

## *Maria Magdalena* und der Wandel von Familie und Vaterfigur

Louisa Terzakis

Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* entstand in einer Zeit, in der das bürgerliche Trauerspiel begann, nicht mehr die redliche Tugendhaftigkeit des bürgerlichen Standes zu preisen, sondern dieselbe bürgerliche Familie zunehmend als einen Ort der starren Regelmäßigkeiten, der ausgehöhlten christlichen Dogmen und der unterdrückenden Zwänge auszuweisen. War Emilia Galottis Tod fast hundert Jahre zuvor noch ein Musterbeispiel bürgerlicher Moralität, so begleitete Klaras Freitod zur Rettung der Familienehre in Verbindung mit Hebbels Titelgebung nach der „heiligen Sünderin“ der Beigeschmack von Ungerechtigkeit und Sinnlosigkeit. Wie in *Emilia Galotti* und anderen thematisch verwandten Stücken des bürgerlichen Trauerspiels, spielt sich der Kern der Tragödie auch hier in erster Linie zwischen Tochter und Vater ab. Klaras Vater treibt sie in den Tod, wenn auch ohne direkte Absicht und selbst aus einem Verpflichtungszwang gegenüber „den Leuten“ seines gesellschaftlichen Milieus heraus. Dagegen wird Emilia sogar eigenhändig von ihrem Vater getötet. Wie der Akt der Kindstötung in so unterschiedlichem Licht dastehen kann, hat nicht nur mit den sich verändernden Begriffen von Schande und Ehre zu tun, sondern auch mit einem Rückgang der patriarchalen Macht innerhalb der Familie.

Der Vater galt über Jahrhunderte hinweg als Familienoberhaupt, Beschützer und Ernährer und als die tragende Säule der Familie. Diese patriarchale Ausrichtung der Gesellschaft hatte nicht zuletzt mit dem Glauben zu tun, dass ausschließlich der zeugende Vater seine Merkmale und Eigenschaften an die Kinder weitergab, während die Mutter nur das austragende Gefäß darstellte. Der Wirkungskreis des Vaters ging soweit, dass er bekanntlich über die Eheschließung seiner Kinder und damit die Neugründung von Familien verfügen konnte. Die eigenen Kinder wurden damit aus heutiger Sicht zu rechtlosen Besitztümern des Vaters degradiert. Ob ein Kind das Kind seines Vaters war, hing allein von der öffentlichen Bezeugung seiner Vaterschaft ab und konnte sogar die biologische Verwandtschaft mit dem Kind überstimmen. „Der Vater als

Held, der Vater als Krieger – der Vater früherer Zeiten war in der Familie die Verkörperung Gottes, ein wahrer Wundertäter, ein Herrscher über die Familie. Er verkörperte das Erbe des Monotheismus, herrschte über den Körper der Frauen und entschied darüber, auf welche Weise die Kinder gezüchtigt werden sollten“, schreibt die Historikerin Elisabeth Roudinesco in *Die Familie ist tot – Es lebe die Familie*<sup>1</sup>. Die um die mythische Vaterfigur gruppierte Familie kann damit auch als Spiegelung des monarchistischen Staatsmodells verstanden werden, das wiederum das Abbild eines theozentristischen Weltbildes war. Der Vater hatte seine Macht wie der König von Gottes Gnaden erhalten.

Dieses Rollenbild begann sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eine der Konsequenzen der französischen Revolution zu verändern. Roudinesco setzt den Beginn dieser Entwicklung noch früher an, indem sie in dem 1757 misslungenen Attentat auf Ludwig XV. eine erste Andeutung auf den „Zerfall des Bildes vom Vatergott“ sieht.<sup>2</sup> Zwar blieb der Vater als zentrales Familienoberhaupt bestehen, allerdings wurde der Macht über seine Kinder die Willkür entzogen; er durfte sie weiterhin bestrafen, jedoch konnte auch er bestraft werden, wenn er seine Machtposition ohne Rechtfertigung ausnutzte: „Der Vater als Abbild Gottes war durch den pater familias ersetzt worden“.<sup>3</sup>

Vielleicht trug der im Innersten ins Taumeln geratene christliche Glaube nicht wenig dazu bei. Das antireligiöse Klima der Aufklärung brachte den Monarchen ebenso wie die damals noch unweigerlich mit der Religion verbundene Kirche ins Wanken. Hinzu kam, dass im 18. Jahrhundert andere, außereuropäische Religionen auch in Europa bekannt wurden und mit dem abendländischen Glauben in vermeintliche Konkurrenz getreten sein mögen. Mit dem indirekten Zweifel an eine göttliche Autorität büßt auch der Vater an Einfluss ein.

---

<sup>1</sup> Elisabeth Roudinesco, *Die Familie ist tot – Es lebe die Familie*, Stuttgart 2008, S. 22. Franz. Originalausgabe: *La famille en désordre*, Paris 2002.

<sup>2</sup> Ebd., S. 33.

<sup>3</sup> Ebd., S. 42.

In diesem Licht lässt sich die unterschiedliche Bewertung der Väter und des Ehrentods bei Lessing und Hebbel nachvollziehen. Hinzu kommt, dass die Bedrohung in *Maria Magdalena* nicht mehr von der jahrhundertalten Adelsinstitution ausgeht, sondern in der Zukunft, in einem sich gerade neu formierenden Bürgertum, liegt. Hebbels Text klagt darüber hinaus die auf ihr Ansehen versessenen Männer an: den verhärteten Vater, den opportunistischen Leonhard, den im entscheidenden Moment feigen Sekretär. Ehre und Schande nehmen hier wie noch zu Lessings Zeiten einen hohen Stellenwert ein und sind die Dreh- und Angelpunkte, an denen sich das dramatische Geschehen vollzieht. Mit der im Übergang zum 19. Jahrhundert stattfindenden Aufspaltung des Lebens in Privatsphäre und Öffentlichkeit hat sich die Angst um Gesichtsverlust vom Hof auf die öffentliche Meinung der Bürgergesellschaft verlagert. Ehre und Schande sind gleichfalls zwei stark mit der männlichen Welt konnotierte Begriffe. Das zeigt sich, abgesehen von Meister Antons Verhalten, auch an den Neben- und Vorgeschichten des Stücks. Klaras Bruder Karl wird fälschlicherweise des Juwelendiebstahls beschuldigt, weil der Juwelier Wolfram Angst hat, der Öffentlichkeit gegenüber einzugestehen, dass seine wahnsinnige Frau den Schmuck versteckt hat. Der Gerichtsdienstler Adam will sich an Meister Anton für sein beschädigtes Ansehen rächen, indem er ihn an Karls Schuld glauben lässt. Dieser Schock versetzt der kranken Mutter den Todesstoß. Klaras und ihrer Mutter Tod steht so nicht nur für das Scheitern des Individuums an der Gemeinschaft, sondern auch für das Zerschlagen des Weiblichen am Männlichen.

Indirekt weist Hebbel so die Absurdität des sozialen Regelkanons auf: Eine Gesellschaft, in welcher jeder vor jedem versucht, die Fassade seines Ansehens aufrecht zu erhalten, läuft zur Künstlichkeit verkommenen Ritualen hinterher.

Elisabeth Roudinesco sieht die Vaterfigur im 19. Jahrhundert einem ständigen Wechselspiel aus Demontage und Neuerfindung unterworfen. Damit korreliert Roudinescos Beobachtung, dass in dieser Zeit eine „Invasion des Weiblichen in Familie und Gesellschaft“ stattfand, die als Gefahr für die väterliche Autorität angesehen wurde. „Bald wurde die Herrschaft des Matriarchats als Quelle für Chaos [...] und fehlende

Ordnung gesehen, ein Zustand, der dem Patriarchat, das für Vernunft und Kultur steht, diametral entgegengesetzt ist; bald wurde das Matriarchat als das natürliche und ursprüngliche Paradies beschrieben, zerstört vom Patriarchat und seinem autoritären Herrschaftsstil.“<sup>4</sup> Macht man einen Abstecher in Thomas Manns *Buddenbrooks*, erscheint es geradezu sinnbildlich, dass am Ende der Familiengeschichte und des Jahrhunderts von der Familiendynastie nur noch weibliche Mitglieder an einem Tisch zusammensitzen, weil alle Buddenbrook-Männer wie aus Überlebensschwäche zu früh aus dem Leben getreten sind.

Roudinesco bemerkt, dass „die meisten Europäer in dem jeweiligen Herrscher einen Vater sahen und ihre Nation als Familie im erweiterten Sinn betrachteten.“<sup>5</sup> Unter diesem Blickwinkel ist die Relativierung der väterlichen Macht nach der Französischen Revolution eine konsequente Entwicklung. Trotzdem begann die Familie als Lebensmodell in den Wirren der Zeit zur rettenden Insel im Sturm idealisiert zu werden. Das mag erst recht im von weiteren Umbrüchen und Unsicherheiten geprägten Deutschland des 19. Jahrhunderts so gewesen sein. In Hebbels *Maria Magdalena* präsentiert sich die Familie als eine in sich morsche Institution. Auch die über die Familie wachenden Ehepartner stehen für eine veraltete Einrichtung: Als Klaras Mutter Meister Anton in ihrem alten Brautkleid mit den Worten „Kennst mich noch?“ entgegen tritt, antwortet dieser „(auf das Hochzeitskleid deutend): Den Rahmen, ja wohl, der hat sich gehalten, das Bild nicht recht. Es scheint sich viel Spinnweb darauf gesetzt zu haben, nun, die Zeit war lang genug dazu!“<sup>6</sup> Die Ehe ist zu einem Rollenkostüm verkümmert, das nicht mehr zu dem Menschen passt, der es trägt. Das Hochzeitskleid deutet aber auch einmal mehr auf die Parallele zwischen Familienvater und Heiligem Vater hin; einst hat die Mutter den Vater in diesem Kleid geheiratet, jetzt trägt sie es in Vorausahnung ihres Todes, also ihrer Vermählung mit Gott: „mein Brautkleid ist 's nicht mehr, es ist nun mein Leichenkleid.“<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 43. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern von der Autorin.

<sup>5</sup> Ebd., S. 210. Roudinesco zitiert hier wörtlich (und ohne Seitenangabe) Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, London 1992.

<sup>6</sup> Friedrich Hebbel, *Maria Magdalena*, Stuttgart 2006, S. 54.

<sup>7</sup> Ebd., S. 35.

Auch wenn der bedingungslose Glaube an Gott mit der Aufklärung tiefe Risse davongetragen hat, muss er doch im traditionsbewussten Alltag der kleinbürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts nach wie vor einen festen Platz gehabt haben. Wirft man einen Blick in den hebbelschen Text, wird man ihn durchwebt mit Anspielungen auf biblische Geschichten finden. „Zank am Sonntagmorgen? Schäme dich, Karl!“<sup>8</sup> – Das gesamte Leben der Familie ist nach christlichen Koordinaten ausgerichtet. Liebe und Ehrfurcht sind dabei die obersten Prämissen, mit denen man Gott begegnen muss. Und Liebe und Ehrfurcht sind auch die Gefühle, die Klara ihrem Vater gegenüber zu empfinden hat. Deshalb sie pflichtbewusst zur Bewahrung seines Lebens ihrem eigenen ein Ende setzt. „Barmherziger Gott, was soll ich tun!“, ruft Klara einmal im Dialog mit ihrem Vater aus, worauf dieser, als hätte sie ihn angesprochen, antwortet: „Nichts, nichts, liebes Kind, ich bin zu hart gegen dich, ich fühl’s wohl [...]“.<sup>9</sup> Die Gleichsetzung von Vater und Gott geschieht hier ganz subtil.

An Meister Anton führt Hebbel vor, wie widersprüchlich und unreflektiert dessen Regelgläubigkeit ist, denn dieser selbst missachtet die wichtigsten christlichen Grundsätze von Mitleid und Barmherzigkeit. Seine Strenge spricht von dem Versuch in einer sich verändernden Welt Stabilität zu bewahren. „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“<sup>10</sup> In den exemplarischen Schlussworten schwingt Hebbels persönliche Wahrnehmung von einem „Brechen der Weltzustände“ mit, von dem er im Vorwort zu *Maria Magdalena* schreibt.<sup>11</sup>

Und heute? Heute müssen sich schwangere Mädchen ohne Ehemann nicht mehr in den Brunnen stürzen, um die Familienehre zu retten. Der patriarchalische Vater ist demontiert, Religion als Druckmittel in der

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 37.

<sup>9</sup> Ebd., S. 64.

<sup>10</sup> Ebd., S. 95.

<sup>11</sup> Friedrich Hebbel, Vorwort zur „Maria Magdalena“, betreffend das Verhältnis der dramatischen Kunst zur Zeit und verwandte Punkte, in: Hebbel, *Maria Magdalena*, S. 7.

Familie der westlichen Gesellschaft unwirksam, der Begriff der Schande nahezu bedeutungslos. Jorinde Dröse hat für ihre Berliner Inszenierung von 2007 deshalb konsequent alle religiösen Bezüge aus Hebbels Textvorlage gestrichen und die das Heute betreffenden Aspekte herausmodelliert. Wo vorher Gottes- und Vaterfurcht war, ist nun die reine Angst Klaras vor dem möglichen Selbstmord des Vaters zurückgeblieben. Das Religiöse wurde durch das Psychologische ersetzt. Um die Angst als Motor für Klaras Handeln auf der Bühne zu verbildlichen, hat Dröse pantomimenhafte Traumszenen eingefügt, die damit in der Sprache der Psyche schlechthin sprechen.<sup>12</sup> Die Szenen zeigen die vergangenen Ereignisse gefiltert und interpretiert aus Klaras Subjektive. So verarbeitet beispielsweise die erste Traumsequenz zwischen dem ersten und zweiten Akt den vorangegangenen Tod der Mutter und zeigt den Vater deutlich als Machtfigur. In der Szene zuvor hat dieser die Leiche der Mutter lapidar in eine quadratische Öffnung im Bühnenboden geschoben und entsorgt. In nachtblau gedimmtem Licht sehen wir nun, wie sich ihre Beerdigung vor Klaras Augen in traumsymbolisch verfremdeter Form noch einmal vollzieht: Der Vater schiebt die Mutter in das Loch, doch sie richtet sich wieder auf in ihrem Grab, während der Bruder Karl mit baumelnden Beinen daneben sitzt und unbekümmert zusieht. Und im Hintergrund sitzt der Gerichtsdiener. Mit seiner Hand auf ihrem Kopf drückt der Vater die sich wiederholt aufrichtende Mutter immer wieder in das Grab zurück. Ist es ein Bild für die Verdrängung des Todes seiner Frau, oder versucht er sie sogar zu ertränken?

In der Schlusszene – Leonard und der Sekretär haben sich in einem absurden Duell gegenseitig erschossen – öffnet sich auf Klaras „Jetzt!“ die Hinterwand des Bühnenkastens und gibt den Blick auf die Schwärze des schmucklosen Bühnenraums frei. Dort tanzt die Mutter zu Spieluh-

---

<sup>12</sup> Jorinde Dröse dazu im Gespräch zum Workshop „Theater im 19. Jahrhundert und Theater heute“ am 11. Dezember 2007 an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig: „Wir haben einfach nach etwas gesucht, [für] die Worte, die der Vater zu ihr sagt, [...] ein Bild zu finden. [...] Traumsequenz ist richtig, wir haben surreale Bilder gesagt. [Sie sind immer aus ihrer Perspektive.] Die Arbeitshypothese war: Angst ist ein großer Motor für jede Entscheidung.“

renklängen mit dem Gerichtsdienner, der zuvor wie der personifizierte Tod ihr Ableben verursacht hat, Walzer. Klara macht einen Schritt aus ihrem ehemaligen Zuhause heraus und übertritt damit die Grenze zum Totenreich. Doch statt tatsächlich in den Tod zu gehen, packt Jorinde Dröses Klara die Koffer und läuft zwischen den beiden Welten aus dem Bild, aus dem System Familie, dessen individuelle Regelungen außerhalb seiner Grenzen keine Gültigkeit mehr besitzen. Der Freitod ist nur eine von vielen Möglichkeiten und Klaras Geschichte unter Dröses Regie zu einem Emanzipationsprozess geworden. Die Rolle der bis zur Selbstaufgabe ehrfürchtigen Tochter ist wie das Hochzeitskleid der Mutter zu einem Rollenkostüm, einer abstrakten Maske geworden, die Klara nur überzieht, wenn sie sich in Anwesenheit ihrer Eltern befindet. Dann lässt Dröse sie auffällig kindlich und puppenhaft agieren. Sieht man am Ende des Abends nach Klaras Weggang Meister Anton am Boden kriechen und verwirrt überall verstreute Papierscheine zusammenklauben, ist hier – anders als in Hebbels Original – das Männliche am Weiblichen gescheitert.

In seinem Tagebuch notiert Hebbel: „Unsere Zeit ist eine schlimme Zeit. Das große Geheimnis, die letzte Ausbeute alles Forschens und Strebens, die ‚Einsicht in das Nichts‘ war ehemals hinter Schlösser und Riegel versteckt, und der Mensch sah sich und das Rätsel zu gleicher Zeit aufgelöst.“<sup>13</sup> Liest man diese Zeilen heute, scheinen sie an Aktualität nichts eingebüßt zu haben. Das gelöste Rätsel hat den christlichen Glauben zum Aderlass gezwungen, wenn nicht umwälzend zu Hebbels Lebzeiten, dann spätestens durch den erlittenen Vertrauensverlust in die Kirche während der Zeit des Nationalsozialismus. Die Sezierung und Auflösung des Menschen und seines Geistes ist zur Jahrtausendwende mit der Entschlüsselung des DNA-Codes mehr denn je vorangeschritten. Das menschliche Moralempfinden hat sich von einer Frage des freien Willens in einen rein physiologischen Baustein verwan-

---

<sup>13</sup> Aus Friedrich Hebbels Tagebüchern, so zit. in: Friedrich Hebbel, *Ergründe die Welt, und nicht die Bücher – Einfälle, Reflexionen, Beobachtungen, ausgewählt und mit einem Vorwort von Egon Friedell*, Zürich 1992, S. 49.

delt; böse handelt heute der, der die falschen Gene in sich trägt. Aus einer auf Wissenschaft und Evidenz basierenden Weltsicht heraus befindet sich hinter den „Schlössern“ und „Riegeln“ tatsächlich das Nichts. Umso größer der Hunger nach letzten Geheimnissen, Mystery-Fernsehserien, Fantasy-Romanen und Ersatzreligionen von Wellness bis Konsum.

In einem Staatssystem, das einem jeden Glaubensfreiheit zugesteht, jedoch selbst offiziell weltanschaulich neutral bleiben soll, ist die Analogie zwischen Staat und Familie aufgehoben. Nach welchem Modell man sein Privatleben gestaltet, ist einem heute selbst überlassen und wird weniger von Staat und Kirche als von Film und Werbung beeinflusst. Der propagierte Individualismus steht dabei dem traditionellen Familienmodell gegenüber. Die Vorbehalte gegen dieses Modell und sein gleichzeitiges Fortbestehen mögen einen Widerspruch darstellen. Für Elisabeth Roudinesco ist es der Verlust der väterlich-göttlichen Autorität, der ausschlaggebend für den weiterbestehenden Wunsch nach einer Familie ist: „Deshalb weckt die Familie heute, angesichts des weitläufigen Friedhofs patriarchaler Bezugspunkte – Armee, Kirche, Nation, Vaterland oder Partei –, so große Sehnsüchte. Obwohl selbst in prekärer Notlage, scheint sie doch imstande zu sein, ein Ort des Widerstandes gegen die Aufspaltung der globalen Gesellschaft in organisierte Stämme zu werden, in denen Recht und Gesetz nicht respektiert werden.“<sup>14</sup> Diese zunehmend wegfallenden Grenzen von Recht, Gesetz und ethischen Koordinaten, die lähmende Vielfalt an Möglichkeiten der Lebensführung, wecken das Bedürfnis nach neuen Abgrenzungen und Konstanten, wie die Familie sie im Kleinen darstellt. Vielleicht ist auch die anwachsende Singlegesellschaft ein Grund, weshalb die Familie immer noch oder wieder ein erstrebenswertes Ideal ist. Die neuartigen Gefahren, Unsicherheiten und Unübersichtlichkeiten unserer Zeit jedenfalls, scheinen ihre Funktion als rettende Insel reanimiert zu haben. Die ausgeprägte Auseinandersetzung des Theaters heute mit Stoffen des 19. Jahrhunderts mag ein Indiz dafür sein.

---

<sup>14</sup> Roudinesco, *Die Familie ist tot*, S. 204.