Juliane Vogel* sogenannte „Doppelfurorszenen“ ergeben und ob die Töchter den „Verlockungen des Furioso“ widerstehen oder sich provozieren lassen.

Die Furorszene in *Lessings Miss Sara Sampson* zeichnet sich über die Handlung hinweg durch eine stetige steigende Intensität der Vorzeichen und Ankündigungen der Racherede aus. So kann der Brief Marwoods nicht nur als *exordium*, sondern auch als *prooemium* gesehen werden, indem sie gespielt freundlich und gewillt versucht, Mellefont zurückzuerobern. Ihr rachsüchtiges Wesen ist jedoch kein Geheimnis. Drohend verkündet sie, was passieren wird, sollte dieser sich nicht einsichtig zeigen: „So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen! Ich fühle es, Hannah; und wollte es lieber schon itzt.“³³⁰ Auch wenn Mellefont feststellt: „Die Mörderin, was für ein Blick!“³³¹, ist klar auf welches Furienwesen hingedeutet wird, der töd-

³³⁰ MSS (II./1.), S. 23.

³³¹ MSS (II./2.), S. 24.

liche Medusenblick wird sich bald in den Furienaugen Marwoods zeigen. Im Kampf um Arabella wird Marwood immer aufbrausender, sie gebärdet sich wie eine monströse Übermutter:

Zittre für deine Bella! Ihr Leben soll das Andenken meiner verachteten Liebe auf die Nachwelt nicht bringen; meine Grausamkeit soll es tun. Sieh in mir eine neue Medea! [...] Oder wenn du noch eine grausamere Mutter weißt, so sieh sie doppelt in mir! Gift und Dolch sollen mich rächen. Doch nein, Gift und Dolch sind zu barmherzige Werkzeuge! [...] Durch langsame Martern will ich [...] mit begieriger Hand Glied, von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve lösen [...] auch da noch nicht aufhören zu schneiden und zu brennen, wenn es schon nichts mehr sein wird, als ein empfindungsloses Aas. Ich – ich werde wenigstens dabei empfinden, wie süß die Rache sei.³³²

Hier ist das Furioso nun in vollem Gange, die Dekarnation der mythologischen Furie, das rachedurstige Zerlegen des Leibes von einer doppelt wilden Medea zeigt sich. Doch ist der Höhepunkt nur vermeintlich erreicht. Marwood zieht einen Dolch und will Mellefont töten, er kann ihr den Dolch entreißen. Da löst sich die Raserei in Luft auf, sie kommt zu sich und will sich selbst richten, was der Anwesende verhindern kann. Fürs erste ist sie „entschärft“, oder mit den Worten Mellefonts: „Die Wespe, die den Stachel verloren hat <indem er auf den Dolch weiset, den er wieder in den Busen steckt>, kann doch weiter nichts, als summen. Aber auch das Summen soll ihr teuer werden. Wenn sie zu überlästig damit wird.“³³³ Und sie wird überlästig werden, wenn im achten Auftritt des vierten Aktes Sara und Marwood – das erste und letzte Mal ohne Dritte – aufeinandertreffen. Während der Vorbereitung auf diese Zusammenkunft schöpft sie noch einmal Atem, um dann Maske und imaginäre Rüstung wieder anzulegen, sie ist noch einmal ganz sie selbst, bevor sie, diesmal geplant, wieder zur Furie wird:

Ich muss geschwind einmal in allen Mienen die wahre Marwood sein, um den Zwang er Verstellung wieder aushalten zu können – Wie hasse ich dich, niedrige Verstellung! Nicht, weil ich die Aufrichtigkeit liebe, sondern weil du die armselige Zuflucht der ohnmächtigen Rachsucht bist. Gewiss würde ich mich zu dir nicht herablassen, wenn mir ein Tyrann seine Gewalt, oder der Himmel seinen Blitz anvertrauen wollte. – Doch wann du mich nur zu meinem Zwecke bringst!³³⁴

Die Verstellung ist also das Mittel zum Rachevollzug, tyrannische Gewalt oder die Macht der olympischen Götter wären ihr die Mühe der Verstellung nicht wert; dafür aber, dass sie ihre

³³² MSS (II./7.), S. 38-39.

³³³ MSS (IV./4.), S. 70-71.

³³⁴ MSS (IV./5.), S. 74.

Rache bekommt, ist Marwood jedes Mittel Recht. Sie weiß, dass Sara über Marwoods Wesen und all ihre Machenschaften im Bilde ist: „Aber doch soll sie Wahrheit, Verleumdung und Drohungen von mir hören. Es wäre schlecht, wenn sie in ihrem Gemüte ganz und gar keinen Stachel zurückließen.“³³⁵ Wiederholt tritt hier die Dolch-Metaphorik in Form des Stachels der feudalen Intrigantin hervor. Einmal mehr bestimmt ihr Bewusstsein um die Rollen, die sie zu spielen vermag, ihren Wunsch nach Rache und zügelt den innerlichen Furor:

Um ihre Nebenbuhlerin zu vernichten, entbietet die durch den untreuen Mellefont gekränkte Aristokratin Marwood den Schrecken höfischen Furors. Mit den rhetorischen Mitteln ihres Standes versehen, mit den unentbehrlichen Giftampullen höfischen Intrigenspiels bewaffnet, übt sie tödliche Rache an ihrer Rivalin. Doch wenn sie noch einmal zur Hyäne wird, so nicht mit jener unaufhaltsamen und unberechenbaren Plötzlichkeit, mit der die Helden der zeitgenössischen *Opera seria* außer sich gerieten, sondern mit einem Akt reflektierten Rollenspiels.³³⁶

Während Sara im erst lauschigen Zwiegespräch unter vier Augen in Marwood erst eine Freundin sieht, gibt sich diese fürsorglich – ganz im Sinne der schmeichelnden *insinuatio* des *prooemiums*. Doch das alles unter der Maske ihrer verstellten Miene, denn Sara weiß noch nicht, dass sie mit jener vorgeblichen Lady Solmes eigentlich der Marwood gegenübersteht, vor der Mellefont zuvor kein gutes Wort verloren hat. Die Aristokratin nutzt die Gelegenheit und erzählt der Tugendhaften von einer ganz anderen Marwood: „Ihre Absicht war nicht, zu beleidigen, sondern bloß die unglückliche Marwood Ihnen in einem Lichte zu zeigen, in welchem Sie am richtigsten von ihr urteilen können.“³³⁷ Anschließend fährt sie fort, langsam den versprochenen Stachel in deren Fleisch zu setzen.

Sie erzählt ihr von der Tochter Arabella und beschuldigt die Unwissende, diese durch ihre „Darzwischenkunft“ alle Hoffnung auf ein intaktes Elternhaus zu nehmen. Sie setzt ihre soloperspektivische *narratio* fort, dem sie Sara zuerst vor Mellefont warnt: „Mellefont besitzt alles, was uns eine Mannsperson gefährlich machen kann.“³³⁸ Diese sanfte Art der sich allmählich aufbauenden Raserei deutet *Vogel* als mühevolle Rückkehr eines alten Affekts: „Marwood betritt die Szene nicht mehr als eine rettungslos vom Furor Besessene, sondern als

³³⁵ MSS (IV./5.), S. 74.

³³⁶ Vogel (2002), S. 138.

³³⁷ MSS (IV./8.), S. 83.

³³⁸ MSS (IV./8.), S. 82.

Simulantin eines zwar wirkungsvollen, doch nur mit Mühe aus der Vergessenheit zurückgerufenen Affekts.“³³⁹

Langsam kommt die Furorszene in Fahrt, als Marwood die um Rat bittende Sara immer öfter mit kleinen Sticheleinen denunziert und sie drängt, den Geliebten der Marwood zu überlassen. Die bürgerliche Tochter lässt sich erst keineswegs verschrecken, bleibt aber zurückhaltend, bis die ehemalige Mätresse das Fass zum Überlaufen bringt:

Marwood. [...] Wenn Marwood in diesen Umständen wäre, und sie brauchte, weder für ihre im Abzuge begriffene Reize einen Gemahl, noch für ihre hülflose Tochter einen Vater, so weiß ich gewiss, Marwood würde gegen Sara Sampson großmütiger handeln, als Miss Samson gegen die Marwood zu handeln, schimpfliche Schwierigkeiten macht.

Sara. <indem sie unwillig aufsteht.> Das geht zu weit! [...] Eine giftige Zunge! Ich rede dreist! Denn Lady haben lange genug unanständig geredet. Wodurch hat Marwood sich eine solche Vorsprecherin erwerben können, die alle ihre Erfindungskraft aufbietet, mir einen blendenden Roman von ihr aufzudringen; und alle Ränke anwendet, mich gegen die Redlichkeit eines Mannes argwöhnisch zu machen, der ein Mensch, aber kein Ungeheuer ist? Ward es mir nur deswegen gesagt, daß sich Marwood einer Tochter von ihm rühme; ward mir nur deswegen diese und jene betrogene Miß genannt, damit man mir am Ende auf die empfindlichste Art zu verstehen geben könne, ich würde wohl tun, wenn ich mich selbst einer verhärteten Buhlerin nachsetzte?³⁴⁰

Als Sara Marwood direkt angreift einer vergrämten Buhlerin gleichsetzt, fällt es ihr schwer die Verstellung aufrecht zu erhalten, die Furie bricht langsam aus ihr heraus. Dieses zweite *exordium* Marwoods entfaltete sich, allerdings von Sara noch unbemerkt. Die Lady deutet das bevorstehende Kräfteressen bereits an und sieht sich einer bürgerlichen Tochter gegenüber, die sich ihrer Meinung nach überschätzt:

Marwood. Nur nicht so hitzig, mein junges Frauenzimmer. Eine verhärtete Buhlerin? – Sie brauchen wahrscheinlicherweise Worte, deren Kraft Sie nicht überleget haben.

Sara. [...] Wenn ich der Marwood Erfahrung gehabt hätte, so würde ich den Fehltritt gewiß nicht getan haben, der mich mit ihr in eine so erniedrigende Parallel setzt. Hätte ich ihn aber doch getan, so würde ich wenigstens nicht zehn Jahr darin verharret sein. Es ist ganz etwas anders, aus Unwissenheit auf das Laster treffen, und ganz etwas anders, es kennen und demungeachtet mit ihm vertraulich werden. [...] ³⁴¹

³³⁹ Vogel (2002), S. 137-138.

³⁴⁰ MSS (IV./8.), S. 85-86.

³⁴¹ MSS (IV./8.), S. 86.

Sara legt noch einen Zahn zu und konfrontiert die Aristokratin mit ihrem Laster, da bricht endgültig die Furie heraus:

Sara. Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung –

Ach! wo ich Sie erzürnt habe, Lady, so bitte ich um Verzeihung. [...]Wodurch kann ich Sie besänftigen? [...]Lassen Sie mich, Lady, lassen Sie mich fußfällig darum bitten – *<indem sie niederfällt>*, um Ihre Freundschaft, Lady – Und wo ich diese nicht erhalten kann, um die Gerechtigkeit wenigstens, mich und Marwood nicht in einen Rang zu setzen.³⁴²

Marwood offenbart sich mit den bekannten Zügen der Furien, die feurigen Medusenaugen, die verzerrte Miene, der knirschende Mund, der zur Erinnyen-Weise anhebt:

Marwood *<die einige Schritte stolz zurücktritt und die Sara liegen läßt>*. Diese Stellung der Sara Sampson ist für Marwood viel zu reizend, als daß sie nur unerkant darüber frohlocken sollte – Erkennen Sie, Miß, in mir die Marwood, mit der Sie nicht verglichen zu werden die Marwood selbst fußfällig bitten.³⁴³

Durch die Offenbarung der Furie und die Preisgabe der wahren Identität ist der Schritt zur Selbstwerdung Marwoods getan, die Verstellung hat sich aufgelöst. Und noch etwas ist bekannt: die rasenden Rachegöttinnen verzeihen nicht, der ‚reizende‘ Kniefall Saras trägt allenfalls zur Belustigung und zum Triumph der Furie bei.

Sara *<die voller Erschrecken aufspringt und sich zitternd zurückzieht>*. Sie Marwood? – Ha! Nun erkenn ich sie – nun erkenn ich sie, die mörderische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum preisgab. Sie ist es! Flieh, unglückliche Sara! [...] Itzt dringt sie mit tötender Faust auf mich ein! Hilfe! *<Eilt ab.>*

Diesmal ist der Dolch, das Attribut der Wespe Marwood ein metaphorischer, der ebenso wie die tötende Faust der Furie ein Traumgespinst Saras, ausgelöst durch die vermeintliche kräftemäßige Übermacht der Kontrahentin. Diese markiert Marwood allerdings nur symbolisch durch die Geste der Unterwerfung, indem sie Sara zu ihren Füßen zurücklässt, und verbal durch die gewalttätige Furorede:

Wenn Marwood schwierige Wörter in schwierigen Sätzen auszusprechen hat, wenn sie sich einer künstlichen und indeklamablen Redeweise bedient, dann entfernt sie sich noch auf eine andere Weise von ihren bürgerlichen Rivalinnen. Wenn sich in ihrem Mund die *verba furiosa* verwirren und sich ihre Zunge an den analytischen Feinheiten eines fremdartigen Textes bricht, dann wird ihr jene »natürliche Sprache« verweigert, die zu sprechen man in Zukunft

³⁴² MSS (IV./8.), S. 86-87.

³⁴³ MSS (IV./8.), S. 87.

von bürgerlichen Mädchen und Müttern fordert. Weder der alten Welt der Affekte zugehörig noch der neuen des bürgerlichen Gefühls, geht sie im Umbruch der dramatischen Ordnung verloren.³⁴⁴

Juliane Vogel diagnostiziert Marwood neben diesem Verlust ihrer Stellung eine ihr eigene Isoliertheit, obwohl sie im Zentrum der Intrige steht:

Raserei gilt ihr als das letzte, aber auch stärkste Mittel, die Gegnerin zu verderben und den abtrünnigen Mellefont in ihre Arme zurückzutreiben. Während des ganzen dramaturgischen Geschehens jedoch gerät die Figur der Marwood in eine eigentümliche dramaturgische Isolation.³⁴⁵

Diese Isolation äußert sich dramaturgisch auch in der Nach-Furorszene, wenn man sie so nennen möchte. Lady Marwood findet sich wieder mit sich selbst in einem Raum, gleich wie drei Auftritte zuvor, als sie sich alleine Mut zur Verstellung zuspricht und zum großen Furioso rüstet.

Die Furorrede Orsinas in *Lessings Emilia Galotti* richtet sich, im Vergleich zu Marwoods Raserei, weder direkt im Gespräch gegen den ehemaligen Geliebten, noch gegen die junge Kontrahentin Emilia Galotti. Mit dem Prinzen ist sie in keiner Szene alleine, immer ist auch zumindest Marinelli anwesend. Emilia hingegen begegnet die Gräfin nicht ein einziges Mal. Ihr Rasen ist nicht gegen die unbekannte tugendhafte Tochter gerichtet, der Hass gilt Prinz und Hof. Der Gesprächspartner in der Furorszene ist diesmal der bürgerliche Vater Odoardo Galotti. Er wird von der Gräfin ausersehen ihr Werkzeug zu sein, ihn weiht sie in ihre Gefühle und Pläne ein, er ist es, der schließlich mit dem von ihr gereichten Dolch seine Tochter töten wird. Sie fühlt sich ihm durch ähnliches Los verbunden und gründet mit ihm eine Leidensgemeinschaft: „Ich wollte treulich Schmerz und Wut mit Ihnen Teilen.“³⁴⁶ „Wir, Alter, wir können uns alles vertrauen. Denn wir sind beide beleidigt; von dem nämlichen Verführer beleidigt.“³⁴⁷

Orsina hat die Zügel in der Hand, sie hat mit ihrem Wissen um die Täterrolle des Prinzen die Macht über ihre eigene Intrige und wird ihren Verstand dazu nutzen, Vater Galotti zu ihrem

³⁴⁴ Vogel (2002), S. 140.

³⁴⁵ Vogel (2002), S. 138.

³⁴⁶ EG (IV./7.), S. 68.

³⁴⁷ EG (IV./8.), S. 71.

Werkzeug zu machen: „Und glauben Sie, glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren. [...] Auch Sie haben Verstand; und es kostet mich ein Wort, – so haben sie keinen.“³⁴⁸ (Orsina zu Galotti)

Nachdem sie ihn im *exordium* über die Geschehnisse aufklärt und dem wilden Odoardo ob seines Unbewaffnetseins den Dolch zusteckt, appelliert sie an dessen Männlichkeit und drängt ihn an ihrer statt, da sie selbst keine Möglichkeit dazu bekomme, den Prinzen zu töten. Diesen ersten Teil ihrer *argumentatio* schließt sie mit den Worten „Ich bin nur ein Weib: aber so kam ich her! Fest entschlossen!“³⁴⁹ Danach folgt der eigentliche Teil des *Furioso*, die Vorstellung ihrer eigentlichen Natur:

Kennen Sie mich? Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina. – Zwar nur um Ihre Tochter verlassen. – Doch was kann Ihre Tochter dafür? – Bald wird auch Sie verlassen sein. – Und dann wieder eine! – Und wieder eine! – Ha! <wie in der Entzückung> welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, seine Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!³⁵⁰

Orsina ergreift nicht nur Partei für Emilia und alle anderen Frauen, denen vom Prinzen jemals das Herz gebrochen wurde und will sie rächen, – wie es vom Fluch der Tisiphone in *Goethes Faust II* bereits bekannt ist –, sie evoziert die Vision von einem ganzen Furienheer bestehend aus allen Verlassenen. Es werden hier die Bacchantinnen und die Furien mit den Eingeweide zerfleischenden Mänaden der griechischen Mythologie in einem großen Rache-tanz vereint. Derartigen Reigen und Tänze sind aus dem Sujet des Hexentanzes bekannt. So gipfelt die Furorrede Orsinas in der Entrüstung und Wehklagen vermittelnden *peroratio*, die von typisch orsinischen Ha!-Rufen begleitet wird und so der Rede eine hämischen Note gibt. Die Rufe sind gepaart mit lüsterner Rachsucht, die das Schrecklichste aller möglichen Enden für den untreuen Prinzen wünscht: Er möge von Bacchantinnen und Furien bei blocksbergischem Tanz zerfleischt werden.

³⁴⁸ EG (IV./7.), S. 69.

³⁴⁹ EG (IV./7.), S. 71.

³⁵⁰ EG (IV./7.), S. 71.

Be gierig nach *auctoritas* und Kraftgewinn füllt sich die Rasende mit göttlichen oder allegorischen Namen und Instanzen, bis sie durch apostrophische Selbstamplifikation zu übernatürlicher Größe aufgeschwollen ist.³⁵¹

Wenn die betrogene Orsina das Heer der Verlassenen der Vergangenheit und der Zukunft apostrophiert und zugleich die ihr im Furioso verwandten Bacchantinnen und Furien beschwört, deutet sich ein Heraufbeschwören der *vis antiqua*, welche sich wiederum aus jenen Kräften der alten Furien und Göttinnen der Antike speist, an. „Diese Metamorphose knüpft sich dabei [...] an die Rückkehr alter barbarischer Kräfte, welche [...] im Laufe des Geschehens abhanden gekommen sind.“³⁵²

Lady Milford begegnet ihrer bürgerlichen Rivalin nur ein einziges Mal im ganzen Trauerspiel und dabei sind die beiden unter sich. Luise kommt auf Wunsch der Milford, die ihr eine Stelle bei Hofe anbieten möchte. Als einführende sanfte Wort und Mitgefühl der Milford Luise gegenüber abklingen und die Sprache auf Luisens Unwillen das bürgerliche Leben gegen den schillernden Hof zu tauschen kommt, erhitzen sich die Gemüter der beiden gerade noch lammfrommen Kontrahentinnen.

Lady. [...] was in der Welt könnte Sie abhalten, einen Stand zu erwählen, der der einzige ist, wo Sie Manieren und Welt lernen kann, der einzige ist, wo Sie sich Ihrer bürgerlichen Vorurtheile entledigen kann?

Luise. Auch meiner bürgerlichen Unschuld, Mylady? [...] ³⁵³

Scharfsinnigkeit und Weitblick Luisens entlarven nicht nur das höfische Heuchlertum und die Verdorbenheit des feudalen Standes, sie demaskieren auch die Lady und treffen scheinbar einen Nerv:

Luise. Erlauben Sie, gnädige Frau, daß ich mich unterstehe, daran zu zweifeln. Die Paläste gewisser Damen sind oft die Freistätten der frechsten Ergötzlichkeit. Wer sollte der Tochter des armen Geigers den Heldenmuth zutrauen, den Heldenmuth, mitten in die Pest sich zu werfen und doch dabei vor der Vergiftung zu schaudern? Wer sollte sich träumen lassen, daß Lady Milford ihrem Gewissen einen ewigen Skorpion halte, daß sie Geldsummen aufwende, um den Vortheil zu haben, jeden Augenblick schamroth zu werden? [...] <Sie tritt einen Schritt zurück.> Noch einmal, gnädige Frau. Ich bitte sehr um Vergebung.

Lady <in großer innerer Bewegung herumgehend>. Unerträglich, daß sie mir das sagt! Unerträglicher, daß sie Recht hat! <Zu Luisen tretend und ihr starr in die Augen sehend.> Mädchen,

³⁵¹ Vogel (2002), S. 169.

³⁵² Vogel (2002), S. 166.

³⁵³ KuL (IV./7.), S. 78.

du wirst mich nicht überlisten. So warm sprechen *Meinungen* nicht. Hinter diesen Maximen lauert ein feurigeres Interesses, das dir *meine* Dienste besonders abscheulich malt – das dein Gespräch so erhitzte – das ich (*drohend*) entdecken muß.

Lady <springt auf> Es ist nicht auszuhalten! – [...] <Plötzlich hält sie inne, darauf mit einer Hefigkeit, die nach und nach bis beinahe zum Toben steigt.> Aber wag' es, Unglückliche – wag' es, ihn jetzt noch zu lieben oder von ihm geliebt zu werden – Was sage ich? – Wag' es, an ihn zu denken oder einer von *seinen* Gedanken zu sein – Ich bin *mächtig*, Unglückliche – *fürchterlich* – so wahr Gott lebt! Du bist verloren!³⁵⁴

Es kommen wieder einmal die Augen der Medusa zum Vorschein, es sind aber forschende, nicht zerstörende Augen. Beinahe die gesamte Wirkung des Furioso geht anfangs von den nicht gesprochenen Regieanweisungen aus. Einzig mächtig und fürchterlich sind die bisherigen Furienattribute der *narratio*, die den Sachverhalt aus der Sicht der Lady schildert, die Forderung von Ferdinand abzulassen. Nur will Milford nicht an die Stelle Luises treten. Es folgt die *argumentatio* der rasenden Aristokratin, die endlich den Katalog der *verba furiosa* abdeckt.

Lady. Ich verstehe dich – aber er soll mich nicht lieben. Ich will über diese schimpfliche Leidenschaft siegen, mein Herz unterdrücken und das deinige zermalmern – Felsen und Abgründe will ich zwischen euch werfen; eine Furie will ich mitten durch euren Himmel gehen; mein Name soll eure Küsse, wie ein Gespenst Verbrecher, auseinander scheuchen; deine junge blühende Gestalt unter seiner Umarmung welk, wie eine Mumie, zusammenfallen – Ich kann nicht mit ihm glücklich werden – aber du sollst es auch nicht werden – Wisse das, Elende! Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit.³⁵⁵

Der Klang des Namens, der ausreicht um das Gespenst, das Verbrecher auseinander scheucht zum Vorschein zu bringen, zitiert die antike Erinnye ebenso wie der direkte Vergleich mit der Furie, die durch den Himmel rast. Bisher zum ersten Mal in einer der besprochenen Furszenen wird hier auf die Macht der Erinnyen über das Alter der Menschen verwiesen. Die junge Luise soll welken wie eine Mumie. War gerade noch die Rede vom Zermalmern und Zerstören der Seligkeit, verfliegt die Raserei ebenso überraschend wieder, wie sie gekommen war. Erstaunlich schnell fasst sich die Furie, aus der Manie findet sie wieder zu sich und ist voller Reue:

Lady <die sich jetzt gefaßt hat.> Wo bin ich? Wo war ich? Was hab' ich merken lassen? Wen hab' ich's merken lassen? – O Luise, edle, große, göttliche Seele! Vergib's einer Ra-

³⁵⁴ KuL (IV./7.), S. 78-80.

³⁵⁵ KuL (IV./7.), S. 80-81.

senden – Ich will dir kein Haar kränken, mein Kind. [...] Sieh! (Einige Brillanten herunternehmend.) Ich will diesen Schmuck verkaufen – meine Garderobe, Pferd und Wagen verkaufen – Dein sei Alles, aber entsag' ihm!

Luise (tritt zurück voll Befremdung). Spottet sie einer Verzweifelnden, oder sollte sie an der barbarischen That im Ernst keinen Antheil gehabt haben? – Ha! So könnt' ich mir ja noch den Schein einer Heldin geben und meine Ohnmacht zu einem Verdienst aufputzen. (Sie steht eine Weile gedankenvoll, dann tritt sie näher zur Lady, faßt ihre Hand und sieht sie starr und bedeutend an.) Nehmen Sie ihn denn hin, Milady! – Freiwillig tret' ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß. --[...] Jetzt ist er Ihnen! Jetzt, Milady, nehmen Sie ihn hin! Rennen Sie in seine Arme! Reißen Sie ihn zum Altar – Nur vergessen Sie nicht, daß zwischen Ihren Brautkuß das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird – Gott wird barmherzig sein – Ich kann mir nicht anders helfen! <Sie stürzt hinaus.>³⁵⁶

Im Gegensatz zur Marwood und Orsina liebt die Milford den adeligen Protagonisten und ehemaligen Geliebten am Ende der Furorszene, wie sie sagt, nicht mehr oder zumindest versagt sie sich der Tugend wegen diese Liebe. Sie ist einer vergleichsweise sanfte Furie und vor allem erbost über sich selbst, rasch findet sie ihre Fassung wieder und lässt von Luise ab. Es bietet sich hier eine untypisch sanfte *peroratio* der Furorszene, die weder typische Entrüstung oder Wehklage und schon gar keine lähmende Angst der bürgerlichen Tochter hervorbringt. Im Gegenteil, die finale Drohung „Nur vergessen Sie nicht, daß zwischen Ihren Brautkuß das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird“ geht von Luise aus, die alsbald aus dem Raum rast. So kann man an dieser Stelle Vorboten des sogenannten Doppelfurors erkennen, der seine volle Blüte aber erst in den klassischen Dramen der Heroinnen entfalten wird.

³⁵⁶ KuL (IV./7.), S. 81-82.

5.3. Ausgang der Furorszenen

„Der Sturm ist vorüber.“

(Marwood)

Wie das zumeist mit aufbrausenden Reden rasender Weiber ist, gibt es auch ein „Danach“. Was passiert nun nachdem der Rauch verzogen ist und was bleibt von den Furien zurück? Auch dafür gibt es verschiedene Lösungsansätze in den Trauerspielen zu entdecken.

Die Gräfin Orsina beispielsweise hat nach der Furorede nur noch einen einzigen Auftritt, wenn Claudia Galotti zu Vater und abgekühlter Furie hinzutritt. Der Vater versucht sich zu fassen und schickt seine Frau, um sie aus der Bahn zu bringen, gemeinsam mit der Gräfin zurück in die Stadt.

Odoardo. Ich bin zu Pferde. – Was zu tun? – Doch, Madame, sie fahren ja nach der Stadt zurück? Orsina. Nicht anders. Odoardo. Hätten Sie wohl die Gelegenheit, meine Frau mit sich zu nehmen? Orsina. Warum nicht? Sehr gern.³⁵⁷

Die Raserei hat sich gelegt, Orsina hat ihren Zweck erfüllt und tritt wort- und tatenlos ab. Das Schicksal Emilias nimmt ohne ihr weiteres Zutun ihren Lauf, der Stein ist ins Rollen gebracht.

Auch Marwood macht sich mit Arabella auf und davon, sie hinterlässt allerdings einen Brief und gibt sich damit noch eine letzte furiose *peroratio*. Sie verschwindet nicht ohne Nachwehen, die das tragische Ende der bürgerlichen Tochter herbeiführen. Entgegen der abgekühlten Gräfin Orsina empfindet sie den Ausgang ihrer Raserei nicht als Genugtuung und zu wenig wirkungsvoll:

Drohungen sind armselige Waffen: doch die Verzweiflung verschmäht keine, so armselig sie sind. Ein schreckhaftes Mädchen, das betäubt und mit zerrütteten Sinnen schon vor meinem Namen flieht, kann leicht fürchterliche Worte für fürchterliche Taten halten. Aber Mellefont? – Mellefont wird ihr wieder Mut machen und sie über meine Drohungen spotten lehren. [...] Es wäre wenig in der Welt unternommen worden, wenn man nur immer auf den Ausgang gesehen hätte. Und bin ich auf den unglücklichsten nicht schon vorbereitet? – Der Dolch war für andre, das Gift ist für mich!³⁵⁸

³⁵⁷ EG (IV./8.), S. 72-73.

³⁵⁸ MSS (IV./8.), S. 88.

Aus einem Brief erfahren die Anwesenden, was mit der krank geglaubten Sara passieren wird, denn der letzte Gruß Marwoods enthält das Geständnis der Furie, die sich des Giftmordes an Sara rühmt. Sie hat die Reise zurück in ihre Heimat Britannien angetreten, bis sie allerdings vom Hafen in Dover aus in die unverfolgte Sicherheit fahren kann, nimmt sie das Mädchen Arabella als Geisel.

In der Nach-Furorszene zeigt sich der Monolog Milfords, die sich nach dem Erlöschen des Furioso wieder alleine im Raum befindet, in Analogie zum Setting des Schlusssauftritts der Marwood. Inhaltlich könnten die beiden Szenen aber verschiedener nicht sein. Konträr zu Marwoods unersättlicher nachbebender Rachsucht treten bei der abgekühlten Milford heroische Züge auf. Ernüchtert und beeindruckt von Luises Tugend und Großmut will sie geläutert dem Hof absagen und Großmut beweisen:

Auch *ich* habe Kraft, zu entsagen. <Mit majestätischen Schritten auf und nieder.>Verkrieche dich jetzt, weiches, leidendes Weib! – Fahret hin, süße, goldene Bilder der Liebe – Großmuth allein sei jetzt meine Führerin! [...] – In deine Arme werf' ich mich, Tugend! – Nimm sie auf, deine reuige Tochter Emilie! – Ha! wie mir so wohl ist! Wie ich auf einmal so leicht, so gehoben mich fühle! – Groß, wie eine fallende Sonne, will ich heut vom Gipfel meiner Hoheit heruntersinken, meine Herrlichkeit sterbe mit meiner Liebe, und nichts als mein *Herz* begleite mich in diese stolze Verweisung.³⁵⁹

Sie verzichtet nicht nur auf Ferdinand und überlässt ihn Luise, sie verschenkt auch ihre materiellen Habseligkeiten an die Dienerschaft. Nachdem der Rauch des Furors sich gelichtet hat, flüchtet sie sich in ihre Identität als stolze Britin und entzieht sich so schlussendlich den Nachwehen ihrer Raserei.

³⁵⁹ KuL (IV./8.), S. 82-83.

5.4. Abschließende Gegenüberstellung der Frauen

Vergleicht man die Furien der bürgerlichen Trauerspiele, mit der Furienkonzeption der Antike, liegt eine Ähnlichkeit mit den Zuschreibungen des Aischylos auf der Hand. Gleichwie die mythologischen Rachegöttinnen bei Menschen sowie Göttern des Olympos und des Tartarus verhasst sind und keiner dieser Sphären – Erde, Himmel, Unterwelt – angehören, so sitzen auch die höfischen Furien zwischen den Stühlen. Sie sind den adeligen Fürsten und Prinzen des Hofes genauso verhasst wie den Töchtern und Angehörigen des Bürgertums. Während sie zwischen diesen Ebenen hin und her getrieben werden, haben sie einen garstigen Zweck zu erfüllen, ihr eigenes Glück muss hinter ihre Bestimmung bzw. Funktion treten oder steht erst gar nicht zur Debatte.

Festzuhalten sind im Allgemeinen die immer wiederkehrenden Dualismen in der Festschreibung der beiden konkurrierenden Frauentypen: jung/alt, tugendhaft/ lasterhaft, Engel/ Dämon und frommes Opferlamm/ wilde Furie. Einen direkten Vergleich von fieser Furie und tugendhafter Tochter liefert der Prinz, wenn er das Bild Emilias mit dem Antlitz der Orsina vergleicht. Ohne von ihrem Furiensein zu wissen, erkennt er schon die Augen der Medusa in ihrem Blick, er schreibt ihr die Rolle der mythologischen überirdischen (Männer-)Mörderin zu, die mit Blicken tötet:

Prinz. O! Ich kenne sie, jene stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde! [...] Alles, was die Kunst aus den großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen der Gräfin Gutes machen kann, das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht.³⁶⁰

Im Gegensatz dazu wird sogar die Erscheinung Emilias auf dem gemalten Bild, das sie nur abbilden kann und ihre wahre Schönheit gar nicht zu zeigen vermag, mit einem Engel³⁶¹ verglichen. Mit der stolzen, höhnischen Miene hat Emilia gerade dann nichts gemein, wenn sie von sich selbst sagt: „Was für ein albern, furchtsames Ding ich bin!“³⁶²

Einen Vergleich der lasterhaften Alten mit der jungen Tadellosen übernimmt auch Mellefont: „Marwood, Sie reden vollkommen Ihrem Charakter gemäß, dessen Hässlichkeit ich nie so gekannt habe, als seitdem ich, in dem Umgange mit einer tugendhaften Freundin, die Liebe

³⁶⁰ EG (I./4.), S. 8.

³⁶¹ Vgl. EG, S.9.

³⁶² EG (II./7.), S. 31.

von der Wollust unterscheiden gelernt.“³⁶³ Seltsamerweise dient hier gerade die noch unerfahrene Sara als Aufklärerin und Medium zur Unterscheidungshilfe, während Marwood, als Stellvertreterin aller Frauen ihres Schlags, die Register der Lasterhaftigkeit auferlegt bekommt:

Sir William. Denn wer weiß, ob er seine Marwoods und seine übrigen Kreaturen eines Mädchens wegen wird aufgeben wollen, das seinen Begierden nichts mehr zu verlangen übrig gelassen hat, und die fesselnden Künste einer Buhlerin so wenig versteht?³⁶⁴

Obwohl die Furien die von den Prinzen und Fürsten Verstoßenen sind, kommt die Opferrolle allein den bürgerlichen Töchtern zu. Die intriganten Frauen sind die Täterinnen. Sie treten in der Konstellation Tochter – Furie an die Stelle der aktiven Täter, die sonst den Männern zugeschrieben wird:

Der Opferstatus ist ein wichtiges Merkmal der Weiblichkeitskonzepte, wie sie die binären Geschlechtertheorien entwickeln. Diese Modelle stellen die vermeintlich ‚typischen‘ Eigenschaften der beiden definierten Geschlechter in eine polare Anordnung. In dieser korrespondiert der als ‚weiblich‘ konnotierte passive Opferstatus mit der als ‚männlich‘ verstandenen aktiven Täterschaft.³⁶⁵

Die beiden Frauen Milford und Luise auf der anderen Seite, trennt vor allem nur eins, der Stand. Während der „blonde Engel“ Luise nur mit ihrer Tugend und Aufrichtigkeit Furore macht, sonst aber eine eher passive Figur abgibt, macht die Lady mit großem Verstand, Selbstbewusstsein, Großmut und Entschlossenheit von sich Reden. Während Luise Kraft von Gott erfleht³⁶⁶, findet Milford ihre Kraft in sich selbst. Die Gemeinsamkeit der beiden besteht im Streben nach Tugend und Ehre und zweifellos an der Liebe zu Ferdinand, die trotz verschiedener Motiviertheit beide verbindet. Nirgendwo sonst findet ein derartiger Paktschluss von bürgerlicher Tochter und furioser Aristokratin statt.

³⁶³ MSS (II./3.), S. 27.

³⁶⁴ MSS (III./1.), S. 43.

³⁶⁵ HEUER, IMKE WIEBKE: „Mein ist die That“ – Attentäterinnen in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. (Epistemata 779) Hier S. 461.

³⁶⁶ Vgl. KuL, S. 86.

VI. Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* (1844) – Ein Ausblick

Mit *Maria Magdalena*, einer Tragödie in drei Akten, existiert ein weiteres Drama das vom Autor ursprünglich nach seiner Protagonistin benannt werden sollte. Der neue Name des zuerst als „Klara“ titulierten Trauerspiels ist ein Verweis *Friedrich Hebbels* auf die biblische Gestalt der Sünderin Maria Magdalena der, so sagt das Lukasevangelium, viel vergeben wurde da sie viel geliebt hätte. Der Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel“ stellt dabei klar, dass es sich nicht um eine dramatische Bearbeitung des Stoffes aus der Bibel handelt. Die fallweise auch geläufige jedoch falsche Betitelung als „Maria Magdalene“, ist auf einen Fehler im Erstdruck des Werkes im Jahr 1844 zurückzuführen.³⁶⁷

Maria Magdalena stellt in der allgemeinen Forschungsmeinung das letzte gattungstypische bürgerliche Trauerspiel dar, es wird später abgelöst von der Gattung des sozialen Dramas, welches den vierten Stand – das heißt Proletariat und Arbeiterklasse – ins Zentrum des Konfliktes rückt. Bürgerliches Trauerspiel und soziales Drama teilen somit nicht nur das Sujet der Familie³⁶⁸, auch die Abwendung von privaten Konfliktstoffen und das Streben nach konkret angesprochenem, politischem Ausdruck hin „zum sozialen Drama mit politischer Zielrichtung“³⁶⁹ liegt für die modernen Dramatiker in den Möglichkeiten dieser Transformation. Laut *Franziska Schößler* besteht allerdings im Gesetz der Fallhöhe schon der erste grundlegende Einspruch gegen die sogenannte bürgerliche Tragödie.³⁷⁰ Sie stellt unter anderem den Konfliktstoff in Frage:

Die ‚bürgerliche Tragödie‘ steht unter dem Legitimationsdruck, das tragische Konfliktpotenzial bürgerlicher Existenz plausibel zu machen. Entsprechend wird über die Jahrhunderte hinweg wiederholt die Debatte aufflackern, woher das bürgerliche Drama seinen Konfliktstoff beziehe – aus äußeren Determinanten oder aber aus immanenten Strukturen; letzteres erhebt Hebbel zum Maßstab eines gelungenen bürgerlichen Trauerspiels.³⁷¹

³⁶⁷ PÖRNBACHER, KARL: Friedrich Hebbel. *Maria Magdalena*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980. Hier vgl. S. 12.

³⁶⁸ Vgl. Schößler (2003), S. 8.

³⁶⁹ Schößler (2003), S. 9.

³⁷⁰ Vgl. Schößler (2003), S. 8.

³⁷¹ Schößler (2003), S. 8.

Diesen Ruf nach Legitimierung erkennt bereits *Hebbel*, als er im Vorwort des Dramas am 4. März 1844 die Gründe für den Niedergang des bürgerlichen Trauerspiels in dessen alter Form konstatiert:

Das bürgerliche Trauerspiel ist in Deutschland in Mißkredit geraten, und hauptsächlich durch zwei Übelstände. Vornehmlich dadurch, daß man es nicht aus seinen *inneren*, ihm allein eigenen Elementen, aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktsten Kreis gegenüberstehen, und aus der hieraus entspringenden schrecklichen *Gebundenheit des Lebens* in der *Einsichtigkeit* aufgebaut, sondern es aus allerlei *Äußerlichkeiten* [...], vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären, zusammengeflickt hat.³⁷²

Georg Büchner rückt 1836/37 mit seinem fragmentarischen Drama *Woyzeck* zum Ersten Mal einen Vertreter des vierten Standes und das Gebundensein an das daran geknüpfte Elend in den Fokus einer Tragödie. Dabei werden die konträren Angehörigen des Bürgertums „[...] in ihrer satten Selbstsicherheit und Selbstgewißheit scharf kritisiert.“³⁷³

Hebbel knüpft an die Tradition der hohen Tragödie an und verfasst mit *Maria Magdalena* ein „heldenhaftes“ Trauerspiel indem er seine bürgerlichen *dramatis personae* im „nahezu heldische[n, JT] Pathos“ sprechen lässt.³⁷⁴ Die Transformationsmöglichkeiten des bürgerlichen Trauerspiels erstrecken sich in vielerlei Richtungen:

Hebbel weitet mit diesem Drama [MM, JT] die Darstellungsmöglichkeiten für den vierten Stand aus; handwerkliches Kleinbürgertum wird gewissermaßen ‚tragödienfähig‘ und bereitet, wie im Jahrzehnt vorher Georg Büchner, das soziale Drama am Ende des 19. Jahrhunderts vor [...].³⁷⁵

Mit *Maria Magdalena* wendet sich das bürgerliche Trauerspiel „[...] der Gesellschaftskritik zu und hört auf, der Verherrlichung des Bürgertums zu dienen oder dessen Ansprüche zu verfechten.“³⁷⁶ Büchners Trauerspiel bezeichnet *Schößler* im Vergleich als „in sozialer Hinsicht radikalisiert“³⁷⁷, beide seien demnach ausdrücklich voneinander zu differenzieren. Al-

³⁷² Hebbel in seinem Vorwort zu *Maria Magdalena* am 4. März 1844. Entnommen aus: MM, S. 28.

³⁷³ Gauwerky (2001), S. 202.

³⁷⁴ Schößler (2003), S. 64.

³⁷⁵ Jeßing (2015), S. 220.

³⁷⁶ Gauwerky (2001), S. 202.

³⁷⁷ Schößler (2003), S. 64.

lerdings wird *Woyzeck* erst im 20. Jahrhundert seine entsprechende Wertung finden, während *Hebbels Maria Magdalena* laut *Gauwerky* bereits auf seine Zeitgenossen einwirkt und die Wende der Gattung hin zum sozialen Drama hervorruft.³⁷⁸

Auch hinsichtlich der Figuren lassen sich einige Unterschiede zu den bisher vorgestellten Trauerspielen des 18. Jahrhunderts festmachen. Die Protagonistin Klara ist im Gegensatz zu den bürgerlichen Töchtern der drei untersuchten Trauerspiele kein Einzelkind, sie hat einen Bruder. Es ist ein Rückschritt von der dramaturgisch notwendigerweise als kleine Familie – bestehend aus Vater, Mutter und Tochter – konzipierten Familie zurück zum realen, typischen Familiengefüge des 19. Jahrhunderts mit zwei oder mehr Kindern.

Im Vergleich zu jeweils einem adeligen ‚Erwählten‘ (Mellefont, Graf Appiani, Ferdinand), kämpfen zwei bürgerliche Kontrahenten um Klara: Leonhard und Friedrich.³⁷⁹ Es wird nicht Klaras Tugendverlust befürchtet, sondern alle Hoffnung des Vaters auf sie gesetzt, nachdem er von seinem Sohn enttäuscht wurde. Die Mutter ist weder Teil der Intrige, noch verantwortlich für naive Heiratspläne, sie stirbt schockbedingt im ersten Akt und wird so gleich zu Beginn der Handlung entzogen. Es ist diesmal der Vater des Trauerspiels der mit dem Beenden des eigenen Lebens droht, falls die Tochter ihm Schande bringt. Nicht der Verlust ihrer bürgerlichen Ehre, sondern das Abhandenkommen seiner eigenen ist die größte Befürchtung Meister Antons. Der Suizidversuch der Tochter im zweiten Akt hingegen bleibt dem Vater verborgen. Er ist kein Vater des Lessing’schen Trauerspiels, der als einziger Vertrauter jede Gefühlsregung der Tochter kennt, im Gegenteil, die beiden sind einander fremd, der Vater ist am Schicksal der Tochter nicht beteiligt, er beendet die Tragödie mit den Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“³⁸⁰

³⁷⁸ Vgl. *Gauwerky* (2001), S. 202.

³⁷⁹ Anm.: Graf Appiani kann insofern nicht als tatsächlicher Konkurrent neben Hettore Gonzaga, dem Prinz von Guastalla, gesehen werden, da er nicht die Möglichkeit zum Duell bekommt. Er wird heimtückisch umgebracht bevor sich ihm die Bestrebungen des Prinzen in Bezug auf die Eroberung Emilias offenbaren.

³⁸⁰ MM (III./11.), S. 94.

VII. Resümee

Der wütende Ausbruch der verschmähten und betrogenen Mätressen hat sich – unter den Aspekten der *verba furiosa* und der Rekreation mithilfe der *vis antiqua* – als ein von den feudalen Herrschern ausgelöster Bewältigungsmechanismus gezeigt, indem die zu Unrecht der Lasterhaftigkeit bezichtigten Frauen auf diese Weise sowohl nach Rache, als auch nach Selbstwerdung schreien.

Durch das Ausbreiten der etymologisch und genealogisch facettenreichen Ursprünge der Familien der Erinnyen und Furien im Vorfeld der Analyse ließen sich nicht nur spannende und teils entscheidende Details in den untersuchten Textpassagen der Primärliteratur aufspüren, auch die Macht der *vis antiqua* konnte somit eingängiger dargestellt werden. Der vorliegende Vergleich der drei unterschiedlichen Furorszenen hat zudem deutlich hervorgebracht, dass jede der drei rasenden Mätressen auf ihre eigene Art und Weise sich sowohl furios gebärdet, als auch ihren eigenen Weg aus der „großen Szene“ findet. Dabei sind die Furien aber nicht nur Teil der Intrigen, sondern in jedem Fall auslösendes Moment und Trägerinnen beziehungsweise Beschleunigerinnen des dramatischen Ausgangs, wenn sie entweder selbst oder durch die instrumentalisierten Väter zu Mörderinnen der bürgerlichen Töchter werden.

Wie aber werden die tugendhaften Töchter zu Mordopfern der Intrigantinnen und der Väter? Indem sie dem von den Männern geschaffenen Frauenbild entsprechen wollen, werden sie für die Mätressen gefährlich. Gleichzeitig fürchten sich die Mädchen entweder wie Emilia vor der Verführung der attraktiven Männer oder ihnen kommen ihre eigenen Gefühle in die Quere, wie Sara. Sara wächst nur unter Männern auf, die ihr zeigen, wie Männer Frauen gerne haben wollen, sie hat keine einzige weibliche Bezugsperson. Bei Emilia versagt die Mutter, sie ist naiv und fühlt sich geschmeichelt, weil ihre Tochter vielleicht die Frau des Prinzen wird. Auch die Mutter Millerin hat eine unrealistische Lebenssicht, die der Tochter zum Verhängnis wird. Es entsteht der Eindruck, die Mütter seien nicht gefordert, ihnen fehlt der Wirklichkeitsbezug. Aber auch die Väter haben nicht weniger Anteil am Unglück der Töchter. Odoardo Galotti versagt wenn er Mutter und Tochter mehr oder weniger wegsperrt und

ihnen so ihre Welthaltigkeit nimmt. Das eigentliche Verbrechen an den Töchtern liegt im Erziehungsfehler der Väter, die den Kindern die Bezugnahme zur äußeren, öffentlichen Welt verweigern. Die Frauen, Mütter wie Töchter, können selbst nicht abschätzen, wie sich Beziehungen und Ehen auf ihr Leben auswirken werden. Die Mörder der bürgerlichen Trauerspiele sind die Väter indem sie ihre Töchter zu Opfern erziehen, Anstifterinnen sind dabei die Mätressen.

Auch wenn Männer wie gleichermaßen Frauen von „Frauenzimmern“, „Weibern“ und dem „Geschlecht der Weiber“ sprechen, so gelten meist die männlichen Verbalangriffe und negativen Zuschreibungen der Tugend oder dem Intellekt der jungen wie der älteren Frauen, die dabei vehement in Zweifel gezogen werden. In den untersuchten Dramen spiegeln sich die für die Zeit der Aufklärung typisch weiblichen Festschreibungen: „Das Lob der Frauen, die Reverenzen und die Schmähungen an die Adresse des Weiblichen zentrieren sich in den Überlieferungen des 18. Jahrhunderts um zwei exponierte Bestimmungen: die Gelehrsamkeit und die Empfindsamkeit.“³⁸¹ Unter diesen beiden lassen sich alle wünschenswerten weiblichen Eigenschaften subsummieren: Ehre, Tugend, Religiosität, Anmut und die *schöne Seele*. Gerade diese sind es, die in den Dramen über Aufstieg und Fall der Protagonistinnen und Antagonistinnen entscheidet, dabei spielen all diese Charakterzüge bei den adeligen Fürsten und Prinzen niemals eine Rolle.

Allerdings wird in einigen wenigen Szenen eine Art Paktschluss der Kontrahentinnen ähnlich einer Verschwesterung gleichermaßen Leidender angedeutet. Eben dieser Zusammenhalt und die Ähnlichkeit von Mätressen und Töchtern, die sich erst zeigt, wenn auch zumindest eine der drei Töchter selbst sich für einen Moment zum *Furioso* hinreißen lässt, erinnert an die Schwesternschar der mythologischen Erinnyen, Furien und andere Rachegöttinnen, die im Vollführen ihrer Rachezüge in der Rage ganz eins sind.

Die Furorszene wird in den späteren Dramen des 19. Jahrhunderts einen entscheidenden Wandel erfahren, indem sie heroische Frauen als Furien inszeniert, die gleichzeitig vielmehr als die Furien der bürgerlichen Trauerspiele die Folgen der französischen Revolution zum

³⁸¹ Bovenschen (2003), S. 80.

Ausdruck bringen, nämlich die Denaturierung einer vormals natürlichen Ordnung und somit eine um-sich-schlagende Gewalt, die auf die Heldinnen der Dramen übertragen werden wird:

In den revolutionskritischen Texten europäischer Intellektueller wurden die exzessiv-gewalttätigen Anteile außer Kontrolle geratener Revolution auf die Frau projiziert. Die aufständischen Frauen wurden als Furien und Medusen inszeniert und zum Symbol einer »denaturierten« Ordnung stilisiert. So schildert etwa der Revolutionskritiker Burke den Zug der Marktfrauen nach Versailles als bacchantische Entfesselung der weiblichen Akteure.³⁸²

Dramaturgisch hat sich in Bezug auf die Familiendarstellung gezeigt, dass die Kleinfamilie bestehend aus Vater, Mutter und Tochter eine für den Darstellungszweck des Trauerspiels eigens konzipierte Familie ist. Im 18. und 19. Jahrhundert waren solche Familien die Ausnahme. Sozialhistorisch nehmen die besprochenen bürgerlichen Trauerspiele allerdings die spätere Sozialform der kleinen Familie vorweg. Im Falle von *Hebbels* Drama kann eine Öffnung zur realistischeren Darstellung der Familie mit den Geschwistern Klara und Karl bereits festgestellt werden. Gemeinsam mit dem Schwinden des höfischen Personals im Drama des 19. Jahrhunderts ist mit *Maria Magdalena* die Furie vollends aus dem bürgerlichen Trauerspiel verschwunden.

³⁸² Marwyck (2010), S. 160.

VIII. Verzeichnisse

Abkürzungsverzeichnis

Aischyl. Eum. = AISCHYLOS: Eumeniden. Aus: *Die Orestie*, Ausgabe: Reclam 2016.

DNP = Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 12 Bde. 1996ff.

EG = LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Emilia Galotti 1772.

Faust II = Goethe, Johann Wolfgang: Faust der Tragödie Zweier Teil. 1832/33.

KuL= SCHILLER, FRIEDRICH: Kabale und Liebe 1784.

MM = HEBBEL, FRIEDRICH: Maria Magdalena 1844.

MSS = LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Miss Sara Sampson 1755.

Verg. Aen. = PUBLIUS VERGILIUS MARO: Aeneis. Ausgabe: Reclam 2005.

Literaturverzeichnis

Lexika und Wörterbücher

Antike Mythologie. Hg. v. BRODERSEN, KAI und BERNHARD ZIMMERMANN. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005.

Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Übers. v. Marinus Pütz. Hg. v. MOORMANN, ERIC M. und WILFRIED UITTERHOEVE. Stuttgart: Alfred Kröner 1995.

Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Hg. v. HARRAUER, CHRISTINE und HERBERT HUNGER. 9. Vollst neu bearb. Aufl. mit 198 Abbildungen. Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek ⁹2006.

Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. 12 Bde. Hg. v. CANKI, HUBERT und HELMUTH SCHNEIDER. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996ff.

Reclams Mode- und Kostümllexikon von LOSCHEK, INGRID. Mit 513 ein- und mehrfarbigen Abbildungen. Fünfte, aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. ⁵2005.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (Bd 1, A –G). Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Hg. v. WEIMAR, KLAUS. Berlin/New York: DeGruyter 1997.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Neu bearb. und unter redaktioneller Mitarbeit v. Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hg. v. KOHLSCHMIDT, WERNER und WOLFGANG MOHR. (Bd. 1, A-K). Unveränderte Neuausgabe. Berlin/New York: DeGruyter 2001.

Stowasser. Österreichische Schulausgabe. Lateinisch - deutsches Schulwörterbuch von J.M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch. Auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von Pichl, R. und H. Reitterer u.a., neu bearb. und erw. von: Christ, Alexander und Heiner Eichner u.a. Gesamtedaktion: LOŠEK, Fritz. Wien: öbv & hpt Verlagsgesellschaft 1997.

Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Hg. v. LINK, STEFAN. Begründet v. Hans Lamer. Stuttgart: Alfred Kröner 2002.

Primärliteratur

Antike:

AISCHYLOS: Die Orestie. Agamemnon, Choephoren, Eumeniden. Übersetzung und Anmerkungen v. Kurt Steinmann. Nachwort Anton Bierl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2016.

APOLLODOR: Bibliothek. Götter- und Heldensagen. Hg., übers. und komm. v. Paul Dräger. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2005. (Sammlung Tusculum)

EURIPIDES: Tragödien. Fünfter Teil. Die Troerinnen. Die Phoinikerinnen. Orestes. Griechisch und Deutsch v. Dietrich Ebener. Berlin: Akademischer Verlag 1979.

HESIOD: Theogonie. Vom Ursprung der Götter. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. v. Otto Schönberger. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999. (RUB 9763)

PUBLIUS VERGILIUS MARO: Aeneis. Epos in zwölf Gesängen. Unter Verwendung der Übertragung Ludwig Nueffers übers. und hg. von Wilhelm Plankl. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

Neuere Deutsche Literatur:

EIBL, KARL (Hg.): Johann Wolfgang Goethe. Friedrich Schiller. Sämtliche Balladen und Romanzen in zeitlicher Folge. Frankfurt a. Main: Insel Verlag 1992. (insel taschenbuch 1275)

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Faust. Der Tragödie Zweiter Teil. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001.

HEBBEL, FRIEDRICH: Maria Magdalena. Ein bürgerliches Trauerspiel in drei Akten. Mit Hebbels Vorwort betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte. Anmerkungen v. Karl Pörnbacher. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994

HIPPEL, THEODOR GOTTLIEB VON: „Ueber die Ehe. Ein possierliches Plädoyer für die Ehe und für die Liebe“. Frankfurt/Leipzig 1774. In: Projekt Gutenberg, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-die-ehe-5788/7> (8.5.2017)

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Akten. Anmerkungen v. Veronica Richel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Akten. Anmerkungen v. Veronica Richel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003.

RIORDAN, RICK: Percy Jackson. Diebe im Olymp. Aus dem Englischen von Gabriele Haefs. Hamburg: Carlsen 2010.

SCHILLER, FRIEDRICH: Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel. Anmerkungen v. Walter Schafarschik. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993.

WINCKELMANN, JOHANN JOACHIM: Geschichte der Kunst des Altertums. Wien: 1776.
In: eLib.at (Hg.). URL: http://www.univie.ac.at/elib/index.php?title=Geschichte_der_Kunst_des_Altertums_-_Johann_Joachim_Winckelmann_-_1776#Volltext (21.4.2017)

Sekundärliteratur

BARTA, ILSEBILL: „Handlung des Lebens“. Geschlechtsspezifische Körpersprache im Zeitalter der Aufklärung. In: Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur. Hg. v. FRIEDBERT ASPETSBERGER und KONSTANZE FLIEDL. Innsbruck/Wien u.a.: Studien-Verlag 2001. S. 181-208.

BOVENSCHEN, SILVIA: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2003. (es2431)

BRONFEN, ELISABETH: Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic. Manchester: Manchester University Press 1992.

EGGER, IRMGARD: „Nur über ihre Leiche“. Zur Darstellung des weiblichen Körpers in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Sprachkunst. XXXI/2000, 2. Halbband, S. 281-288.

GAUWERKY, URSULA: Bürgerliches Drama. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Neu bearb. und unter redaktioneller Mitarbeit v. Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hg. v. KOHLSCHMIDT, WERNER und WOLFGANG MOHR. (Bd. 1, A-K). Unveränderte Neuauflage. Berlin/New York: DeGruyter 2001. S. 199-203.

GÖTTERT, KARL-HEINZ: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. 4., überarb. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2009. (UTB 1599)

HEMPEL, BRITA: Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.

HEUER, IMKE WIEBKE: „Mein ist die That“ – Attentäterinnen in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013. (Epistemata 779)

HOFMANN, MICHAEL: Drama. Grundlagen – Gattungsgeschichte – Perspektiven. Paderborn: Fink 2013. (UTB 3864)

JEBING, BENEDIKT: Dramenanalyse. Eine Einführung. Unter Mitarbeit von Thomas Ulrich. Berlin: Erich Schmidt 2015. (Grundlagen der Germanistik 56)

KAISER, GERHARD: Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe*. In: *Recherches Germaniques* 14/1984, S. 7-22.

KITTLER, FRIEDRICH A.: Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XXI/1977, S. 111-137.

KOSCHORKE, ALBRECHT: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

KOŠENINA, ALEXANDER: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur >eloquentia corporis< im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995. (Theatron 11)

KRÜGER-FÜRHOFF, IRMELA MAREI: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallenstein Verlag 2001.

MARTÍNEZ, MATÍAS (Hg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011.

MARWYCK, MAREN VAN: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800. Bielefeld: Transcript 2011.

MATT, PETER VON: Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der Literatur. München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2002.

MATT, PETER VON: Vollkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München: Hanser 1995.

MEYER-SICKENDIEK, BURKHARD: Zärtlichkeit. Zu den aristokratischen Quellen der bürgerlichen Empfindsamkeit. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2014/ 88 (2), S. 206-233.

NEUMANN, JULIA: Wie man Giftmorde als Form weiblicher Rhetorik inszeniert. In: *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Hg. v. BISCHOFF, DOERTE und MARTINA WAGNER-EGELHAAF. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte Bd. 226), S. 187-204.

OSCHMANN, DIRK: Gattungstheorie um 1800. In: Handbuch Gattungstheorie. Hg. v. ZYMMER, RÜDIGER. Stuttgart: Metzler 2010. S. 206-209.

PLATZ-WAURY, ELKE: Figurenkonstellation. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller (Bd. 1, A-G). Hg. v. WEIMAR, KLAUS. Berlin/New York: DeGruyter 1997. S. 591-593. Hier S. 591.

PÖRNBACHER, KARL: Friedrich Hebbel. Maria Magdalena. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1980.

ROBERT, JÖRG: Gattungstheorie in der Frühen Neuzeit. In: Handbuch Gattungstheorie. Hg. v. Zymner, Rüdiger. Stuttgart: Metzler 2010. S. 203-206.

SCHÖßLER, FRANZISKA: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.

SELBMANN, ROLF: Deutsche Klassik. Paderborn: Schöningh 2005. (UTB 2593)

TÖCHTERLE, KARLHEINZ: Literaturtheorie von der griechischen Antike bis zur Romantik. In: Einführung in die Literaturtheorie. Hg. v. SEXL, MARTIN. Wien: WUV 2004, S. 35-65.

VOGEL, JULIANE: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Breisgau: Rombach 2002. (Reihe Litterae Bd. 94)

VOGG, ELENA: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des «bürgerlichen Trauerspiels» von 1755-1800. In: Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750-1800. Hg. v. KOOPMANN, HELMUT. Tübingen: Niemeyer 1993. (Studia Augustana 3), S. 53-92.

WÄGENBAUR, BIRGIT: Die Pathologie der Liebe. Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin: Erich Schmidt 1996. (Geschlechterdifferenz & Literatur 4)

WUTHENOW, RALPH-RAINER: Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 2000. (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Bd. 178)

IX. Anhang

Abstract in deutscher Sprache

Wie sich die höfischen Frauen in den bürgerlichen Trauerspielen *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* und *Kabale und Liebe* nicht nur als intrigante Mätressen und Mörderinnen, die die Väter der bürgerlichen Töchter instrumentalisieren, sondern auch in den sogenannten „Furorszenen“ als rasende Furien gebärden, ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.

Eingangs wird das Konzept der Erinnyen und Furien von deren etymologischem und genealogischem Ursprung in der antiken griechischen und römischen Mythologie, mit ihren Verwandten den Medusen, Sirenen und Mänaden, bis zum modernen Furienkonzept im Drama des 18. und 19. Jahrhunderts präsentiert. Darauf folgt eine kurze Rezeptionsgeschichte der literarischen Wiederkehr der Rachegöttinnen in der neueren deutschen Literatur. anhand ausgesuchter Beispiele

Wenn sich die Furien unter Verwendung bestimmter *verba furiosa* und Kraft der *vis antiqua* in den Furorszenen als rasende Rachegöttinnen offenbaren, zeigen sich nicht nur Analogien zu ihren mythologischen Vorbildern. Neben allen offensichtlichen Differenzen finden sich auch Gemeinsamkeiten mit den tugendhaften hübschen Töchtern. Auf welche Weise die bürgerlichen stillen Töchter mitunter mit den rasenden Furien ähnliche Gefühle teilen und gleichermaßen präskriptive und deskriptive Zuschreibungen von ihrer männlichen Umwelt erfahren, sollen die Ausführungen ebenfalls zeigen. Dabei liegen der Arbeit folgende Fragen zu Grunde: Wie werden die Geschlechterrollen sowohl von den Töchtern, als auch den Aristokratinnen verstanden? Welche Zuschreibungen erfahren die vielfach als „Frauenzimmer“ und „Weiber“ Bezeichneten? Wie wirken sie sich diese Zuschreibungen fatal aus und wie werden sie neu definiert?

In Bezug auf die einzelnen Furorszenen gilt es zu erfahren, an welcher Stelle des Trauerspiels Tochter und Furie jeweils aufeinandertreffen. Wie das Setting des Treffens gestaltet ist, auf welche Weise sich die Furien im Anschluss an die Furorszene entziehen und was von ihnen

bleibt, wenn der Sturm vorüber ist, ist dabei ebenfalls von Interesse. Entsteht eine Duellsituation oder behält die Furie die Oberhand? Wie zeigen sich die adeligen Frauen nicht nur als Furien, sondern auch als Attentäterinnen mit ihren Werkzeugen Gift und Dolch?

Bei der Beantwortung all dieser Fragen sollen sowohl die Effekte der Weiblichkeit und Körperlichkeit, als auch die dramaturgischen Mittel und Kontexte aus welchen sich diese als glaubwürdig erweisen, aufgezeigt werden. Am Ende der Ausführungen wird mit einem Ausblick auf *Hebbels Maria Magdalena* der Bogen der Gattungsgeschichte vom bürgerlichen Trauerspiel bis hin zu der daraus resultierenden Entwicklung des sozialen Dramas gespannt.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name	Johanna- Katharina Tesche
Geburtsdatum, -ort	10. Juli 1989, Wien

Bildungsweg

2013	Ausbildung zur Moderatorin in der bildungswissenschaftlichen Praxisreflexion, Universität Wien
2010-2017	Diplomstudium Lehramt, Unterrichtsfach Deutsch, Universität Wien
2010-2016	Diplomstudium Lehramt, Unterrichtsfach Psychologie und Philosophie, Universität Wien
2007-2010	Diplomstudium Pharmazie, Universität Wien
1999-2007	Gymnasium, Institut Neulandschulen pGRg Laaer Berg Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
1995-1999	Volksschule, Institut Neulandschulen VKS Laaer Berg

Sonstige Tätigkeiten

seit 2010	Trainerin im Bereich Sprachförderunterricht
-----------	---