GENDER OPEN REPOSITORIUM

Gewalt in der bürgerlichen Kleinfamilie : Zum bürgerlichen Trauerspiel und zur Dramatik der Gegenwart

Schößler, Franziska

2006

https://doi.org/10.25595/1782

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schößler, Franziska: *Gewalt in der bürgerlichen Kleinfamilie : Zum bürgerlichen Trauerspiel und zur Dramatik der Gegenwart*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 12 (2006) Nr: 18, 213-229. DOI: https://doi.org/10.25595/1782.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Franziska Schößler

Gewalt in der bürgerlichen Kleinfamilie

Zum bürgerlichen Trauerspiel und zur Dramatik der Gegenwart

Zum Gegenstand werden im Folgenden die in der Literatur verhandelten Aggressionen und Übergriffe, die das familiale System strukturell produziert und Eltern zu Mördern ihrer Kinder, aber auch Kinder zu Mördern ihrer Eltern werden lassen. Vor allem das bürgerliche Trauerspiel, das im ersten Abschnitt dieser Ausführungen untersucht wird, arbeitet die tödlichen Gefahren und unerträglichen Paradoxien aus, die das Programm der bürgerlichen Kernfamilie seit dem 18. Jahrhundert produziert. Freilich ist diese drastische Zuspitzung der Familiendynamik auch dem Genre geschuldet, also dem Versuch, eine bürgerliche Tragödie zu schaffen, die Bürgerlichen jenseits der traditionellen Ständeregel Tragik- und Pathosfähigkeit ermöglicht.[1] Umgekehrt jedoch legt die neue Gattung die strukturelle Gewalt der sich zunächst im Symbolischen konstituierenden Familienordnung frei.[2] In den bürgerlichen Trauerspielen werden die Kinder von Beginn an als potenzielle Elternmörder beschworen – eine repressive Strategie, die die Heranwachsenden auf das bürgerliche Tugend- und Ehrsystem festlegt. Jedoch ist es dann der Vater, der sein Kind tatsächlich exekutiert – wohl in Erinnerung an den vormodernen Vater, der in einem nahezu rechtsfreien Raum über Leben und Tod seiner Kinder verfügen konnte. Die Tötung der Tochter, mit der die Stücke meist enden, erscheint dabei nicht als kausale Reaktion auf die unterstellten Aggressionen des Kindes, sondern wird durch äußere Geschehnisse motiviert.

Im 20. Jahrhundert – darauf wird der Fokus meines zweiten Abschnitts liegen – verschieben sich in dem familialen Gewaltszenario unter anderem die Geschlechterkoordinaten; auch das Mutter-Kind-Verhältnis wird nun als letales in Szene gesetzt, die Mutter wie die Tochter als Mörderinnen, als Täterinnen, imaginiert – auch deshalb, weil sich Autorinnen um die Jahrhundertwende im kulturellen Sektor platzieren und ihre Fantasien artikulieren. Diese Figuration, die Mütter und Töchter ins Zentrum der Mordgeschichten stellt, soll am Beispiel der Gegenwartsdramatik vorgeführt werden, genauer: am Beispiel von Elfriede Jelinek, die in ihren Dramen ein umfassendes historisiertes Spektrum intimer Gewalt entfaltet und den Elektra-Mythos als Erzählung eines zumindest fantasierten Muttermords ins Spiel bringt.

Behandelt werden also die gewaltvollen Visionen vom Anfang und Ende der bürgerlichen Familie, vom ausgehenden 18. und ausgehenden 20. Jahrhundert. Dass die Familie seit jeher als ein tendenziell rechtsloser Raum gilt, in dem sich Despotie nahezu unbelangt vom Rechtssystem, vom staatlichen Gewaltmonopol, behaupten kann, soll in einer Vorüberlegung verdeutlicht werden, der es nicht so sehr auf historische Kontinuität als vielmehr auf die Entfaltung einer Problemlage ankommt. Zahlreiche Studien halten fest,[3] dass Gewalt in Familien, wie sie seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zunehmend – aufgrund der Frauenbewegung und der Kinderschutzbewegung – zum Gegenstand pädagogischer, soziologischer und psychologischer Untersuchungen, aber auch der Medien wird, dass also Gewalt in Familien aufgrund der notorischen Intimisierung des Binnenraums, die die internen Prozesse tabuisiert, nur schwer zu ahnden ist.

> Konflikte, Streit, körperliche Gewalt werden nach außen abgeschirmt, und es wird selbst dann noch ein intaktes Familienleben für die Umwelt vorgespielt, wenn die Familie bereits völlig zerstört ist.[4]

Der tabuisierte Intimraum ist auch gegenwärtig strafrechtlich kaum erreichbar. Aus juristischer Sicht kann davon gesprochen werden,

> daß die Gewalt zwischen Familienmitgliedern nicht nur die am weitesten verbreitete, sondern auch die sozial am wenigsten kontrollierte und in ihrer Häufigkeit und Schwere am stärksten unterschätzte Form von Gewalt [ist].[5]

Was die intime Gewalt unzugänglich macht, ist vornehmlich die Emotionalisierung der Familie, die seit dem 18. Jahrhundert vorangetrieben wird und die Isolation des Binnenraums, seine Abgrenzung von gesellschaftlich-öffentlichen Kontexten, intensiviert.

I. Familie und Recht – ein prekäres Verhältnis

Hannah Arendt führt in ihrer Studie *Vita activa* aus, dass die griechische Polis einen fundamentalen Unterschied zwischen öffentlich-politischer und privater präpolitischer Sphäre kannte, weil es in Letzterer allein um die Notwendigkeiten des Daseins ging, um Reproduktion und Nahrungssicherung.

Andere durch Gewalt zu zwingen, zu befehlen statt zu überzeugen, galt den Griechen als eine gleichsam präpolitische Art des Menschenumgangs, wie er üblich war in dem Leben außerhalb der Polis, also im Umgang mit den Angehörigen des Hauses und der Familie, über welche das Familienoberhaupt despotische Macht ausübte, aber auch in den barbarischen Reichen Asiens, deren despotische Regierungsform häufig mit der Haushalts- und Familienorganisation verglichen wurden.[6]

Wurde die Macht des Tyrannen im Politischen begrenzt, so war die Herrschaft des *pater familias*, „der wirklich dominus war“,[7] uneingeschränkt. Zwang und Gewalt galten im *Oikos* als selbstverständlich, „weil sie die einzigen Mittel bereitstellen, um der Notwendigkeit Herr zu werden – z.B. durch die Herrschaft über Sklaven – und frei zu sein. Die Notwendigkeit, deren Zwang alle Sterblichen unterworfen sind, rechtfertigt die Gewalt“.[8] Recht und Gesetz gab es mithin zwischen Sklaven und Herren sowie Familienmitgliedern nicht. Familiale Gewalt wurde erstmals 374 nach Chr. zu einem juristischen Gegenstand, als im Römischen Reich die bis dahin übliche und nicht geahndete Kindstötung als Mord bewertet wurde.[9] Anlass für die juristische Sanktionierung war der Bevölkerungsrückgang in Rom, also ein demografisches Argument. Die Rechtlosigkeit der Kinder entsprach dabei prinzipiell derjenigen von Frauen. In einem römischen Gesetzestext heißt es: „Der Ehemann hat das Recht, seine Frau zu züchtigen, zu verstoßen, zu töten und zu vergewaltigen“[10] – die Familienmitglieder galten als Sachwerte, als Eigentum. Noch im Mittelalter wurden illegitime Kinder (insbesondere Mädchen) üblicherweise umgebracht und der Kindsmord vor dem 16. Jahrhundert eher selten bestraft.[11]

Der lediglich skizzierte historische Kontext kann hier nicht weiter verfolgt werden. Wichtig ist jedoch für das bürgerliche Trauerspiel die strukturelle Änderung im 18. Jahrhundert, als sich der Intimraum – zunächst als kulturelle Symbolordnung – zu etablieren beginnt. Die Elternschaft wird stark aufgewertet, die Kindheit entdeckt und als eigenständige Lebensphase postuliert – dieser Prozess beginnt, so weist Philippe Ariès in seiner *Geschichte der Kindheit* nach, bereits im 17. Jahrhundert.[12] Zugleich werden wesentliche Funktionen der bürgerlichen Familie – Bildung und Arbeit – in den öffentlichen Raum ausgelagert,[13] Letztere jedoch nur in geringem Maße staatlich reglementiert, wie Jürgen Habermas in seiner Untersuchung zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* ausführt. Gearbeitet wird in den diversen Feldern des Wissens, insbesondere in den Humanwissenschaften, an der Konstitution eines innengeleiteten Menschen, der das Tugendsystem internalisiert und selbstverantwortlich agiert, wie Michel Foucault entwickelt hat. Das Rechtssystem – so dokumentiert insbesondere die rege Kindsmorddebatte – stellt entsprechend Psychen her, die auf Ehre und Tugend festgelegt sind.[14] Diese Diskussionen, die auch in die Literatur, vor allem in die Kindsmorddramen des 18. Jahrhunderts, Eingang gefunden haben, lassen zudem kenntlich werden, in welchem Maße sich der bürgerlich-intime Raum abschottet und der unmittelbaren juristischen Kontrolle auch weiterhin entzieht. Der Rechtsstaat versucht, Informanten und Kontrolleure wie Hebammen und Polizisten zu gewinnen, Agenten, die sich in der Nähe der Familie bewegen und unter anderem die Geheimhaltung von Schwangerschaften zu unterbinden vermögen. Auch die Eltern selbst werden zu Kontrollorganen. In einem Kurpfälzischen Edikt von 1767 heißt es zum Beispiel:

> Diesem [dem Kindsmord; F.S.] nun so viel immer möglich zu begegnen, wird (...) samt und sonders anbefohlen, daß wo dergleichen Weibspersonen sich bei ihnen [den Eltern; F.S.] aufhalten, und sie nur den mindesten Verdacht einer Schwängerung wahrnehmen, sie zu erst das Weibsbild darum befragen, durch

> gute Wort und Ermahnungen die Wahrheit zu erkundigen sich befleissen, wo diese aber entweder aus Schaam oder Vermessenheit ihren Fehler nicht eingestehen, sondern verdecken wollte; alsdann der Haus- oder Dienstherr, oder auch ein jeder, wer davon einige wahrscheinliche Kundschaft besitzet, einen Zweifelsanstand in geheim den Ortsvorstehern anzeigen, dieser hiernächst sich der Beschaffenheit unter der Hand verläßiger erkundigen, die geschwängerte Person zu sich kommen lassen, über alle und jede Umstände scharf examiniren, auch befindenden Dingen nach, selbige durch die beschwohrene Hebamme besichtigen lassen, und wann die Anzeig gegründet, den Bericht zum Amt erstatten, und der Person ihre Ehre und guten Nahmen nicht verunglimpfen solle.[15]

Bis das Rechtssystem eingreifen kann, bis es zur Anzeige kommt, müssen Privatpersonen agieren, bedarf es eines Spitzelsystems, weil sich die Familie der unmittelbaren Kontrolle durch das Recht entzieht. Heinrich Leopold Wagners Trauerspiel über die Kindermörderin Evchen wird deutlich machen, dass aufgrund dieser relativen Rechtsferne bei gleichzeitigem Kontrollversuch verhörähnliche Strukturen in der Familie entstehen, dass inquisitorisch Bekenntnisse und Beichten verlangt werden. Einen unmittelbaren Zugriff auf den Familienbereich hat das Rechtssystem nur in extremen Fällen wie bei Tötungsdelikten.

Auch in der Phase der Intimisierung der Familie bleiben die Kinder, obwohl sie als affektiver Gegenstand der Elternliebe entdeckt werden und die Familie insgesamt von einer Wirtschaftsgemeinschaft auf Emotionalität umgestellt wird, rechtloser Besitz der Eltern. Der körperlichen Züchtigung wird trotz der Bildungseuphorie im 18. Jahrhundert weiterhin ein zentraler Stellenwert eingeräumt.[16] Als um 1900 mit dem In-Kraft-Treten des Bürgerlichen Gesetzbuches das Züchtigungsrecht des Ehemannes gegenüber der Ehefrau fällt, bleiben Kinder von diesem gesellschaftlichen Schutz vor physischer Gewalt weiterhin ausgenommen.[17] Das Züchtigungsrecht wird bis weit in das 20. Jahrhundert hinein aufrechterhalten – allerdings in tabuisierter Form.

> Tabuisierung des familiären Innenlebens bei gleichzeitiger völliger Überforderung der emotionalen Möglichkeiten der Familie war somit der beste Nährboden für Gewalt.[18]

Auch heute noch erweist sich die strafrechtliche Verfolgung von familiären Gewaltdelikten als überaus schwierig. Vielfach werden Strafanzeigen nicht erstattet, und die Polizei kann lediglich die Funktion der Krisenintervention übernehmen. Zudem gelten Taten wie einfache und gefährliche Körperverletzung, Bedrohung oder auch Beleidigung als Privatklagedelikte,[19] wenn „der Rechtsfrieden über den Lebenskreis des Verletzten hinaus“ nicht gestört wird.[20] Bei Privatklagen muss der Kläger selbst bei Gericht auftreten, muss auf polizeiliche und staatsanwaltliche Ermittlungen verzichten und mit der Übernahme der Verfahrenskosten oder mit der Niederschlagung des Verfahrens rechnen. Aus juristischer Perspektive wird entsprechend moniert:

> Dieser Rückzug des Staates aus dem Strafverfolgungsmonopol im Bereich der Privatklagedelikte läßt natürlich auch die Erklärung zu, daß hier dem Verletzten eine – den Strafverfolgungsbehörden lästige – staatliche Aufgabe übertragen wird.[21]

Zudem wird ein Sühneversuch vor einem Schiedsgericht vorausgesetzt, das heißt das Opfer muss dem Peiniger erneut begegnen und sich mit ihm zu arrangieren versuchen. Der Jurist Gerd Theerkorn folgert:

> Mehr noch als bei dem Antragserfordernis zeigt sich somit bei den Privatklagedelikten, daß die ursprüngliche Intention des Gesetzgebers, auf bestimmte Straftaten im privaten Bereich nicht automatisch mit staatlicher Strafverfolgung reagieren zu wollen, für die Opfer von Gewalt im sozialen Nahraum geradezu zu einer Verweigerung der justiziellen Hilfe werden kann, weil diese Opfer die ‚Angebote' des Gesetzgebers (Antrag, Privatklage) nicht annehmen wollen oder können.[22]

Hinzu kommt, dass dem Strafrecht an der Verurteilung des Täters gelegen ist, nicht jedoch an einer Verbesserung derjenigen Konditionen, die die Aggressionen auslösen, zumal das juristische System das Phänomen der strukturellen Gewalt eher ausblendet. „Der Konflikt zwischen Täter und Opfer wird verwandelt in einen Konflikt des Täters mit der Rechtsordnung"[23] und auf diese Weise eine fragwürdige Komplexitätsreduktion vollzogen. Die Ineffektivität strafrechtlicher Interventionsmöglichkeiten, die vor allem auf die Befriedung der Rechtsordnung abzielen, wird im Zusammenhang von gewalttätigen Angriffen auf Kinder besonders problematisch. Das Strafrecht scheint also auch heute noch die komplexe Problemstruktur von Gewalttaten im sozialen Nahraum nicht parieren zu können. Um diesem Dilemma zu begegnen, wird die Zusammenarbeit zwischen Strafverfolgungsbehörden und Beratungs-, Hilfs- und Therapieeinrichtungen verstärkt. Gefordert werden zudem die Enttabuisierung familiärer Gewalt, eine Stärkung der Opfer und die Sensibilisierung der juristischen Instanzen.

Das Recht reicht also nur in geringem Maße in den familialen Raum hinein. Es ist nicht selbstverständlich, dass Gewalt im sozialen Nahraum geahndet wird, dass sich Opfer körperlicher oder struktureller Gewalt mithilfe des Rechtssystems zu schützen vermögen, zumal der Staat erst dann eingreift – so die juristische Formel –, wenn der „Rechtsfrieden über den Lebenskreis der Verletzten hinaus" gestört ist.

II. „Eltern"- und Kindermord in den bürgerlichen Trauerspielen

Entzieht sich der familiale Raum, der sich in der bürgerlichen Moderne zunehmend als intime Sphäre konstituiert, tendenziell dem strafrechtlichen Zugriff, so fungieren unter anderem die literarischen Produktionen als Medien, die das Unsichtbare, das gesellschaftlich Verborgene, die Intimität der Familie, sichtbar werden lassen und in umfassende regulierende Narrationen einbinden. Zusammen mit den Humanwissenschaften und dem Bildungssystem partizipiert die Literatur an demjenigen Diskurs, der seelische Innenräume, bürgerliche Psychen, produziert, indem die neue Familienordnung in ihren Gefährdungen und Problemen ausgelotet wird. Insbesondere die Fantasien der Übertretung, die den Innenraum nur scheinbar paradoxerweise regulieren und normalisieren, differenzieren die seelischen Strukturen aus, wie nicht zuletzt in den bürgerlichen Trauerspielen deutlich wird.

Dieses Genre[24] entwirft eine recht stereotype Konstellation mit klaren Determinanten, die die repressiven Abhängigkeitsverhältnisse in der bürgerlichen Familie freilegen.

1. Die Kinder gehören meist zum Selbst der Eltern, sind Teil ihrer Identität, sodass die Gleichsetzung von Kind und Besitz nahe liegt, wie sie beispielsweise in Schillers *Kabale und Liebe* ausgearbeitet wird. Der Besitzanspruch der Eltern führt aufgrund des vorherrschenden emotionalen Diskurses vielfach zu inzestuösen Begehrensstrukturen, wobei das Tugendethos die Integration des Kindes in das eigene Selbst verstärkt. Dieses Ethos, das die Physiognomie des Bürgertums konturiert, ist zugleich der neuralgische Ort, an dem sich die bürgerliche Lebenssphäre selbst zerstört.
2. Der kindliche Spielraum bzw. der Aktionsraum der Heranwachsenden wird durch Schuld und Gewissen massiv eingegrenzt. Die zentrale Strategie, die die Adoleszenten auf ein genehmes Verhalten festlegt, ist die Vision, andernfalls zum Elternmörder zu werden. Diese Drohung durchzieht die Dramen nahezu systematisch.
3. Meist sind es jedoch die Eltern bzw. der Vater, der zum Kindermörder wird. Angedeutet wird zudem das Gesetz der „sozialen Vererbung", wie es in der familiären Gewaltforschung propagiert wird, also das Gesetz, dass Kinder die erfahrene Gewalt weitergeben.

Väterlicher Besitzanspruch und das Phantasma des Elternmordes als Regulative des familialen Diskurses herrschen bereits in dem ‚ersten' bürgerlichen Trauerspiel Lessings, in *Miß Sara Sampson*. Sara trägt von Beginn an die seelische Last, eine Muttermörderin zu sein, weil die Mutter ihre Geburt nicht überlebt hat. Diese Bürde intensiviert die Vaterbeziehung, sanktioniert mögliche Übertritte und potenziert die Schuldgefühle. Dass es Schuld ist, die die familialen Bindungen produziert und

intensiviert – diese psychoanalytische Erkenntnis formulieren die Trauerspiele avant la lettre. Sir William hingegen ist an seiner Tochter gelegen, weil er zu vereinsamen droht, weil er sie als Stütze seines Alters imaginiert. Gleich bei seinem ersten Auftritt verkündet er: „Ich kann sie länger nicht entbehren; sie ist die Stütze meines Alters, und wenn sie nicht den traurigen Rest meines Lebens versüßen hilft, wer soll es denn thun?“[25] Die Kinder erscheinen als ökonomische wie emotionale Altersvorsorge der Eltern, und sie sind psychischer Bestandteil der Elternidentität, wie auch in Lessings *Emilia Galotti* deutlich wird. Die Tochter Emilia ist hier, ähnlich wie in *Miß Sara Sampson*, ‚Abgott‘ des Vaters und Teil seines Selbst. Galotti erklärt, als ihm seine Frau Claudia von der Annäherung des Prinzen in der Kirche erzählt: „Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!“[26]

Das sich auf diese Weise andeutende Besitzverhältnis wird in Schillers *Kabale und Liebe* ganz offenkundig, denn hier kommt die Ökonomie als verborgene Kehrseite des Emotionalen und kommentierende Metapher ausdrücklich ins Spiel. Wie auch in *Der Hofmeister* von Jacob Michael Reinhold Lenz ist in Schillers Drama davon die Rede, dass die Tochter der „Abgott“ des Vaters sei,[27] das heißt er beansprucht sie ausschließlich für sich, macht, als Luise ihren Selbstmord ankündigt, väterliche Besitzrechte geltend, und zwar in ökonomischer Metaphorik. Er erklärt, ähnlich wie der Vater Sampson: „Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern *die Kapitale* zu statten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder *anlegten* – Wirst du mich darum *betrügen*, Luise? Wirst du dich mit dem *Hab und Gut* deines Vaters auf und davon machen? [Herv. v. F.S.]“[28] „Millers Sprache verrät die augenfällige Affinität seiner Moralvorstellungen zur Erwerbssphäre“[29]; seine Diktion, die den gesamten fünften Akt durchzieht, zumal es hier wirklich um Geld geht – Ferdinand überreicht dem Musikus eine Börse, mit der er „den dreimonatlangen glücklichen Traum von seiner Tochter“ bezahlt[30] –, lässt kenntlich werden, dass die Tochter einem Besitz gleicht, der angeeignet oder getauscht werden kann, dass also das Possessivpronomen „meine Luise“ ein besitzanzeigendes Fürwort in ganz buchstäblichem Sinne ist. Um diesen Besitz ringen Vater und Liebhaber mit ganz ähnlichen Ansprüchen. Der Vater, der seine Tochter vom Selbstmord abbringen will, stellt sie vor die Wahl: „Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb!“[31] Und als Luise sich für ihn entscheidet (nur indirekt für das Leben), kommt es zu einem Bündnis zwischen Vater und Tochter, das einer Ehe in nichts nachsteht. „Luise (*nach einem qualvollen Kampf mit einiger Festigkeit*): Vater! Hier ist meine Hand! Ich will – Gott!“[32] Miller gebärdet sich entsprechend: „(*stürzt ihr freudetrunken an den Hals*): Das ist meine Tochter! – Blick auf! Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht. (*unter Lachen und Weinen sie umarmend*)“.[33] Dass der Anspruch des Vaters dem des Liebhabers durchaus entspricht, belegt die identische Metaphorik ihrer Liebeselogen. Wie für Ferdinand ist Luise auch für den Vater der Inbegriff des Himmels: „Meine Luise, mein Himmelreich!“[34]

Dass der Besitzanspruch bzw. die ‚Affenliebe‘ zwischen Tochter und Vater konsequent auf den Inzest zuläuft, zumindest in einer psychoanalytischen Relek-

türe, zeigt sich in aller Deutlichkeit in Lenzens Drama *Der Hofmeister*, das die bürgerliche Familienkonstellation zur Groteske zuspitzt und die inzestuöse Struktur – Tochter und Vater bilden eine psychische Einheit – in einem drastischen Szenario freilegt. Gustchen ist aus dem Elternhaus geflohen und kommt bei einer alten Frau in völliger Armut nieder. Doch ein Traum vom Vater treibt sie aus dem Wochenbett, schickt sie auf die Suche nach ihm, bis sie vor Erschöpfung zusammensinkt.

> Gustchen (*liegend, an einem Teich mit Gesträuch umgeben*) Soll ich denn hier sterben? – Mein Vater! Mein Vater! gieb mir die Schuld nicht, daß Du nicht Nachricht von mir bekömmst. Ich hab meine letzten Kräfte angewandt – sie sind erschöpft – Sein Bild, o sein Bild steht mir immer vor den Augen! Er ist todt, ja todt – und für Gram um mich – (...) Ich komme, ja ich komme (*raft sich auf und wirft sich in den Teich*).[35]

Ähnlich wie in *Miß Sara Sampson* wird die Bindung der Tochter an den Vater durch die Fantasie intensiviert, eine Vatermörderin zu sein – eine Vision, die hier bis zum Selbstmordversuch führt. Doch als sich Gustchen in den Teich stürzen will, erscheint der rettende (oder mit ihr untergehende) Vater. Der Major ruft: „Nach, Berg! Das ist der Weg zu Gustchen oder zur Hölle! (s*pringt ihr nach*).“[36] Die Vater-Tochter-Bindung wird mithin als Abhängigkeitsverhältnis kenntlich, das sich zwischen den extremen Polen Mord und Inzest bewegt. Der Besitzanspruch des Vaters legt die Beziehung inzestuös an, und etabliert wird zur Kontrolle der Tochter die regulative Fantasie, bei Übertretung der väterlichen Gesetze zur Vatermörderin zu werden.

Diese Drohung durchzieht die bürgerlichen Trauerspiele mit großer Rekurrenz. Auch in Wagners Drama *Die Kindermörderin* werden die potenziellen Übertretungen der Kinder mit drakonischen Gewissensqualen geahndet. Ähnlich wie Sara glaubt auch Evchen eine Muttermörderin zu sein, wobei diese Angst noch dazu durch kriminelle Vergehen gespiegelt und verstärkt wird. Frau Marthan, bei der die Schwangere untergeschlüpft ist, erzählt die Geschichte eines Muttermörders, der sich durch Selbstmord dem strafrechtlichen Urteil entzogen hat. Dieses wird jedoch nachträglich an seinem leblosen Körper vollzogen – der Tote wird durch die Stadt geschleift: „Der Kopf plozte hinten auf den Steinen auf, daß mans nit mit ansehn konnte“,[37] so erzählt Frau Marthan in aller Drastik. Dieser Bericht wird deshalb integriert, weil er das Schicksal Evchens (scheinbar) spiegelt – auch Evchen fürchtet, eine Elternmörderin zu sein. Stirbt ihre Mutter dann tatsächlich vor Gram, so wird das Geschehen über den Vergleich zu einem aktiven physischen Mord stilisiert, wo es doch um innerliche Prozesse geht, und das Vergehen der Tochter wird kriminalisiert, der Heranwachsenden als Tat überantwortet, wo die Mutter an ihren eigenen Ehrvorstellungen stirbt.

Die bürgerliche Ideologie – so legen zumindest die Trauerspiele nahe – richtet, um den familialen Binnenraum zu pazifizieren und zu kontrollieren, um vor Übertretungen zu schützen, die abschreckende Vision des Elternmords auf, die die Kinder durch potenzielle Schuld diszipliniert. Die Familie als mehr oder minder rechtsfreier

Raum wird vornehmlich über internalisierte Handlungsmaximen, über Gewissen und Schuld organisiert und entwickelt quasi-juristische Verfahren. Bezeichnend für Wagners Drama ist nämlich, dass *eine* kommunikative Form die intime wie öffentliche Sphäre durchzieht, und zwar das Verhör, das Geständnisse abverlangt. In der juristischen Sphäre hat der Delinquent zu gestehen, notfalls unter Folter, die die Fausthämmer der Magd der Familie androhen, und auch im familialen Bereich werden Geständnisse abgerungen. Im vierten Akt, der Evchens Flucht vorausgeht, fordert der cholerische Vater die vorbehaltlose Offenheit seines Kindes ein, wie die Mutter der verzweifelten Tochter überbringt:

> Noch an der Trepp aber hat er sich heilig vermessen, wenn er zurück käm, und du den Kopf noch so hiengst, und ihm die Ursache nicht gestehn würdest, so wollt er dich nicht mehr für sein Kind erkennen.[38]

Auch im privaten Raum herrscht der Zwang zum Geständnis, weil allein auf diese Weise die Innenräume der Subjekte kommunikativ zugänglich und damit kontrollierbar werden, weil sich die Familie allein auf diese Weise zu regulieren vermag. Die bürgerliche Geständniskultur, die Rousseaus *Bekenntnisse* initiieren, gleicht einem inquisitorischen Verfahren, einem strafrechtlichen Verhör; im nahezu rechtsfreien Raum der Familie entstehen quasi-juristische Kontrollstrategien.

Die Rekurrenz des (imaginierten) Elternmordes im bürgerlichen Trauerspiel lässt also deutlich werden, dass die Beziehung zwischen patriarchaler Macht und Kindern in hohem Maße prekär ist, und dass die bürgerliche Familie extremer Formen der (innerlichen) Regulierung bedarf, die brisanterweise auf den Gewaltexzess, auf den Mord, bezogen sind. Gewalt und Mord gehören als hoch sanktionierte, gleichwohl evozierte Fantasien zu den zentralen Domestikationsstrategien der Familie; der Verstoß gegen das väterliche Gesetz wird als Vater- oder Muttermord codiert,[39] der als permanente Drohung die kindlichen Psychen im Bann hält.[40]

III. Die tötende Mutter und der Krieg im Großen

Im 20. Jahrhundert rücken neue Gewaltformen der Familie in den Blick, allen voran im Kontext der Mutter-Tochter-Konstellation – im bürgerlichen Trauerspiel wird die Mutter nahezu vollständig marginalisiert und meist als degoutante Kupplerin diffamiert. Ließe sich für das 20. Jahrhundert eine Vielzahl an Texten heranziehen, die die Rache der Töchter und die tödliche Liebe der Mütter ausarbeiten, so eignet sich Elfriede Jelineks *Sportstück* in besonderem Maße, weil das Drama, einem Archiv ähnlich, diverse historische Gewaltformen des Familialen überlagert. Zudem attackiert Jelinek den sakrosankten Muttermythos, indem die Mutter als *tötende mater potestas* agiert – ein offensives Gegenbild zum Gewaltmonopol des Vaters. Und die Autorin vernetzt die Erziehung zur emotionalen Regression, wie sie in der bürgerlichen Familie gemeinhin stattfindet, mit großen obszönen Gewaltformen.

Für Jelinek hat jede Form intimer Gewalt unübersehbare Konsequenzen für den „Rechtsfrieden" des öffentlichen Systems.

Im *Sportstück* geht es zum einen um das Delikt kollektiver Gewaltverbrechen, um Makrokriminalität, also um Morde, die gemeinschaftlich begangen werden. Zum anderen entfaltet Jelinek private Gewaltszenarien und verknüpft diese mit den öffentlichen Eskalationen, ähnlich wie es Sarah Kane in ihren Stücken unternimmt. Von Beginn an wird im *Sportstück* die Mutter-Sohn-Konstellation, die affektiv besetzte Mutter-Sohn-Achse, als letale Strangulationsmaschinerie in Szene gesetzt. Die Rede der Mutter, die sich über die Abtrünnigkeit ihres Sohnes, über Seilschaften und Männerbünde, beklagt, weil diese die regressive Mutterbindung zerstören, ist bezeichnenderweise von Misshandlungen begleitet. Gleich auf den ersten Seiten heißt es:

> *Eine Frau, etwa Mitte Vierzig, und ein junger Sportler kommen herein und treten mit ihren Füßen ein Bündel auf dem Boden herum, sie werfen es einander zu, schlagen es auch mit Schlägern. – Das Bündel wird blutig*.[41]

Während dieser Aktion spricht die weibliche Figur:

> Ich fühle mich, als würde mir etwas aus der Hand gerissen, doch ich will ja alles tun, damit du glücklich wirst. Bitte lebe weiter bei mir und iß dein Essen! Lege dich ins Bett in deinem ehemaligen Kinderzimmer und schlafe nah der Wand, damit ich deine Atemzüge zählen und im Takt dazu kriegerische Konflikte überallsonst auf der Welt vermessen oder ablehnen kann, ohne vorher ihre Maße gekannt zu haben.[42]

Zwischen Mutter und Sohn besteht dasjenige Abhängigkeitsverhältnis, das die bürgerliche Kernfamilie *ab ovo*, ab etwa 1800, auszeichnet und das hier als Misshandlung kenntlich wird. Darüber hinaus verklammert Jelinek die Mutter-Sohn-Achse, die auf der Bindung sexueller Energien basiert, in Anlehnung an Wilhelm Reich – ein für die Autorin zentraler Denker – mit Nationalismus, Uniformismus und Autoritätsgläubigkeit, also mit einer öffentlichen Form von Gewalt. In Reichs *Massenpsychologie des Faschismus* heißt es:

> Wichtig ist (...), daß die sexuelle Hemmung das Mittel der Bindung an die autoritäre Familie ist, daß die Versperrung des Weges in die sexuelle Wirklichkeit die ursprüngliche biologische Bindung des Kindes an die Mutter und auch der Mutter an die Kinder zur unlösbaren sexuellen Fixierung und zur Unfähigkeit, andere Bindungen einzugehen, gestaltet. Im Kern der Familienbindung wirkt die Mutterbindung. Die Vorstellungen von *Heimat und Nation* sind in ihrem *subjektiv-gefühlsmäßigen Kern Vorstellungen von Mutter und Familie*. Die Mutter ist die Heimat des Kindes im Bürgertum, wie die Familie seine ‚Nation im kleinen' ist."[43]

Diesem Zusammenhang entspricht es, wenn die Rede der Mutter, die das Entkommen ihres Sohnes beklagt, mit Begriffen wie „Nation" und „Krieg" durchsetzt

ist.[44] In Jelineks Montage werden der kriegerische National- und der emotionale Familiendiskurs eng miteinander verklammert, weil beide Bereiche imaginativ aufeinander zugeschnitten sind und Gewaltformen generieren bzw. prozessieren.

Die Tödlichkeit der Mutter-Sohn-Beziehung, die der emotionale Diskurs ebenso verschleiert wie produziert, wird über das traditionsreiche Pietà-Motiv veranschaulicht, das noch dazu die Idolisierung der Mutter zur (unbefleckten) Maria aufruft. Es heißt im Nebentext des ersten „Zwischenberichtes“:

> *Ein erleuchteter Heiligenschein tut sich auf. Darin eine Art Pietà: Die alte Frau sitzt in altmodischer Unterwäsche, Combinaige, Gesundheitsschuhe, etc. auf einem Stuhl und hat den Leichnam ihres Sohnes Jesus, hier immer Andi genannt, der im Bodybuilderhöschen ist, auf ihren Schoß gebreitet. Er kann aber auch als Säugling verkleidet sein*.[45]

Die topische Marienfigur, der das Bild der ‚weißen Schwester‘, der Frau als Krankenschwester, einmontiert ist, erscheint als Herrin über Leben und Tod, ist eine *mater potestas* im Zeitalter der Intimität und der Psychoanalyse. Sie stranguliert mit anderen Mitteln als der *pater potestas* der bürgerlichen Trauerspiele, mit Fürsorge und Regression. Die Abhängigkeit von Mutter und Sohn als Grundfiguration des bürgerlichen Familienmodells, das in den bürgerlichen Trauerspielen allerdings noch nicht verhandelt wird, nimmt dem Kind das Leben, nicht zuletzt dadurch, dass auf die Gewalt des öffentlichen Lebens vorbereitet und Autoritätshörigkeit eingeimpft wird.

Darüber hinaus implantiert Jelinek in ihr Familienszenario, das von der Antike bis zu nachbürgerlichen Formen reicht, einen Mythos, der die Tochter als Muttermörderin imaginiert – den Mythos von Elektra, die sich noch dazu der Mutterschaft verweigert. Sie will nicht den Gang ‚des Gewöhnlichen‘ gehen; in einem Streitgespräch zwischen Chrysothemis und Elektra aus Hofmannsthals Bearbeitung wird Mutterschaft mit Vergessen gleichgesetzt, mit dem Vergessen des Meuchelmords am Vater. Chrysothemis wünscht sich:

> Ich will empfangen und gebären Kinder, / die nichts von diesem wissen, meinen Leib / wasch ich in jedem Wasser, tauch mich tief / hinab in jedes Wasser, alles wasch ich / mir ab, das Hohle meiner beiden Augen / wasch ich mir rein – sie sollen sich nicht schrecken, / wenn sie der Mutter in die Augen schaun![46]

Elektra hingegen distanziert sich ausdrücklich von diesem „Weiberschicksal“ und von dem Wunsch nach Unwissenheit: „Vergessen? Was! bin ich ein Tier? vergessen?“[47] Führt Jelineks Stück ikonisierte Mutterschaft und die Mutter-Sohn-Achse als ideologische Fundamente bürgerlicher Kriegs- und letaler Regressionsformen vor, so wird die Demontage des Mutter-Mythos über die Elektra-Figur fortgesetzt. Diese Gegenerzählung zum Ödipus-Mythos imaginiert die Tochter als Mörderin der Mutter, überträgt die familialen aggressiven Energien auf diese Achse und kündigt den sakrosankten Muttermythos auf.

Allerdings schleicht sich mit dieser Konfiguration in Jelineks Kosmos wieder ein, was bereits die bürgerlichen Trauerspiele fantasiert hatten, nämlich die affektiv-inzestuöse Bindung von Vater und Tochter. Will Elektra ihren Vater rächen, so ist auch Elfi Elektra im *Sportstück* auf der Suche nach ihrem verschwundenen Vater – ein idiosynkratischer, biografisch gestützter Mythos in Jelineks späterem Werk, der sich zunehmend durchsetzt. In der Schlusssequenz des *Sportstücks* verschmilzt der getötete König Agamemnon mit dem internierten Vater, von dem nichts als eine Spur bleibt. „Die Spur von dir als ein Mensch fehlt, und nur die Spur deiner Vernichtung ist dageblieben".[48] Die Beziehung zwischen Tochter und Vater wird phantasmagorisch aufgeladen und gegen die letale Mutter-Kind-Konstellation gesetzt.

IV. Schluss

Die bürgerlichen Trauerspiele entfalten also ein weites Spektrum familialer Gewalt, in dem sich auch die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts bewegen wird. Die Dramen von Lessing, Schiller, Wagner und Lenz arbeiten dabei der Isolation des bürgerlichen Binnenraums zu, doch profilieren zugleich die fatalen Effekte dieser Schließung der Familie zum hermetischen Kosmos, die die aufbrechende Gewalt potenziert. In der Dramatik der Gegenwart hingegen, in der sich auch die Geschlechterkoordinaten des ‚Aggressionsspiels' ändern, werden intime und öffentliche Gewaltformen verknüpft sowie ihr Bedingungsgefüge vorgeführt – das gilt für die Dramen von Elfriede Jelinek ebenso wie die von Marlene Streeruwitz und Sarah Kane. Scheint die Gewalt im intimen Nahraum den öffentlichen Rechtsfrieden nur selten zu gefährden, entzieht sich die familiale Aggression tendenziell dem juristischen System, so verklammern die Dramen der genannten Autorinnen konsequent den Intimraum mit den großen Systemen Nation und Staat. Kane bezeichnet die Gewalttaten im Privaten als den Keim, als den Samen, der im Krieg zum Baum wird. In einem Interview erklärt sie: „‚[O]ne is the seed and the other is the tree'. I do think that the seeds of full-scale war can always be found in peace time civilisation."[49] Die scheinbare Grenze zwischen alltäglicher Gewalt in der Familie und ihrer gesteigerten, obszönen Form im öffentlichen Raum wird also gesprengt,[50] der Mythos vom abgekoppelten Familienraum destruiert, dem nicht zuletzt die bürgerlichen Trauerspiele zugearbeitet hatten. Die Gewalt zwischen Kindern und Eltern bildet mitnichten – so führen die hier behandelten Gegenwartsdramen vor – ein geschlossenes System, sondern ist von öffentlichem Interesse, geht in jedem Fall über den „Lebenskreis des Verletzten hinaus".

Anmerkungen

1 Vgl. dazu Franziska Schößler: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2003.
2 Vgl. zu einer ersten Orientierung in der weitläufigen Familienforschung Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1978; Heidi Rosenbaum: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1982; Günter Saße: *Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen 1988.
3 Vgl. dazu Bundesministerium für soziale Sicherheit und Generationen (Hrsg.): *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001. Von der Enttabuisierung zur Professionalisierung*, Wien 2001; Dies.: *Gewalt in der Familie. Gedanken und Erfahrungen von Vertretern aus Wissenschaft und Praxis*. Beiträge zum 5. Potsdamer Kolloquium am 6. und 7. Mai 1999, Potsdam 1999.
4 Christian Büttner/Hans Nicklas u.a.: *Wenn Liebe zuschlägt. Gewalt in der Familie*, München 1984, S. 19.
5 Gerd Theerkorn: *Gewalt im sozialen Nahraum. Bericht über ein Forschungsprojekt zur Einführung einer „Beratungsauflage" als Leistung zur Wiedergutmachung im Sinne von § 153a Abs. 1 Nr. 1 StPO*, Frankfurt/M. 1995, S. 15.
6 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 8. Aufl. 1996, S. 37.
7 Ebd., S. 38.
8 Ebd., S. 41.
9 Bundesministerium für soziale Sicherheit und Generationen (Hrsg.): *Gewalt in der Familie. Gedanken und Erfahrungen von Vertretern aus Wissenschaft und Praxis. Beiträge zum 5. Potsdamer Kolloquium am 6. und 7. Mai 1999*, Potsdam 1999, S. 20.
10 Zitiert nach ebd.
11 Christian Büttner/Hans Nicklas u.a, München 1984, S. 34.
12 Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*, München 1975.
13 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 8. Aufl. 1996, S. 73f.
14 Vgl. dazu Harald Neumeyer: „Psychenproduktion. Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800", in: Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann (Hrsg.): *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, Würzburg 2002, S. 47-76.
15 Zitiert nach ebd., S. 66f.
16 Bundesministerium für soziale Sicherheit und Generationen (Hrsg.), Potsdam 1999, S. 93f.
17 Vgl. ebd., S. 22.
18 Zitiert nach ebd., S. 94.
19 Gerd Theerkorn, Frankfurt/M. 1995, S. 17f.
20 Zitiert nach ebd., S. 17.
21 Ebd., S. 18.
22 Ebd., S. 19f.
23 Ebd., S. 23.
24 Vgl. zur weitläufigen Forschung über das bürgerliche Trauerspiel die kommentierte Bibliografie bei Franziska Schößler: *Einführung in das bürgerli-*

che Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt 2003, S. 139f.

25 Gotthold Ephraim Lessing: *Miß Sara Sampson*. *Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1971, S. 9-100, S. 14.

26 Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*, in: Ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd.: *Werke 1770-1773*, hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 2000, S. 291-371, S. 313.

27 Friedrich Schiller: *Kabale und Liebe*. *Ein bürgerliches Trauerspiel* (Erstausgabe 1784), in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden (BDK)*, Bd. 2: *Dramen I*, hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt/M. 1988, S. 561-677, S. 655.

28 Ebd.

29 Andreas Huyssen: *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980, S. 216.

30 Friedrich Schiller, Frankfurt/M. 1988, S. 665.

31 Ebd., S. 657.

32 Ebd.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Jacob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung*. *Eine Komödie*, in: Ders.: *Werke in 12 Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbstständig erschienenen Texte*, Bd. 3, hrsg. v. Christoph Weiß, St. Ingbert 2001, S. 106f.

36 Ebd., S. 107.

37 Heinrich Leopold Wagner: *Die Kindermörderin*. *Ein Trauerspiel*, hrsg. v. Jörg-Ulrich Fechner, Stuttgart 1969, S. 76.

38 Ebd., S. 47.

39 Das ebenso nachdrücklich gefürchtete wie beschworene Phantasma des Elternmordes wird im 20. Jahrhundert in literarischen Texten mit Nachdruck umgesetzt. Zum einen entdeckt die Psychoanalyse das Kind als Täter, als ‚Ödipus' – eine Zuschreibung, die Alice Miller mit Nachdruck kritisiert und die Begehren und Mord eng miteinander verschaltet. Zum anderen artikulieren sich die Revolutionsfantasien des Expressionismus über das beliebte Motiv des Vatermordes, das beispielsweise Arnolt Bronnen, Walter Hasenklever und Reinhard Johannes Sorge zum Thema machen. Die Söhne vollziehen das, was die bürgerlichen Trauerspiele als größten Angriff auf die Ordnung beschworen und zugleich zur Sicherung dieser Ordnung eingesetzt hatten.

40 Die letale Familienkonstellation, die in einer Vielzahl der Trauerspiele herrscht, ruft umgekehrt die Sehnsucht nach Vergebung und Versöhnung auf den Plan, die zum Beispiel bei Lessing angeboten wird: In *Miß Sara Samson* will der Vater der Tochter verzeihen. In Lenz' *Soldaten* hingegen wird die Versöhnung übererfüllt und irrealisiert, bei Wagner dementiert.

41 Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 16.

42 Ebd., S. 21.

43 Wilhelm Reich: *Die Massenpsychologie des Faschismus*, 5. Aufl., Köln 1997, S. 70f.

44 Sie erklärt: „Deine Freunde, sie treiben ein loses Spiel mit sich, ohne Nachdenklichkeit, die ja auch nötig wäre. Also schweigst du jetzt, vergiltst Reife mit Unreife, sowie es auch die Nationen gewohnt waren, bevor sie sich vereinten, nur umso freudiger wieder übereinander herzufallen"; Elfriede Jelinek, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 18f.

45 Ebd., S. 75.

46 Hugo von Hofmannsthal: *Elektra*, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*, Frankfurt/M. 1979, S. 185-234, S. 196.

47 Ebd., S. 195.

48 Elfriede Jelinek, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 185.

49 Zitiert nach Graham Saunders: „The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane", in: Bernhard Reitz/Mark Berninger (Hrsg.): *British Drama of the 1990s*, Heidelberg 2002, S. 123-135, S. 125.

50 Vgl. dazu Anna Opel: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik: Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld 2002, S. 136.

Literatur

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 8. Aufl. 1996.

Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*, München 1975.

Büttner, Christian/Nicklas, Hans u.a.: *Wenn Liebe zuschlägt. Gewalt in der Familie*, München 1984.

Bundesministerium für soziale Sicherheit und Generationen (Hrsg.): *Gewalt in der Familie. Gedanken und Erfahrungen von Vertretern aus Wissenschaft und Praxis*, Beiträge zum 5. Potsdamer Kolloquium am 6. und 7. Mai 1999, Potsdam 1999.

Bundesministerium für soziale Sicherheit und Generationen (Hrsg.): *Gewalt in der Familie. Gewaltbericht 2001. Von der Enttabuisierung zur Professionalisierung*, Wien 2001.

Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1978.

Hofmannsthal, Hugo: *Elektra*, in: Ders.: *Gesammelte Werke. Dramen II: 1892-1905*, Frankfurt/M. 1979.

Huyssen, Andreas: *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980.

Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1998.

Lenz, Jacob Michael Reinhold: *Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung. Eine Komödie*, in: Ders.: *Werke in 12 Bänden. Faksimiles der Erstausgaben seiner zu Lebzeiten selbstständig erschienenen Texte*, Bd. 3, hrsg. v. Christoph Weiß, St. Ingbert 2001.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Miß Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: Ders.: *Werke*, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1971.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, in: Ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden,* Bd.: *Werke 1770-1773*, hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 2000.

Neumeyer, Harald: „Psychenproduktion. Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800“, in: Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann (Hrsg.): *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, Würzburg 2002, S. 47-76.

Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik: Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld 2002.

Reich, Wilhelm: *Die Massenpsychologie des Faschismus*, 5. Aufl., Köln 1997.

Rosenbaum, Heidi: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1982.

Saße, Günter: *Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen 1988.

Saunders, Graham: „The Apocalyptic Theatre of Sarah Kane“, in: Bernhard Reitz/Mark Berninger (Hrsg.): *British Drama of the 1990s*, Heidelberg 2002.

Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel* (Erst-

ausgabe 1784), in: Ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden (BDK),* Bd. 2*: Dramen I*, hrsg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt/M. 1988.

Schößler, Franziska: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2003.

Theerkorn, Gerd: *Gewalt im sozialen Nahraum. Bericht über ein Forschungsprojekt zur Einführung einer „Beratungsauflage" als Leistung zur Wiedergutmachung im Sinne von § 153a Abs. 1 Nr. 1 StPO*, Frankfurt/M. 1995.

Wagner, Heinrich Leopold: *Die Kindermörderin. Ein Trauerspiel*, hrsg. v. Jörg Ulrich Fechner, Stuttgart 1969.