III. Holofernes und Judith. Schwangerschaft imaginiert

In Friedrich Hebbels am 06. Juli 1840 am Königlichen Hoftheater in Berlin uraufgeführter Tragödie *Judith* organisiert das Imaginieren[1] von Schwangerschaft maßgeblich den Text, so die in dem Kapitel verfolgte These. Mit diesen Imaginationen bildet die Tragödie den Ausgangspunkt einer Schwangerschaftstrias, die in dieser Studie in drei Lektürekapiteln zu den Texten *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* betrachtet wird. Die Kapitel zeichnen die Phasen einer Schwangerschaft vom ersten Imaginieren über den neunmonatigen Schwangerschaftsverlauf bis zur Geburt nach.

Zu Beginn steht das Drama *Judith* und der Konnex von Schwangerschaft und Imagination. In *Judith* entwirft der Text auf einer Imaginationsebene verschiedene Modelle von männlicher und weiblicher Schwangerschaft, welche die beiden Hauptfiguren Holofernes und Judith trotz des vom Text aufgebauten Geschlechtergegensatzes in Beziehung zueinander setzen. Holofernes imaginiert sich als sich selbst gebärender Kriegsherr. Seine Gegenspielerin Judith hingegen betet am Dramenende für ihre Unfruchtbarkeit. Judiths Angst vor einer Schwangerschaft inszeniert Gravidität an dieser Stelle erstmals als mögliches Zukunftsszenario. Ihre Schwangerschaft wird damit nicht mehr wie zuvor auf einer imaginativen Ebene verhandelt, sondern tritt als potentiell-zukünftiges Ereignis in die textuelle Wirklichkeit. Mit der Angst Judiths vor einer Schwangerschaft schließt die Tragödie so ab wie *Maria Magdalena*, und damit das zweite Lektürekapitel, einsetzt. Im Zentrum des Bürgerlichen Trauerspiels steht die Angst der Tischlerstochter Klara vor einer außerehelichen Gravidität. Obwohl Klara, wenn überhaupt, erst zwei Wochen schwanger sein kann, hat sie ihre vermeintliche Schwangerschaft für sich bereits als realen Zustand akzeptiert. Mit ihrem Sprung in den Dorfbrunnen nimmt sie sich am Tragödienende nicht nur das Leben, sondern beendet auch ihre Schwangerschaft auf eine radikale Weise. In *Genoveva* wird mit der Schwangerschaft und Mutterschaft der Pfalzgräfin Genoveva die in *Judith* und *Maria Magdalena* noch auf einer Imaginationsebene verhandelte Gravidität erstmals realisiert. Die Tragödie setzt mit den Schwangerschaftsnachrichten Genovevas ein und inszeniert die schwangere Pfalzgräfin bis hin zur Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich. *Genoveva* bildet den Abschluss der untersuchten Schwangerschaftstrias, denn in der Tragödie kommen die im Verlauf der Studie analysierten Schwangerschaftskonstellationen final zusammen. Der Text fokussiert nicht nur die Frage nach illegitimer Schwangerschaft, sondern stellt zugleich den schwangeren Körper als Verbin-

[1] Vgl. für die Definition von *Imagination*, *Phantasie* und *Phantasma* die Ausführungen in der Einleitung.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dungspunkt von Machtspielen und Intrigen in das Zentrum. Wenn an den Beziehungen Genovevas zu ihrem Sohn Schmerzenreich und ihrem Ziehsohn Golo zudem genealogische Grenzen als Machtproblem vorgeführt werden, dann bietet diese Konfiguration wiederum Anschluss an *Judith.* Schließlich endet die Tragödie mit der Angst Judiths, schwanger mit dem Sohn des Holofernes zu sein.

Die Tragödie *Judith* setzt mit der Verknüpfung der beiden Hauptfiguren über Gravidität zum einen den Konnex von Geschlecht, Macht und Körperlichkeit in Szene. Dass Schwangerschaft als zentrales Phantasma des Dramas fungiert, wird zum anderen mit Blick auf den Prätext deutlich. Die Tragödie weist einen signifikanten Unterschied zum Vorgängertext, dem apokryphen biblischen Buch *Judit* aus dem Alten Testament auf. So vermerkt Hebbel am 03. Januar 1840 in der Auseinandersetzung mit dem biblischen Buch in seinem Tagebuch, „[d]ie Judith der Bibel kann ich nicht brauchen“[2]. Die Darstellung einer Frauenfigur, „die Holofernes durch List und Schlauheit in’s Netz lockt“[3], verärgert Hebbel und gibt ihm die Inspiration für seine eigene Tragödie – wie er später im Vorwort zu *Judith* vermerken wird: „Das Factum, daß ein verschlagenes Weib vor Zeiten einem Helden den Kopf abschlug, ließ mich gleichgültig, ja es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Theil erzählt.“ Deshalb habe er „den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen“[4] wollen. Diese Verknüpfung von Handeln und Herausforderung ist in Hebbels Drama an zwei Punkten abzulesen, die beide mit dem Thema Schwangerschaft verbunden sind: Auf diesen Nexus verweisen erstens die Darstellung Judiths als jungfräuliche Witwe sowie ihre am Dramenende möglicherweise eintretende Gravidität und zweitens die Schwangerschaftsimaginationen des Tyrannen Holofernes.

Anders als im biblischen Buch, in welchem die Witwe Judit von Gott in das feindliche Lager gesendet wird und dort den Feldherrn Holofernes enthauptet, entwirft Hebbel in seinem Text eine jungfräuliche Witwe von gerade einmal 18 Jahren. Auch diese zieht für die Rettung ihres Volkes in das assyrische Kriegslager, wird dort jedoch vor der Enthauptung vom Tyrannen vergewaltigt. Entsprechend, so Hebbel weiter in seinem Tagebuch, schließt die Tragödie mit Judith, „die durch ihre That paralysiert [wird]; sie erstarrt vor der Möglichkeit einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Gränzen hinaus gegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen

[2] Hebbel, Friedrich: Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe, Band 1, Text, hrsg. von Monika Ritzer, Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 219.
[3] Ebd.
[4] Hebbel, Friedrich: Vorwort zu Judith, in: Friedrich Hebbel. Werke in zwei Bänden, Band 2, hrsg. von Gerhard Fricke, München: Carl Hanser 1952, S. 273–274, hier S. 274.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gethan hat."[5] Mit dieser am Ende des Dramas möglicherweise eintretenden Schwangerschaft Judiths tritt Hebbels Drama nicht nur aus dem biblischen Kontext heraus, sondern rückt gleichzeitig Schwangerschaft in den Fokus. Zwar wird Judith mit der Angst konfrontiert, möglicherweise mit dem Kind des Holofernes schwanger zu sein, jedoch schließt der Text gerade nicht mit einer paralysierten Frauenfigur. Wenn Judith am Dramenschluss ihren Körper verflucht, stellt die Tragödie sie vielmehr als souverän handelnde Figur in das Zentrum. Mit ihrer potentiellen Schwangerschaft wird am Ende des Dramas zudem das Sujet prominent in Szene gesetzt, welches den gesamten Text strukturiert.

Die Forschung hat das Hebbel'sche Drama aus zwei Perspektiven betrachtet: Die skizzierte Frage nach den Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Hebbels *Judith* und dem biblischen Prätext bildet den ersten Schwerpunkt.[6] Daran anschließend liest etwa Hartmut Reinhard in seiner grundlegenden Studie die Tragödie als Geschichtsdrama und fokussiert die Präsentation von Religion und Gott.[7] Die Konzentration auf den Geschlechterkonflikt bildet wiederum die zweite große Forschungslinie.[8] Der auch für diese Studie zentralen Verknüpfung von Geschlecht, Identität und Macht widmet sich erstmals umfassend Alexandra Tischel in ihrer 2002 publizierten Monographie *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*. Tischel formuliert die „Geschlechterpolarität"[9] als zentrales Movens der Tragödie und konstatiert, dass das Drama „diesen Prozeß zwischen den Geschlechtern geradezu inszeniert, indem sie eine männliche und eine weibliche Figur als Gegner aufeinander ansetzt"[10]. Das Aufeinandertreffen der Geschlechter arbeitet sie im Rekurs auf psychoanalytische Theorien auf, nimmt dabei aber die hier im Folgenden fokussierte Dynamik von Schwangerschaft nicht in den Blick.

Ausgehend von den inszenierten Schwangerschaftskonstellationen und im Anschluss an die bisherigen Forschungsbeiträge wird im Rahmen des Kapitels zunächst Holofernes und das vom Text präsentierte Männlichkeitskonzept betrachtet. Wenn sich dieser als sich selbst gebärender Feldherr imaginiert, setzt

---

5 Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 219.

6 Vgl. u.a. Osterkamp, Ernst: Judith. Schicksal einer starken Frau vom Barock zur Biedermeierzeit, in: Das Buch der Bücher – gelesen, hrsg. von Steffen Martus/Andrea Polaschegg, Bern: Peter Lang 2006, S. 171–195; Dalinger, Brigitte: „Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen". Hebbels Adaption des Judith-Stoffs und Nestroys Satire, in: Hebbel-Jahrbuch 66 (2011), S. 105–118.

7 Vgl. dazu grundlegend Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 69–144; Thomsen: Grenzen des Individuums, S. 87–99; Ziegler: Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels, S. 15–29.

8 Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 27–64; Steele: Does a girl have to say no?; Wortmann: Triebschicksale; Hindinger: Tragische Helden mit verletzten Seelen, S. 101–102;117–118;154–156; Thoma-Endenich: Tragische Unschuld, S. 17–87.

9 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 27.

10 Ebd., S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Text ihn als allmächtige Herrscherfigur, als *alter deus* in Szene. Gleichzeitig verbinden die Gebärphantasmen des Tyrannen Männlichkeit und Schwangerschaft auf einer Imaginationsebene. Bevor im zweiten Teil des Kapitels Judith fokussiert wird, werden die Holofern'schen Gebärphantasmen als Schnittstelle zwischen mythischen und biblischen Schwangerschaftsgeschichten und den in der literarischen Moderne prominent auftretenden männlichen Gebärphantasien gelesen. Denn in Hebbels Texten, das lässt sich ebenso für die anderen beiden Dramen *Maria Magdalena* und *Genoveva* konstatieren, klingen Konstellationen an, die in Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts wieder virulent werden – etwa in den psychoanalytischen Betrachtungen Sigmund Freuds oder in aktuellen kulturwissenschaftlichen und -theoretischen Ausführungen zur Verbindung von Geschlecht, Macht und Identität, wie sie etwa Elisabeth Bronfen[11] vorlegt. Daran anschließend werden die bethulische Witwe Judith und die von der Figur verhandelten Konzepte von Schwangerschaft, Weiblichkeit und Körperlichkeit in den Fokus gerückt. Zuletzt wird das Aufeinandertreffen der beiden Hauptfiguren im assyrischen Feldlager, die Vergewaltigung Judiths und die Ermordung des Holofernes mit Blick auf die das Drama abschließende Selbstverfluchung Judiths untersucht. Ihre am Tragödienende präsentierte Furcht vor einer Schwangerschaft weist zudem zurück zum Dramenauftakt, und zwar auf Holofernes, den Vertreter absoluter Männlichkeit.

1. Holofernes. Phantasma absoluter Männlichkeit

> „Auch reizte mich nebenbei im Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, […] weil die Zivilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte."
> Friedrich Hebbel: *Vorwort zu Judith*

Inszeniert wird bereits in der ersten Szene ein von Holofernes kontrolliertes totales Patriarchat. Als „allmächtiger, despotischer Kriegsheld", als „Inbegriff von Männlichkeit"[12] eröffnet der assyrische Feldherr das Drama im ersten Akt. Es herrscht das Tyrannenrecht des Feldherrn, der sich in seiner absoluten Befehlsgewalt über juristische, religiöse und militärische Bereiche sowohl über den ihm übergeordneten König Nebucad Necar als auch über jegliche göttliche Instanz hinwegsetzt.[13] Deutlich aufgezeigt wird dieses Männlichkeitskonzept in

---

[11] Vgl. Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 und auch dies.: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne, in: Weiblichkeit und Tod in der Literatur, hrsg. von Renate Berger/Inge Stephan, Köln/Wien: Böhlau 1987, S. 87–115.

[12] Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 30.

[13] Vgl. ebd., S. 31.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der das Drama eröffnenden Szene, in welcher Holofernes begleitet von Musik aus seinem Zelt wie auf eine Bühne tritt:

> Der Feldhauptmann Holofernes *tritt mit seinen Hauptleuten aus dem offenen Zelt hervor. Musik erschallt. Er macht nach einer Weile ein Zeichen. Die Musik verstummt.*
> Holofernes. Opfer!
> Oberpriester. Welchem Gott?
> Holofernes. Wem ward gestern geopfert?
> Oberpriester. Wir loos'ten nach Deinem Befehl, und das Loos entschied für Baal.
> Holofernes. So ist Baal heut' nicht hungrig. Bringt das Opfer Einem, den Ihr Alle kennt, und doch nicht kennt!
> Oberpriester (*mit lauter Stimme*). Holofernes befiehlt, daß wir einem Gott opfern sollen, den wir Alle kennen und doch nicht kennen!
> Holofernes (*lachend*). Das ist der Gott, den ich am meisten verehre.[14]

Mit der Forderung nach einem Opfer wird zwar ein religiöses Ritual polytheistischer Religionen und auch des Judentums eingespielt, jedoch wird dieses mit dem Befehl des Tyrannen zugleich parodiert. In den verschiedenen Religionen wird einem Gott respektive einer Göttin geopfert, um mit diesem bzw. dieser in Kontakt zu treten. Ein Opfer wird einerseits dargebracht, um Wünsche sowie Ängste an die jeweilige Gottheit heranzutragen, andererseits um die Götter zu besänftigen. Explizit wird an dieser Stelle der Gott Baal[15] angerufen. Der für das biblische Buch *Judit* essenzielle Kampf des Monotheismus gegen den Polytheismus wird mit dieser Anordnung zwar prominent in Szene gesetzt, jedoch sogleich konterkariert. Denn Holofernes opfert nicht nach den religiösen Praktiken, sondern wählt die Gottheit, der geopfert wird, beliebig aus. In seinem Weltkonzept existiert nur ein einziger Gott, und der ist er selbst.

Seine Forderungen, hier nach einem Opfer, erfolgen willkürlich und ohne Rückbindung an allgemein geltende Handlungsmuster. Vom Text präsentiert wird er als *alter deus*[16] – eine Figur, die zwar „Alle kennen und doch nicht kennen" (JD 5) und deren Handlungen unvorhersehbar sind, wie es ein Krieger im Anschluss an die Opferungsszene erfährt. Dieser klagt seinen Hauptmann an, sich der von ihm erbeuteten Sklavin ermächtigt zu haben. Entgegengesetzt der allgemeinen Erwartungen verurteilt Holofernes daraufhin sowohl den An-

---

[14] Hebbel, Friedrich: Judith, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe. Erste Abteilung, Dramen I 1841–1847, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh's Verlag 1911–13, S. 1–82, hier S. 5. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle JD und den entsprechenden Seitenzahlen zitiert.

[15] Die bibelwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Götternamen *Baal* verweist darauf, dass Baal zunächst ‚Herr' oder ‚Besitzer' bedeutet. „Auf eine Gottheit bezogen war ‚Baal' ursprünglich ein Titel (‚Herr') des Wettergottes, ersetzte dann jedoch dessen Namen." Dieser wurde seit der späten Bronzezeit an verschiedenen Orten in Nordwestsyrien verehrt. Grätz, Sebastian: Baal, in: WibBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, in: https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14309/ (eingesehen am 02.07.20).

[16] Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 36.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

geklagten als auch den Kläger zum Tode. Auf den Protest des Kriegers erwidert er höhnisch: „Um euch zu versuchen, ließ ich das Gebot ausgehen. Wollt' ich Deines Gleichen die Klage über Eure Hauptleute gestatten: wer sicherte mich vor den Beschwerden der Hauptleute!" (JD 6) Deutlich werden in diesem kurzen Dialog die Spielregeln des kriegerischen Männerbunds,[17] der sich aus einem Wechselspiel aus Sexualität und Macht organisiert: Frauen als autonom handelnde Subjekte sind aus diesem Kreis ausgeschlossen. Sie treten nur wie die erbeutete Sklavin als (sexuelle) Objekte auf, über die verfügt wird.[18] Für Holofernes hingegen, der als Feldherr den kriegerischen Zusammenschluss von Männern kontrolliert, avancieren nicht nur Frauen zum Symbol seiner Macht, sondern vielmehr die Möglichkeit, als Führer alle Menschen seiner Gewalt zu unterstellen. Denn Holofernes ist davon überzeugt, das wird an dieser Stelle deutlich und ist auch über den Verlauf des Dramas zu beobachten, über alles Wissen zu verfügen und sich mit diesem Wissensvorsprung gleichzeitig den anderen Personen zu entziehen. Er selbst bezeichnet sich als Geheimnis und rückt, das wird im Folgenden gezeigt, mit dieser Selbstzuschreibung näher an seine Gegenspielerin Judith, die selbst ein Geheimnis mit sich trägt: ihre paradoxe Stellung als jungfräuliche Witwe. Wenn Holofernes zudem erklärt, dass er den Gott, den er nicht kennt, am meisten verehrt, wird der Tyrann an dieser Stelle bereits mit Judith in Beziehung gesetzt. Schließlich wird sie, die er vermeintlich kennt, diejenige sein, die ihn im letzten Akt ermorden wird.

Holofernes' Auftreten respektive sein Handeln illustriert eine Selbstdarstellung, ein „Schauspiel im Schauspiel selbst"[19]. Gleichzeitig eröffnet diese „Selbstvergötterung"[20] eine weitere Perspektive auf dessen Männlichkeitsentwurf. Zwar präsentiert sich die Figur an dieser Stelle als allmächtiger Herrscher, als Geheimnis, und hier folgt die Studie der Forschung und besonders den Ausführungen Tischels, doch verweist ein genauerer Blick auf das von Holofernes entworfene Bild auf eine Männlichkeitskrise. Der Text entwirft einen Herrschaftsmythos, der die Macht des Tyrannen illustriert, dieser wird in einem zweiten Schritt jedoch dekonstruiert. Entsprechend spielt Holofernes die Rolle des allmächtigen, gottgleichen Herrschers nur. Sie ist Teil eines eigens konstruierten Herrschaftsmythos, welcher die Mutterfigur aus der Biographie tilgt und Holofernes als schon vor der Geburt unabhängiges Subjekt[21] darstellt. Transportiert wird dieser Prozess zum einen über die gewalttätigen Handlungen des Feldherrn, zum anderen über die vermehrt auftretenden Gebärphantasmen. Diese rücken die männliche Unfähigkeit zu gebären, und somit die Vormacht-

[17] Vgl. zum Männerbund Zilles, Sebastian: Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2018, S. 39–45.
[18] Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 31.
[19] Wortmann: Triebschicksale, 35.
[20] Reinhard: Apologie der Tragödie, S. 137.
[21] Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

stellung der Mutter, in den Fokus. Die Tatsache, dass auch der Tyrann Holofernes wie jeder Mensch als hilfloser Säugling von seiner Mutter geboren wurde, bedroht sein Konzept von absolut männlicher Souveränität. Um gegen diese Situation anzukämpfen, entwirft er einen Gegenmythos.

1.1 Herrschaftsmythos. Holofernes als Geheimnis

Das Drama installiert über den Verlauf des Textes einen Herrschaftsmythos, der sowohl auf tradierte göttliche als auch weiblich konnotierte Merkmale rekurriert. Diese zweifache Perspektive auf den Kriegsherrn inszeniert ihn als mächtigen Herrscher, der kein weltliches Gegenüber zu haben scheint, gleichzeitig wird er durch die vorgenommene weibliche Semantisierung näher an seine Gegenspielerin Judith gerückt – wie das folgende Textbeispiel verdeutlicht; „*allein*" (JD 7) auf der Bühne offenbart Holofernes sein Innerstes:

> Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben! Das Wasser versteht diese Kunst nicht; man setzte dem Meer einen Damm und grub dem Fluß ein Bett. Das Feuer versteht sie auch nicht, es ist so weit herunter gekommen, daß die Küchenjungen seine Natur erforscht haben, und nun muß es jedem Lump den Kohl gahr machen. Nicht einmal die Sonne versteht sie, man hat ihr ihre Bahnen abgelauscht, und Schuster und Schneider messen nach ihrem Schatten die Zeit ab. Aber ich versteh' sie. Da lauern sie um mich herum und kuken in die Ritzen und Spalten meiner Seele hinein und suchen aus jedem Wort meines Mundes einen Dietrich für meine Herzenskammer zu schmieden. Doch mein Heute paßt nie zum Gestern. (JD 7)

Der Text ruft mit dem Begriff des Geheimnisses verschiedene kulturell tradierte Metaphern auf, welche einerseits Anschluss an antike und theologische Texte bieten. Diese können andererseits mit Sigmund Freuds psychoanalytischen Ausführungen zur Weiblichkeit verbunden werden. Als ewiges Geheimnis setzt Holofernes sich sprachlich zunächst in den Mittelpunkt des Universums. Im Gegensatz zu den Naturgewalten[22] Wasser, Feuer und Sonne, die von den Menschen, von Küchenjungen, von Schustern und Schneidern, bezwungen wurden, sind seine Handlungen unergründlich – eingeschlossen in seine Herzenskammer, die durch kein Werkzeug, durch keinen Dietrich geöffnet werden kann.

Die inszenierte Unberechenbarkeit des Tyrannen lässt sich mit zeitgenössischen Abhandlungen zur Kriegsführung in Bezug setzen. Überlegenheit wie

[22] Vgl. ebd., S. 33. Die Inszenierung als Naturgewalten kontrollierende Herrscherfigur erinnert zudem an den das Drama eröffnenden Auftritt von Lohensteins Nero im Trauerspiel *Agrippina* (1665), vgl. zu Neros Inszenierungsstrategien Wild, Christopher: Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zur Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 64–97 und ders.: Neros Kaiserschnitt. Das Phantasma der Selbstgeburt absoluter Macht in Lohnsteins *Agrippina*, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von Christian Begemann/David E. Wellbery, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 111–150.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch Unberechenbarkeit fungieren als Topoi in der Kriegsführung, wie etwa der preußische General Carl von Clausewitz in seiner Theorie zur Kriegsführung formuliert. So erklärt er in seinem 1832–34 publizierten Text *Vom Kriege*, dass erst die „*Überraschung* des Feindes“[23] die relative Überlegenheit bei einem Angriff bietet. „Geheimnis und Schnelligkeit“, führt er weiter aus, sind „die beiden Faktoren dieses Produktes, und beide setzen bei der Regierung und beim Feldherrn eine große Energie, beim Heere aber einen großen Ernst des Dienstes voraus“[24]. Die Darstellung Holofernes' als strategischer Kriegsherr schließt erstens an die Eröffnungsszene an, in welcher sich der Tyrann als kriegerische gottähnliche Figur präsentiert, und rückt zweitens den Konnex von Macht und Göttlichkeit ins Zentrum. Die Selbstzuschreibung als Geheimnis erinnert an das Sprechen über den christlichen Gott. Innerhalb der christlichen Theologie wird dieser als das „absolute Geheimnis“ zu jener „nicht adäquat einholbare[n] transzendentale[n] Erfahrung“[25] mystifiziert. An die Stelle eines Gottes, auf den der Mensch nach der religiös-monotheistischen Lehre schon immer verwiesen ist, setzt sich der Tyrann selbst. Holofernes entwirft im Kontext des assyrischen polytheistischen Glaubensverständnisses eine weitere Religion, die auf ihn als Gottheit ausgerichtet ist. Weitergeführt wird dieses hier verhandelte Phantasma von Holofernes als ursprüngliche, transzendentale Erfahrung kurz vor dem Ende des ersten Akts, wenn dieser seine eigene Gottesvorstellung offenbart:

> die Menschheit hat nur den Einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären; und der Gott, den sie gebiert, wie will er zeigen, daß er's ist, als dadurch, daß er sich ihr zum ewigen Kampf gegenüber stellt, daß er all' die thörigten Regungen des Mitleids, des Schauderns vor sich selbst, des Zurückschwindelns vor seiner ungeheuren Aufgabe unterdrückt, daß er sie zu Staub zermalmt, und ihr noch in der Todesstunde den Jubelruf abzwingt? (JD 10)

In der Passage werden wichtige Punkte der christlichen Theologie aufgerufen, die in einem zweiten Schritt jedoch rekonfiguriert werden. Die Beschreibung illustriert ein Selbstporträt Holofernes', das sich wiederum als Travestie des Christentums und besonders Jesu Christi erweist. Wenn in dieser Aussage

---

[23] Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Hinterlassene Werke des Generals Carl von Clausewitz, Band 1, Berlin: Ferdinand Dümmler 1832, S. 236 (Herv. i. O.).

[24] Clausewitz: Vom Kriege, S. 236f. Als Beispiele für diese taktischen Überraschungen führt er etwa den Feldzug von Friedrich dem Großen am 22. Juli 1761 in Schlesien an: „Es ist der 22. Juli, an welchem Friedrich der Große dem General Laudon den Marsch nach Nossen bei Neisse abgewann, wodurch, wie es heißt, die Vereinigung der österreichischen und russischen Armee in Oberschlesien unmöglich und also für den König ein Zeitraum von vier Wochen gewonnen wurde.“ Weiter verweist er auf die kriegstaktischen Handlungen Bonapartes. Ebd., S. 238f.

[25] Rahner, Karl: Sämtliche Werke. Grundkurs des Glaubens. Studien zum Begriff des Christentums, Band 26, hrsg. von der Karl-Rahner-Stiftung, Zürich/Düsseldorf/Freiburg i.Br.: Benzinger Herder 1999, S. 48. Vgl. besonders das zweite Kapitel bzw. zweiter Gang *Der Mensch vor dem absoluten Geheimnis* S. 48–82.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ein Gott aus der Menschheit geboren wird, wird auf die Geburt Jesu durch Maria verwiesen. Gleichsam wird die für die christliche Soteriologie relevante Dichotomie von „körperlicher und geistlicher Geburt“[26] in Szene gesetzt: So wie die Menschheit durch die Mutter auf die Welt kommt, wird sie durch Jesus Christus zum ewigen Leben geboren. Während die Menschen von der Erbsünde gezeichnet „aus der Gebärmutter und Vulva zum Tode geboren werden – […] ist die Geburt aus der Herzwunde Jesu eine Geburt zum Leben, in der sich die erste Geburt verkehrt.“[27] Der aus der Menschheit geborene Gott, der ersehnte Erlöser hingegen stellt sich in Holofernes Aussage der Menschheit entgegen. Krieg fungiert entsprechend als Beweis seiner Macht.[28] Entworfen wird an dieser Textstelle ein Skript für die Handlungen des Tyrannen, der im Kampf öffentlich seine Macht demonstriert. Dieser folgt der selbst gestellten Aufgabe des Kampfes, um mit seinen Handlungen die eigene Göttlichkeit sowie Unsterblichkeit zu reinszenieren. Mit der Metapher des Zu-Staub-Zermalmens wird gleichzeitig der Sündenfall aus dem Buch *Genesis* eingespielt; nach dem Verzehr der verbotenen Frucht werden Adam und Eva von Gott die Sterblichkeit auferlegt: „Denn Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück.“[29] Im Mittelpunkt der biblischen Episode steht der Konnex von Gericht, Strafe und Sterblichkeit, eine Verbindung, die im Holofern'schen Entwurf wiederum als Mittel der eigenen Machtdemonstration fungiert.

---

[26] Vinken, Barbara: Wo Joseph war, soll Prometheus werden: Michelets männliche Mütter, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von Christian Begemann/David E. Wellbery, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 251–270, hier S. 252.

[27] Ebd.

[28] In der bibelwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Texten des Alten Testaments wird drauf verwiesen, dass „der Gott der Bibel [...] nicht in allem unseren menschlichen Bedürfnissen nach Geborgenheit und Liebe, nach Harmonie [entspricht], ist aber auch nicht, wo er dem nicht entspricht, einfach das Zerrbild unserer Gewaltphantasien und menschlicher Negativität. Vor allem im Hinblick auf den Begriff der ‚Liebe' ist der theologische Grundsatz der Analogie durchzuhalten und anzuwenden, um etwa mit Karl Rahner dem ‚Geheimnis' oder dem ‚Abgrund der Unbegreiflichkeit Gottes' eher gerecht zu werden.“ Michel, Andreas: Gott und Gewalt gegen Kinder im Alten Testament, Tübingen: Mohr Siebeck 2003, S. 344f.; vgl. zudem Jäger, Sarah/Werkner, Ines-Jacqueline (Hrsg.): Gewalt in der Bibel und in kirchlichen Traditionen, Wiesbaden: Springer 2018.

[29] Gen 3,19. Auch in 2 Chronik 34,2 wird diese Metapher aufgegriffen. Dort beschreibt die Bibel interessanterweise, wie Gott die Altäre und Standbilder des Gottes Baals, demjenigen, dem Holofernes zu Beginn des Dramas befiehlt, zu opfern, zu Staub zermahlt. Wie auch im biblischen Text erklärt Holofernes den Priestern in einem nächsten Schritt, den Befehl seines Vorgesetzten Nabucad Necar auszuführen und die Altäre und Tempel der anderen Götter, und besonders die des Gottes Baals, zu zertrümmern. Dazu der biblische Text: „Unter seiner Aufsicht wurden die Altäre des Gottes Baal niedergerissen. Die Räuchersäulen, die darauf standen, ließ er in Stücke schlagen. Die geweihten Pfähle und die geschnitzten und gegossenen Standbilder ließ er zu Staub zermahlen und den Staub auf die Gräber der Leute streuen, die diesen Machwerken Opfer dargebracht hatten.“ Vgl. dazu Hebbels JD 8.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Selbstzuschreibung als Geheimnis ruft neben diesen christlichen Referenzen darüber hinaus ein weiteres kulturelles Phantasma auf, das Holofernes ein weiteres Mal mit seiner Gegenspielerin Judith verbindet. Der Psychoanalytiker Sigmund Freud betitelt in seinen Studien die Frau als Geheimnis respektive als Rätsel:[30]

> Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt: […] Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel.[31]

Die Gebärmutter als Ursprungsort eines jeden Subjekts,[32] auf die von außen bis zur Erfindung moderner medizinischer Methoden wie dem Ultraschall kein Zugriff möglich war, ist Teil dieses vermeintlichen Rätsels. So ist der Uterus, das konstatiert Elisabeth Bronfen im Rekurs auf Freud, „der verborgene Ort, der die Erinnerung an jenen mütterlichen Ursprungsort weckt“[33], dieser symbolisiert gleichzeitig den unheimlichen anatomischen Schauplatz, in dem das „Heimliche (Vertraute) und das Unheimliche verschmilzt“[34]. Parallel zum weiblichen Uterus als „prehistorical, mythical space“[35] steht die Herzenskammer des Holofernes. Auch sein Heiligstes,[36] der Ursprungsort seiner Handlungen, ist in seinem Körper verschlossen. Auf diese besteht wie auf den weiblichen Uterus kein Zugriff.

Die dichotomische Struktur von „Verhüllung und Enthüllung, Verrätselung und Enträtselung“[37] der Frau, welche die psychoanalytische Arbeit Freuds strukturierte, ist ebenso in die mythische Figur der Sphinx eingeschrieben. In der Gestalt einer Frau und geflügelten Löwin belagert die Sphinx die Stadt Theben und stellt jedem vorbeiziehenden Mann ein Rätsel. Jene, die an ihrem Rätsel scheitern, verschlingt sie. Wenn Ödipus im Mythos vor die Sphinx tritt, um sich ihrem tödlichen Rätsel zu stellen, dann treffen nicht nur die Verkör-

---

30 Auf die Verbindung der Texte Hebbels und der Freud'schen Psychoanalyse wird im weiteren Verlauf des Kapitels noch zurückgekommen.

31 Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit, in: Gesammelte Werke, Band 15, Neue Folgen der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 119–145, hier S. 120.

32 Vgl. Horney, Karen: Die Psychologie der Frau, 3. unver. Auflage, Frankfurt a.M.: Dietmar Klotz GmbH 2007, S. 15.

33 Bronfen, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin 1998, S. 650.

34 Ebd., S. 649.

35 Rupprecht, Caroline: Womb fantasies. Subjective Architectures in Postmodern Literature, Cinema, and Art, Evanston: Northwestern University Press 2013, S. 3.

36 Die Herzenskammer erinnert außerdem an das Tabernakel, in welchem in der katholischen Liturgie die Hostie, der ‚Leib Christi' eingeschlossen ist. Auch das Tabernakel verschließt parallel zur Gebärmutter das Heiligste in sich.

37 Schlesier, Renate: Die Sphinx Freud, in: Der schöne Schein der Kunst und sein Schatten, hrsg. von Hans Richard Brittnacher/Fabian Stoerner, Bielefeld: Aisthesis 2000, S. 195–209, hier S. 196.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

perungen des Patriarchats und Matriarchats aufeinander,[38] sondern gleichsam wird eine Verbindung von Geschlecht und Tod etabliert. Denn als Rätselstellerin verkörpert die Sphinx einerseits das Rätsel selbst, andererseits die weibliche Vorherrschaft über den Mann. Das Scheitern vor der Sphinx bedeutet für Ödipus den Tod. Umgekehrt impliziert die Lösung des Rätsels „die Vernichtung des (weiblich-matriarchalen) Ungeheuers“[39] und die Einsetzung von Ödipus als König von Theben. Anders als im Mythos wird in Hebbels Drama jedoch genau der gegenteilige Prozess inszeniert, und zwar die Vernichtung des männlichen Ungeheuers. Der Tyrann Holofernes wird von Judith ermordet. Im Anschluss an Ödipus lässt sich der Tyrannenmord dementsprechend als Sieg des Matriarchats, verkörpert von Judith, über Holofernes als Stellvertreter des Patriarchats lesen.

Das Drama entwirft mit diesen Szenen ein Phantasma absoluter Männlichkeit. Inszeniert wird der Tyrann als kriegerische Herrscherfigur, die kein weltliches Gegenüber hat. Gleichzeitig verbindet ihn dieser Mythos mit seiner Gegenspielerin Judith. Denn auch Judith trägt ein Geheimnis, ihre Jungfernschaft trotz Witwentum, mit sich, das ihre zentrale Handlungsmotivation abbildet. Wenn Judith mit dem Plan den Tyrannen zu ermorden in das assyrische Kriegslager auszieht, agiert sie außerdem als taktischer Feldherr respektive als Feldherrin. Dieser Mord gelingt ihr einerseits, da sie ihre Rolle als Verräterin des jüdischen Volkes überzeugend spielt. Von Holofernes wird sie andererseits aufgrund ihres Geschlechts nicht als ebenbürtige Gegnerin anerkannt. Diese Selbstverliebtheit des Tyrannen, der nur seinen eigenen Handlungen vertraut, erinnert an den mythischen Narziss – damit ruft der Text einen weiteren Mythos auf, welcher zentral für das Selbstbild der Figur ist.

1.1.1 Holofernes als Narziss

Im selben Monolog setzt Holofernes seine kriegerischen Handlungen mit Sexualität in Bezug. So erklärt er: „Hätt’ ich doch nur einen Feind, nur Einen, der mir gegenüber zu treten wagte! Ich wollt’ ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!“ (JD 7) Das von Holofernes formulierte Verlangen nach einem Gegner illustriert „die Sehnsucht nach einem ebenbürtigen Feind, der im Grunde eine Verdopplung des Selbst darstellt“[40]. Gleichzeitig verdeutlicht dieser Wunsch die Langeweile des Feldherrn, und das impliziert die Flucht aus der Gewöhnlichkeit. In seinem Konzept von Welt verfügt niemand über eine

[38] Vgl. Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin (u.a.): Springer 1991, S. 278.
[39] Ebd.
[40] Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 35.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vergleichbare Macht, welche die eigene Vormachtstellung bedrohen könnte. Bereits vor jeder begonnenen Kriegsschlacht scheint Holofernes den Ausgang zu wissen. Darüber hinaus kann das homoerotisch gefärbte Kampfszenario auch als Konfiguration narzisstischen Selbstbegehrens perspektiviert werden. Der beschriebene Kampf, die Verliebtheit in das eigene Abbild, erinnert an den mythischen Narziss' aus Ovids *Metamorphosen*.[41] Im Zentrum des Narziss-Mythos steht ebenso eine Matrix des Begehrens,[42] konkreter: die des Selbstbegehrens. Gezeugt aus einer Vergewaltigung – der Fluss Cephisus überwältigt die Wassernymphe Leiriope –, wird Narziss als ein Junge von absoluter Schönheit geboren, der von allen bewundert wird, jedoch niemanden begehrt.[43] In der bekanntesten Episode des Mythos, die sowohl in der Literatur, den Bildenden Künsten[44] als auch in der Psychoanalyse aufgearbeitet wurde, erblickt Narziss in einer unberührten Quelle sein eigenes Spiegelbild: Fasziniert von seinem Abbild verlangt Narziss sogleich nach sich selbst: „Alles bewundert er jetzt, weshalb ihn die anderen bewundert:/ […] Oh wie küßt' er so oft – vergeblich! – die trügende Quelle, / Tauchte die Arme so oft in das Wasser, den Hals zu umschlingen".[45] Die körperliche Vereinigung, nach der sich Narziss sehnt, markiert die unstillbare Selbstliebe des Mannes, die zugleich dessen Tod bedeutet: „Doch jetzt sterben wir beide, vereinigt in einzigem Hauch." Daraufhin streift er sich das Gewand ab und schlägt auf seine Brust, bis sich diese mit „rötlicher Farbe"[46] überzieht: Blut und Tränen vermengen sich, bis Narziss zerschmilzt und sich in eine „krokus-farbene Blume", deren „Kelch von weißen Blättern umschlossen"[47] ist, verwandelt. Narziss, das macht der Mythos deutlich, stirbt an der Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild. Vor der Folie des mythischen Textes erscheint der sich nach seinem Abbild sehnende Holofernes als Narziss selbst, jedoch führen die Handlungen des Tyrannen die der mythischen Figur weiter. Anders als in den *Metamorphosen* stirbt Holofernes nicht an der Liebe zu sich selbst, sondern sie hindert ihn vielmehr daran, Judith als Gefahr zu erkennen. Ebendiese Hybris, sein Hochmut und seine Selbstüberschätzung, manifestieren sich schließlich in seiner Ermordung. Anders als Narziss wählt Holofernes auch nicht aktiv seinen Todeszeitpunkt, obwohl er dies in verschiedenen Gedankenspielen prophezeit, sondern wird im Schlaf ermordet.

---

41 Hier zitiert nach: Publius Ovidus Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, hrsg. und übers. von Hermann Breitenbach, Zürich: Artemis 1958, S. 183–197.

42 Vgl. Geisenhanslüke, Achim: Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift, Bielefeld: Transcript 2008, S. 97.

43 Publius Ovidus Naso: Metamorphosen, S. 183.

44 Vgl. dazu exemplarisch Orlowsky, Ursula/Orlowsky, Rebekka: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München: Fink 1992; Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.

45 Publius Ovidus Naso: Metamorphosen, S. 189.

46 Ebd., S. 193.

47 Ebd., S. 197.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Kampfszenario entwirft ebenso einen Konnex von Sexualität und Tod, das sexuelle Vereinigung als gewaltvolles Spiel etabliert. Der Sexualakt zielt nicht auf Reproduktion, sondern auf das Statuieren der eigenen Macht ab. Der Krieg, und somit das assyrische Kriegslager „als Ort der Rehabilitation und Selbstvergewisserung von Männlichkeit“[48], bietet Holofernes den Schauplatz, die eigene Macht unendlich zu reinszenieren. Weitergeführt wird dieses Inszenierungsspiel vom Text mit einem weiteren Mythos, der Holofernes' Kindheit fokussiert. Wenn Holofernes im Folgenden von seiner Kindheit in einer Löwenhöhle berichtet, erinnert dieses Szenario an den Gründungsmythos Roms, konkreter: die Aufnahme Romulus und Remus von einer Wölfin.

1.1.2 Kindheit in der Löwenhöhle

„Gäbe es andre Geburt, ganz ohne Frau!
Wie glücklich wäre das Leben!“
Jason, in: Euripides, *Medea*

In der Welt des kriegerischen Männerbundes wird Holofernes als tyrannischer Herrscher akzeptiert. Gleichzeitig symbolisieren seine gewalttätigen Handlungen einen Ermächtigungsvorgang über die eigene Mutter und darin eingeschrieben über die Frau als Gebärende. Das Drama entwirft verschiedene Gebärphantasmen, welche die Mutter aus der Biographie des Tyrannen tilgen und durch eigene Taten ersetzen. Das Verlangen nach Autonomie wird neben den gewaltvollen, kriegerischen Handlungen in der Reimagination der eigenen Kindheit weitergeführt. Abseits von seinen biologischen Eltern, erklärt Holofernes, habe er die ersten Jahre seines Lebens bei einer Löwenfamilie verbracht:

> Meine Mutter! Ich hätt' sie so wenig sehen mögen, als ich mein Grab sehen mag. Das freut mich am meisten, daß ich nicht weiß, woher ich kam! Jäger haben mich als einen derben Buben in der Löwenhöhle aufgelesen, eine Löwin hat mich gesäugt; darum ist's kein Wunder, daß ich den Löwen selbst einst in diesen meinen Armen zusammendrückte. Was ist denn auch eine Mutter für ihren Sohn? Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen. Er kann sie nicht ansehen, ohne der Zeit zu gedenken, wo er ein erbärmlicher Wurm war, der die Paar Tropfen Milch, die er schluckte, mit Schmätzen bezahlte. Und wenn er dieß vergißt, so sieht er ein Gespenst in ihr, das ihm Alter und Tod vorgaukelt und ihm die eigene Gestalt, sein Fleisch und Blut, zuwider macht. (JD 49f.)

Entworfen wird in dieser Szene ein Herrschafts- respektive Gründungsmythos, der in der Ersetzung der Mutter durch eine Löwin den Ausgangspunkt findet.

---

[48] Öhlschläger, Claudia: „Der Kampf ist nicht nur eine Vernichtung, sondern auch die männliche Form der Zeugung“. Ernst Jünger und das „radikale Geschlecht“ des Kriegers, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von Christian Begemann/David E. Wellbery, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 325–352, hier S. 329.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieser Mythos, der die Mutter aus der Biographie verdrängt, ist aus zwei Perspektiven interessant. Indem die Verbindung zur Mutter getilgt wird, formuliert das Drama einerseits eine Biographie, die unabhängig von menschlicher Mutterschaft existiert. Mit der Löwin als Mutterersatz installiert die Tragödie andererseits einen Selbstentwurf, der ein weiteres Mal auf mythische Texte rekurriert. Das Szenario in der Löwenhöhle erinnert nicht nur an Ödipus, der von seinen Eltern ausgesetzt und von Hirten aufgenommen wird, sondern auch an den römischen Gründungsmythos von Romulus und Remus. Die beiden Jungen werden der Sage nach, nachdem sie in einem Weidenkorb auf dem Tiber ausgesetzt wurden, von einer Wölfin gefunden, in eine Höhle gebracht und dort von ihr gesäugt – wie es etwa auf der bekannten Bronze *Die Kapitolinische Wölfin* dargestellt wird. In beiden antiken Texten bedeutet das Überleben der Kinder eine Gefahr für das Leben der Eltern.

Auch in Holofernes' Geschichte ist seine Herkunft ungewiss, jedoch nimmt das Drama signifikante Modifikationen an den Vorbildtexten vor: Wenn die Tragödie erst im Kriegslager am Höhepunkt seiner Macht beginnt, gibt das Hebbel'sche Drama anders als die mythischen Texte keine Auskunft über die Kindheit des Tyrannen. Zudem werden die für die anderen beiden Texte zentralen Hirten bei Hebbel durch Jäger ersetzt; die säugende Wölfin wird in *Judith* zu einer Löwin. Entsprechend wird im Drama eine Biographie entworfen, welche dem Tyrannen eine außergewöhnliche Subjektposition[49] zuschreibt. Diese manifestiert sich, parallel zu den anderen beiden Texten, in der Abwesenheit der Eltern, und besonders der Mutter.

Anders als der Löwe als „könig der thiere"[50], wie es im Grimm'schen Wörterbuch heißt, wird der Wolf und damit die Ziehmutter Romulus' und Remus', zur Schaffenszeit Hebbels zum Feind stigmatisiert. Sowohl in der christlichen Symbolik als „metaphorische Anwendung auf den Irrlehrer, den falschen Propheten und treulosen Hirten" als auch „im nicht-religiösen schrifttum"[51] verheißt das Tier Gefahr. Der durch Wildheit, Raubgier und Unersättlichkeit beschriebene Wolf[52] steht dem edlen Löwen als Herrscherfigur diametral gegenüber. Als Teil der Löwenfamilie wird Holofernes in die Königslinie des „gewaltige[n] Raubtiers"[53] gestellt, wodurch in ihm die „stärke, kühnheit,

[49] Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 38.

[50] Art: Löwe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Sechster Band, Leipzig: S. Hirzel 1885, Sp. 1215.

[51] Art: Wolf, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Vierzehnter Band, II. Abteilung, Leipzig: S. Hirzel 1960, Sp. 1244.

[52] Vgl. ebd.

[53] Art: Löwe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Sp. 1215. In der christlichen Theologie kommt dem Löwen eine zweifache Symbolik zu. Er gilt einerseits als Feind des Menschen, andererseits wird er mit der Auferstehung Jesu in Verbindung gesetzt. Dem Evangelisten Markus wird der Löwe zudem als Symbol zugeordnet. Vgl. Art: Löwe, in: Bieger, Eckhard: Taschenlexikon christliche Symbole, Leipzig: St. Benno 2016, S. 72–74.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

groszmuth, die raubgier des Löwens“[54] fortgeschrieben werden. Im Gegensatz zu den Gründern Roms Romulus und Remus muss sich der junge Holofernes die Löwin als Mutter auch nicht mit einem anderen Konkurrenten teilen. Ihm allein kommt die gesamte Aufmerksamkeit zu. Er erdrosselt darüber hinaus einen weiteren möglichen Konkurrenten: den Löwen. Der Tod des Löwen, der als verschobene Vaterfigur betrachtet werden kann, greift ein weiteres Mal eine bedeutsame Konstellation des Ödipusmythos auf: den Vatermord.[55]

Wenn der junge Holofernes von einer Löwin aufgezogen wird, wird darüber hinaus die anthropologische Differenz zwischen Mensch und Tier[56] ins Zentrum gerückt. Der Tyrann ermächtigt sich mit seinen Handlungen nicht nur über seine in dem Löwenpaar symbolisierten Eltern, sondern entbindet sich gleichzeitig mit dieser *backstory* von menschlichen Konventionen. So kann er als tyrannischer Kriegsherr befreit von menschlichen Moralvorstellungen handeln, da ihm diese nie vorgelebt wurden. Entsprechend entwirft der Text einen Gründungs- respektive Herrschaftsmythos, welcher Holofernes’ Inszenierung als absoluter Herrscher legitimiert.[57]

Interessant ist zudem, dass die Stationen aus Holofernes’ Biographie getilgt sind, die auf die Beziehung zu seiner Mutter, und damit auf seine Abhängigkeit, verweisen – das verdeutlicht ein weiterer Blick auf diese Episode. Trotz der anthropologischen Differenz zwischen Löwin und Holofernes, und der darin eingeschriebenen Überlegenheit des jungen Holofernes über seine Löwenmutter, wird eine wichtige Gemeinsamkeit von Menschen und Tieren mit dem Säugen prominent in Szene gesetzt. So wie jedes neugeborene (Säuge-)Tier von

---

54 Art: Löwe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Sp. 1215.

55 Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 38.

56 Die anthropologische Differenz zwischen Mensch und Tier wurde in den letzten Jahren verstärkt in den *Cultural Literal Animal Studies* forciert und für die Interpretation von literarischen Texten produktiv gemacht. Vgl. dazu Borgards, Roland: Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart: Metzler 2016 und besonders den Beitrag von Markus Wild: *Anthropologische Differenz*, S. 47–60 sowie ausgewählte Schriften von Aristoteles bis Agamben zur Tiertheorie: Borgards, Roland/Kling, Alexander/Köhring, Esther (Hrsg.): Texte zur Tiertheorie, Stuttgart: Reclam 2015. Da sich im Rahmen der Studie nicht auf die Darstellung von Tieren und die sich daraus entwickelnden Implikationen für die Analyse konzentriert wird, wird diese Perspektive im Folgenden nicht fokussiert. Wichtig für die Ausführungen ist lediglich, dass Holofernes mit seiner *backstory* von allen menschlichen Konventionen entbunden wird.

57 In Hebbels *Nibelungen* findet sich mit Brunhilds Geburtsmythos ein weibliches Pendant zu Holofernes. So Kittler: „Geburts-Mythologeme haben den Sinn, eigenes zu nennen, was der individuellen Existenz als sie Bedingendes voraufliegt; das Brunhilds kehrt dies ins Thematische: Ohne menschliche Mutter, vom ‚Geist des Bergs‘ aus der tellurischen Tiefe gebracht, entstammt Brunhild unmittelbar der überindividuellen Natur. Diese ihre Abkunft bestimmt sie zur Riesin. Schon Holofernes, die erste Gestalt eines Riesen bei Hebbel, dankt dafür, eine Mutter nicht zu kennen, die den Mann nur an seine zwiefache Ohnmacht – in Kindheit und Alter gemahne“. Kittler, Friedrich: Hebbels Einbildungskraft – Die dunkle Natur, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999, S. 106. Auch Holofernes wird von Judith als „Riesengeburt“ bezeichnet. (JD 23)

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der Mutter mit Nahrung versorgt wird, wird auch der junge Holofernes von der Löwin gestillt. Das Ersetzen der Mutter durch eine säugende Löwin reduziert zwar zunächst „die mütterliche Funktion auf die physische Ernährung“[58], verweist aber trotz der Verschiebung weiter auf die Abhängigkeit von dieser. Parallel zu Romulus und Remus, die von der Wölfin in einer Höhle in Sicherheit aufgezogen werden, ist der junge Holofernes ebenso vom Schutz der Löwin abhängig. Genau dieses „natürliche Verwandtschaftsverhältnis der Mutterschaft, das [...] ein unauflösliches Band zwischen Mutter und Sohn knüpft“[59], stellt die Vorherrschaft des Befehlshabers in Frage. In der Figur der Mutter findet Holofernes' absolute Macht ihre natürliche unüberbrückbare Grenze, denn das

> Kind ist der Mutter unterworfen, weil die Mutter es geboren hat. Die Hierarchie zwischen Mutter und Kind, aber potenziell auch zwischen den Geschlechtern im allgemeinen [sic!], ist in der fundamentalen Tatsache begründet, daß die Mutter das Kind zur Welt bringt und nicht umgekehrt.[60]

Die in die Geburt eingeschriebene Abhängigkeit von der Mutter wird im Akt des Stillens weitergeführt. Schließlich ist der Säugling als „erbärmlicher Wurm“, wie ihn der Text selbst bezeichnet, auf die mütterliche Fürsorge angewiesen. Er nimmt als hilfloses Geschöpf von ihrem Körper, ohne zurückzugeben.[61] Diese Handlungsunfähigkeit des Säuglings wird im Text in einem zweiten Schritt auf die Mutterfigur projiziert, wenn diese als „Spiegel seiner Ohnmacht“ (JD 49) bezeichnet wird. Gleichsam wird diese mit dem Tod verknüpft. Am mütterlichen Körper wird nicht nur die eigene Vergänglichkeit ablesbar, sondern dieser verweist zugleich auf die liminale vorgeburtliche Existenz.[62]

Die Mutter als Gespenst, „das ihm Alter und Tod vorgaukelt“ (JD 50), erinnert Holofernes nicht nur an die eigene Sterblichkeit, und das impliziert die Vergänglichkeit seiner Macht, sondern auch an seine kindliche Schwäche. Ihre „Existenz bedeutet Entmündigung, Entmächtigung, Abhängigkeit“[63] sowie Unterlegenheit. Diese Situation der totalen Ohnmacht wird durch die biologische Tatsache verstärkt, dass Holofernes als Mann selbst nie diese Vormachtstellung einnehmen kann. Entsprechend bedroht die männliche Unfähigkeit zu gebären Holofernes‘ Konzept von absolut männlicher Souveränität. Mit Blick auf den

---

58 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 38.
59 Wild: Neros Kaiserschnitt, S. 117.
60 Ebd.
61 Vgl. zum Stillen und dem darin eingeschriebenen Abhängigkeits- und Geschlechterverhältnis auch die Ausführungen in diesem Kapitel unter 3.1 sowie die Stillszene im V. Kapitel zu *Genoveva*.
62 Vgl. Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 54.
63 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 38. Weiter konstatiert Tischel: „Anders als in Lacans Konzept des ‚Spiegelstadiums‘ wird der Spiegel des anderen/der Mutter hier nicht als Möglichkeit der jubilatorischen Erfahrung phantasmatischer Ganzheit, sondern ausschließlich als Reflexion von Abhängigkeit gedacht.“ Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

weiteren Verlauf des Dramas fungiert das dargestellte Verhältnis zur Mutter als Spiegel für eine potenzielle Beziehung zwischen Judith und ihrem ungeborenen Sohn. In diesem, der als Sohn die Genealogie des Vaters fortführt, wäre dieser Logik folgend, ebenso der Wunsch nach der Auslöschung der Mutter eingeschrieben.

Neben dem Umgang mit Prätexten, welche konstitutiv für den Mythos Holofernes' sind, werden im Drama verschiedene Modelle von männlicher Schwangerschaft, Reproduktion und Geburt präsentiert. Diese Gebärphantasmen tilgen die Frau, und besonders die Mutter, aus der Handlungssphäre und etablieren den Tyrannen als allmächtige Herrscherfigur.

1.2 Modelle von Schwangerschaft

Die Gebärphantasmen des Holofernes installieren verschiedene Modelle von Schwangerschaft und damit eine männliche Form von (Re-)Produktion im Text. Diese schließen einerseits an Gebärphantasien an, die bereits in antiken Mythen und in der Bibel formuliert werden. Hebbels Drama kann andererseits als Verbindungsglied zwischen ebendieser Phantasie des schwangeren Mannes und den in der literarischen Moderne wieder prominent auftretenden männlichen Gebärphantasien gelesen werden. Auf diese verweist etwa Christine Kanz in ihrer Studie *Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933)*. Kanz untersucht anhand verschiedener Texte im Zeitraum von 1890 bis 1933 männliche Gebärkonstellationen und erklärt diese zum Signum der literarischen respektive kulturellen Moderne.[64]

Der Blick in die Literatur- und Kulturgeschichte zeigt, dass „der Wunsch, ein Kind zu gebären, [...] eine uralte Männerphantasie"[65] ist. Bereits der biblische Schöpfungsmythos illustriert eine Version männlicher Gebärphantasie[66]: Wenn Gott den Menschen im Buch *Genesis* aus der Ackererde formt und ihm Lebensatem einhaucht, dann kreiert er den Menschen.[67] Ebenso stellt die Erschaffung Evas aus der Seite Adams einen symbolischen Geburtsakt dar, der gleichzeitig die Geschlechterhierarchie als „gottgewollt"[68] fixiert. Indem Eva aus dem Kör-

---

64 Vgl. Kanz: Maternale Moderne.

65 Ebd., S. 27. Vgl. zum Phantasma gebärender respektive schwangerer Männer auch die Ausführungen von Zapperi, Roberto: Der schwangere Mann. Männer, Frauen und die Macht. Aus dem Italienischen übersetzt von Ingeborg Walter, München: Beck 1984.

66 Vgl. Kanz: Maternale Moderne, S. 28. Kanz verweist auf weitere Gebärphantasien, wie etwa Jesus, durch den die Menschheit zu neuem Leben geboren wird, Prometheus, der sich Menschen aus Lehmklumpen formt oder Pygmalion, der danach verlangt, sich selbst einen Menschen zu schaffen. Ebd., S. 28f.

67 Vgl. Gen 2,7: „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen."

68 Zapperi: Der schwangere Mann, S. 17. Weiter verweist Zapperi auf ikonographische Darstellungen der Erschaffung Evas, die als Akt des Gebärens gelesen werden können. In diesen steigt Eva aus der Seite Adams. Dann erschafft nicht mehr Gott Eva, „sondern

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

per Adams hervorgeht, wird „gleichzeitig der (unbewußten) Phantasie vom Mann als Menschen und Krone der Schöpfung, mit einer von ihm ‚bestimmten' Frau an seiner Seite, [als] Wahrnehmungsidentität"[69] geschaffen. Entsprechend steht Adam mit dem Geburtsakt hierarchisch über Eva. Wenn jedoch der Vorgang der Geburt ein hierarchisches Verhältnis abbildet, impliziert dies im Umkehrschluss, dass die Gebärenden Macht über das Geborene erhalten.[70] Der Argumentation folgend, wird in diesem Vorgang die Vormachtstellung der Frau über das Kind fixiert, und das impliziert: über den Mann. Schließlich wurde dieser als Säugling von seiner Mutter geboren. Auch die griechische Mythologie liefert mit Kronos, der seine Kinder verschlingt, im Bauch trägt und später ausspuckt, eine Variante des schwangeren und gebärenden Mannes. Sein Sohn Zeus fungiert ebenso als Leihmutter, wenn er seinen Sohn nach dem Tod der Mutter im Bauch einnäht und bis zur Geburt selbst austrägt.[71]

In diesen fiktiv entworfenen Gebärphantasien wird die seit Jahrhunderten existierende Faszination für den schwangeren Körper, und besonders für die Entwicklung des Fötus während der Schwangerschaft, ausgestellt. Auch aus medizinischer Perspektive wird diese Beziehung über die Zeit fokussiert, sodass mit jeder neuen Erkenntnis das aktuelle tradierte Wissen einer Revision unterzogen wird. Dieser Prozess tritt um 1800 beispielsweise im Bereich der Embryologie auf. So finden verstärkt embryologische Debatten Einzug in den wissenschaftlichen Betrieb. In das Zentrum der zeitgenössischen Forschung rückt die so bezeichnete Epigenesis,[72] welche die vorherrschende Vorstellung einer embryologischen Präformation ablöst.[73] Die Forschungsergebnisse zeigen, dass

---

Adam selbst bringt Eva auf Gottes Geheiß hervor. Die Segensgeste Gottes ist also in Wirklichkeit eine Befehlsgeste, denn Adam kann als Mann nur gebären, wenn Gott ihm die Fähigkeit dazu verleiht." Ebd., S. 11.

69 Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent, S. 99. Der patriarchale Mythos bildet nach Rohde-Dachser auch „die Bedingung, die zur Aufrechterhaltung dieser Geschlechterrelation beitragen". Um „eine über rhetorische Gleichheitsbeteuerungen hinausreichende Veränderung einzuleiten", sei es notwendig für die Frau und den Mann „einen anderen Geburtsmythos zu ersinnen (oder wiederzuerinnern)". Ebd.

70 Vgl. Zapperi: Der schwangere Mann, S. 17.

71 Vgl. Kanz: Maternale Moderne, S. 29. Der schwangere Zeus findet sich etwa auch in Hölderlins Texten, so Kanz: „Am Schluß seines Fragments ‚Wie wann am Feiertag...' seiner letzten vollendeten ‚Parthie', wird die ‚Seele des Dichters' mit einer kreißenden Frau verglichen, mit der ‚den [...] Baccus' gebärenden Semele. Dabei transformiert Hölderlin, wie vor einigen Jahren nachgewiesen wurde, aufgrund eines ‚Übersetzungsfehlers' den *gebärenden* in den *zeugenden* Zeus". Ebd., S. 32.

72 Vgl. dazu auch das II. Kapitel dieser Studie. Nach den „Grundannahmen der *Epigenesis* [...] wird das Kind – auf weitere nicht erklärungsfähige, eben verschleierte Weise – aus unorganisierterem beidseitigen ‚Zeugungsstoff' unter Leitung einer bildenden Kraft zu seiner individuellen Gestalt geformt." Müller-Sievers, Helmut: Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts, Paderborn (u.a.). Ferdinand Schöningh 1993, S. 10.

73 Vgl. zur Wandlung von der Präformation zur Epigenesis ebd., S. 30–54.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

das „Zeugungsmaterial“[74] beider Elternteile in den embryologischen Entwicklungsprozess involviert ist und nicht, wie vorher lange postuliert, ein bereits geformtes Ei im weiblichen Körper heranwächst. „Damit war auch Aristoteles' Epigenesis-Lehre, nach der die im männlichen Samen transportierte *cause formalis* sich mit der weiblichen Materie (des Menstruationsblutes) aufprägt, in Verruf geraten.“[75]

Mit dieser neuen Perspektive wird aus geschlechtertheoretischer Sicht zudem die Dichotomie von Frau und Stoff sowie Mann und Form festgesetzt. „Die Aufwertung des Männlichen zum Formprinzip und der Abwertung des Weiblichen zur Trägermaterie ist ein durchgehendes Kennzeichen ausgereifter epigenetischer Theorien.“[76] In die Literatur findet dieser Paradigmenwechsel ebenso Einzug. Die Polarisierung der Geschlechter wird auch in den ästhetisch-literarischen Diskursen abgebildet. In diesen wird der körperliche Prozess der Geburt auf einer metaphorischen Ebene mit der Kunstschöpfung verbunden – wie der frühromantische Physiker und Philosoph Johann Wilhelm Ritter konstatiert:

> Das Weib gebiert Menschen, der Mann das Kunstwerk. Sehnsucht wird nie ein Kunstwerk darstellen, nur die Ruhe der Schwangerschaft. Der Mann geht aus der Liebe schwanger mit dem Kunstwerk, das Weib schwanger mit dem Kind, hervor. Menschheit und Kunst sind zwei Geschlechter.[77]

So wie die Frau Kinder gebärt, so schenkt der Mann dem Kunstwerk das Leben – er gebärt im übertragenen Sinne Kunst. Neben dieser geschlechterspezifischen Differenzierung, welche die Literaturproduktion bis ins 21. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst, wird der Wandel in der Embryologie auch literarisch produktiv gemacht. So treten vermehrt künstliche Menschen wie die Automate[78] auf. Ebenso rücken Selbstzeugungsfiguren in den Mittelpunkt. David E. Wellbery sieht diese Selbstzeugung im „Werk des jungen Goethes“[79]. Wenn Faust in *Faust II* beispielsweise erklärt, „Die Lebensfackel wollen wir entzünden“[80], dann „ersetzt das Modell der Reproduktion eines präformierten väterlichen-göttlichen Prinzips durch eine im Kontext des Standardmodells nur

---

74 Ebd., S. 55.
75 Ebd., S. 31.
76 Ebd.
77 Ritter, Johann Wilhelm: Fragment aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur, hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch, Hanau a.M. 1984, Fragment 495. Vgl. dazu auch Wellbery: Kunst – Zeugung – Geburt, S. 17 und das II. Kapitel dieser Studie.
78 Vgl. Kanz: Maternale Moderne, S. 38 und einschlägig zum Automatenmotiv Drux, Rudolf: Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner, München: Fink 1986.
79 Wellbery: Kunst – Zeugung – Geburt, S. 22.
80 Goethe, Johann Wolfgang von: Faust II, in: Goethe Werke. Faust I und II. Die Wahlverwandtschaften, Band 3, hrsg. von Albrecht Schöne/Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M.: Insel 2007, S. 165–404, hier S. 170.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

als sündhafte Hybris denkbarer Konfiguration: die Figur der Selbstzeugung, der Autogeneration“[81].

Diese Figur der Selbstzeugung findet sich auch in den Gebärphantasmen des Tyrannen Holofernes in Hebbels Drama. Die von der Figur formulierten Gebärphantasmen inszenieren den Tyrannen als autonomes Subjekt, gleichzeitig werden zwei männliche Modelle von Schwangerschaft im Text installiert, die im Folgenden betrachtet werden. Mit diesen Konstellationen schließt Hebbel zwar an den „semantischen Wandel“ der Zeit „mit Blick auf die Embryologie als Ablösung der Präformationstheorie durch das Konzept der Epigenese“[82] an. Gleichsam formuliert er mit diesen männlichen Gebärphantasmen bereits eine Denkfigur, die in der literarischen Moderne um 1900 wieder virulent werden wird. Bevor die auf die Moderne vorverweisende Funktion des Dramas erläutert wird, werden zunächst die Gebärphantasmen und die sich daraus ergebenden Perspektiven auf Geschlecht und Schwangerschaft in Hebbels Tragödie *Judith* dargelegt.

1.2.1 Zerstückelung und Zerhacken. Invertierte Schwangerschaft

Die Allmachtsphantasien des Tyrannen werden neben der Überschreibung der eigenen Kindheit zudem in seinen Gebärphantasmen ausgestellt. Deutlich werden die Grandiositätsphantasien im Prozess des eigenen „Um- und Wiedergebären[s]“ (JD 7), in welchem sich Holofernes imaginativ selbst einverleibt und gebärt: „ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb’ ihn dem Holofernes von morgen zu essen; ich sehe im Leben nicht ein bloßes langweiliges Füttern, sondern ein stetes Um- und Wiedergebären des Daseins“ (JD 7). Wenn Holofernes sich zerhackt und dem zukünftigen Holofernes zum Verzehr gibt, dann entwirft er „einen geschlossenen Kreislauf des Selbst“,[83] aus welchem die Mutterfigur verdrängt wird. Gleichzeitig wird diese im Akt des kannibalischen Verzehrens durch das eigene Selbst ersetzt. Für die Reproduktion wird weder ein zweiter Körper als Entwicklungsort benötigt noch ist eine weitere Person in den Prozess involviert. Die Handlungsautonomie liegt allein beim Tyrannen, nur er entscheidet über sich und seinen Körper. Für dieses Einverleibungsszenario sind zudem Fragen nach Macht, Souveränität und Autonomie zentral.

Reproduktion sowie Schwangerschaft, das wird an dieser Stelle deutlich und ist auch für den weiteren Verlauf des Dramas zu konstatieren, wird eng mit Gewalt geführt. Die Körpergrenzen zwischen Innen und Außen werden gewalt-

[81] Wellbery: Kunst – Zeugung – Geburt, S. 22.
[82] Ebd., S. 20.
[83] Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

voll überschritten. Zerstückelung, Einverleibung[84] und Ausscheidung werden in diesem Szenario parallel mit Empfängnis und Geburt geschaltet und erweisen sich dadurch als invertierte Schwangerschaftskonstellation. Analog zum Heranwachsen eines Embryos im Uterus steht in diesem brutalen Szenario die Nahrungsaufnahme, Verdauung und Ausscheidung respektive die Selbstgeburt. Schwangerschaft wird mit Inkorporation enggeführt und erscheint als kannibalischer Akt. Das Aufnehmen eines Körperteils in den eigenen Körper erinnert darüber hinaus an den Akt des Stillens. Holofernes benötigt jedoch keine extern zugeführte Nahrung, sondern kann sich aus sich selbst heraus unendlich reproduzieren. Die Szene stellt somit eine männliche Version von Reproduktion im Text aus, welche die weibliche Gebärfähigkeit ersetzt. Die Bezeichnung des Prozesses als Um- und Wiedergebären verortet dieses Selbstgeburtsphantasma noch im Bereich weiblicher Körperlichkeit und steht damit dem folgenden Modell von rhetorischer Schwangerschaft entgegen. Denn in dieser Imagination wird ein Modell von Schwangerschaft entworfen, das Weiblichkeit und Mutterschaft tilgt und durch einen Sprechakt ersetzt.

1.2.2 Sprachspiel. Rhetorische Schwangerschaft

Im Gespräch mit einem der Hauptleute rückt Holofernes die Grenze zwischen Leben und Tod in den Fokus. Die eigene Handlungsmacht betont der Tyrann auch in dieser Szene, wenn er erklärt, dass er sein Leben, aber auch seinen Tod sprachlich kontrollieren könne:

> Darum ist's auch so einzig schön, durch's Leben selbst zu sterben! den Strom so anschwellen zu lassen, daß die Ader, die ihn aufnehmen soll, zerspringt! die höchste Wollust und die Schauder der Vernichtung in einander zu mischen! Oft kommt's mir vor, als hätt' ich einmal zu mir selbst gesagt: Nun will ich leben! Da ward ich losgelassen, wie aus zärtlichster Umschlingung, es ward hell um mich, mich fröstelte, ein Ruck und ich war da! So mögt' ich auch einmal zu mir selbst sagen: Nun will ich sterben! (JD 47f.)

Die eigene Geburt und den eigenen Tod imaginierend, entwirft der Text einerseits eine Variante männlicher Reproduktion, andererseits beschreibt der Tyrann präzise seinen Tod, der im Aufeinandertreffen mit Judith in genau dieser Konstellation eintreffen wird. Zwar wird Holofernes nicht selbst über seinen

---

[84] In dieser Studie wird Einverleibung in einem engeren Begriffsverständnis als orale Aufnahme von körperfremden oder -eigenen Bestandteilen definiert. Kulturwissenschaftlich verweist der Begriff auf weitere Felder wie Kannibalismus respektive Anthropophagie, die aber für die Ausführungen nicht von Relevanz sind. Vgl. dazu etwa Keck, Annette/Kording, Ina/Prochaska, Anja (Hrsg.): Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften, Tübingen: Gunter Narr 1999; Moser, Christian: Kannibalische Katharsis: Literarische und filmische Inszenierungen von Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis, Bielefeld: Aisthesis 2005.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Todeszeitpunkt bestimmen, jedoch wird er durch das Leben selbst sterben. In seinem Tod werden die höchste Wollust und Schauder verbunden. Schließlich wird Judith ihn enthaupten, nachdem sie vom Tyrannen vergewaltigt wurde. Diesen Todesimaginationen ist wiederum ein Gebärprozess entgegengestellt. Nicht nur einmal, so suggeriert der Text, spielt Holofernes imaginativ seine eigene Geburt durch. Wenn der Tyrann in dieser Szene sprachlich seine Geburt auslöst, befreit er sich mit dem Akt gleichzeitig von der durch die Geburt evozierte mütterliche Abhängigkeit.

Bemerkenswert ist zudem, dass Schwangerschaft als körperlicher Zustand aus diesem Geburtsszenario rhetorisch getilgt wird. Zwar erinnern die zärtlichste Umschlingung an den Uterus und der Ruck an den Moment der Geburt, jedoch operiert der Text an keiner Stelle mit Begriffen, die auf einen schwangeren Körper verweisen. Vielmehr vollzieht das Drama „rhetorisch den Ausschluss von Weiblichkeit und Mutterschaft“[85]. Gleichzeitig wird durch die Reinszenierung der göttlichen Schöpfungsworte aus dem Buch *Genesis*[86] ein weiterer wichtiger Referenztext für den Mythos Holofernes eingespielt. So wie Gott die Welt im Schöpfungsbericht sprachlich erschafft, so löst Holofernes seine Geburt durch den Ausruf „Nun will ich leben“ (JD 47) aus. Auch der Feldherr wird aus der Umschlingung in das Licht losgelassen, wie in der Bibel am ersten Tag Finsternis und Licht durch Gott geteilt werden. Wenn an dieser Stelle die vermeintliche Geburt des Tyrannen mit der Erschaffung der Welt verknüpft wird, entwirft der Text eine Figur, die ein weiteres Mal mit göttlichen Merkmalen versehen wird. Anders als im biblischen Schöpfungsmythos benötigt Holofernes jedoch keine ihm übergeordnete Instanz, die seine Geburt auslöst.

Die Mutter aus der eigenen Biographie auslöschend, setzt sich Holofernes mit diesen Worten als schon vor der Geburt autonom handelndes Subjekt. Diese Unabhängigkeit von der Mutter wird zugleich zum Ausgangspunkt männlichen (Selbst-)Gebärens, wodurch die Geburt als körperlicher Vorgang „von der weiblichen in die männliche Imaginationssphäre verschoben“[87] wird. Entsprechend macht sich Holofernes in seiner Imagination das zu eigen, was er als Mann nie haben kann: die Möglichkeit, Kinder zu empfangen und zu gebären, und hier noch konkreter: sie selbst zu gebären. Zwar ist Holofernes in dieser Szene derjenige, der den Geburtsbeginn festsetzt, jedoch ist die Mutter parallel zur Löwenepisode weiterhin präsent – womit die Vormachtstellung des Tyrannen ein weiteres Mal geschwächt wird. Wenn er den Geburtsvorgang

85 Wortmann: Triebschicksale, S. 36.

86 „Im Anfang erschuf Gott Himmel und Erde. Die Erde war wüst und wirr und Finsternis lag über der Urflut und Gottes Geist schwebte über dem Wasser. Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Licht. Gott sah, dass das Licht gut war. Und Gott schied das Licht von der Finsternis. Und Gott nannte das Licht Tag und die Finsternis nannte er Nacht. Es wurde Abend und es wurde Morgen: erster Tag.“ Gen 1,1–5.

87 Kanz: Maternale Moderne, S. 51.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sprachlich auslöst, dann kontrolliert Holofernes diesen zwar, jedoch handelt er nicht aktiv. Schließlich wird der Feldherr aus der Umschlingung losgelassen und löst sich nicht selbst. Tischel erkennt die Mutter etwa weiterhin im ‚Frösteln': „Damit wird die Problematik des Ablösens vom mütterlichen Körper und seines Verlustes minimiert, wenn sie auch im ‚Frösteln' des Losgelassenen zumindest rudimentär noch enthalten ist."[88]

Das in dieser Szene formulierte Selbstgeburtsphantasma setzt ein weiteres Mal Geburt und Tod in Bezug und verweist damit gleich auf zweifache Weise auf das Tragödienende. Denn so wie Holofernes an dieser Stelle seine eigene Geburt durch einen Sprechakt auslöst, so plant er, über seinen Todeszeitpunkt zu entscheiden. Diese Handlungsmacht wird dem Tyrannen jedoch genommen, wenn er im fünften Akt von Judith enthauptet wird. In Judiths das Drama abschließenden Wunsch nach Unfruchtbarkeit wird die hier etablierte Verbindung von Schwangerschaft und Tod zum Tragödienabschluss noch einmal prominent in Szene gesetzt. Sie stellt sich am Dramenende selbst vor die Entscheidung, (möglicherweise) den Sohn des Holofernes zu gebären oder zu sterben.

Die vom Text entworfenen männlichen Gebärphantasmen schließen an die kulturell tradierten Geschichten von schwangeren sowie gebärenden Männern an und erweitern diese um eine psychologische Dimension. Wenn bei Holofernes das Begehren nach einem unerreichbaren Zustand anklingt, wird in Hebbels Tragödie eine Konstellation formuliert, die Parallelen zum psychoanalytischen Konzept des Gebärneids aufweist. Die bereits bei Hebbels Holofernes anklingende Denkfigur des sich nach Geburt und Schwangerschaft sehnenden Mannes wird psychoanalytisch erstmals von Karen Horney in ihrem 1926 publizierten Text *Flucht aus der Weiblichkeit*[89] konzeptualisiert. Diese bereits auf die literarische Moderne vorausweisende Funktion des Hebbel'schen Dramas wird nicht nur an der Denkfigur des gebärenden Mannes deutlich, sondern besonders an Sigmund Freuds Ausführungen zum Kastrationskomplex, die der Psychoanalytiker im Rekurs auf *Judith* in seinem Text *Das Tabu der Virginität* (1918) zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt.

1.2.3 Gebärphantasmen und Literarische Moderne

Dass Literaturwissenschaften und psychoanalytische Theorien in einem Wechselspiel zueinanderstehen, wurde von der Forschung an verschiedenen einschlägigen Beispielen herausgearbeitet. So wie für die Literaturwissenschaft die Freud'schen Konzepte als Analysefolien fungieren, griff Freud im Rahmen

88 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 37.

89 Horney: Die Psychologie der Frau. Vgl. außerdem die folgenden Ausführungen zu Horney von Jacobus: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 62–96.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seiner psychoanalytischen Arbeiten auf literarische und mythische Beispiele für die Ausführung seiner Theorien zurück.[90] Auch die bei Hebbel konzeptualisierte Denkfigur des gebärenden Mannes lässt sich einerseits an eine seit der Antike bestehende Tradition rückbinden, andererseits bildet die Tragödie *Judith* eine Schnittstelle zwischen den in der Moderne aufkommenden psychoanalytischen Theoreme und der literarischen Verhandlung von Geburt und (Re-)Produktion. Das Drama *Judith*, und besonders die inszenierten Gebärphantasmen Holofernes', greifen die für die literarische Moderne einschlägig formulierte Krise des modernen Subjekts und insbesondere die Krise der Männlichkeit vorweg.[91] Wenn in dieser Studie von literarischer Moderne gesprochen wird, wird im Rekurs auf Gotthart Wunberg der Zeitraum von 1890 bis 1930 fokussiert.[92]

Die psychoanalytischen Ausführungen zum männlichen Gebärneid[93] stammen nicht von Freud, der in seinen Texten auf „das schmerzliche Vorrecht des

---

90 Vgl. Geisenhanslüke: Das Schibboleth der Psychoanalyse, S. 45 und auch Matt, Peter von: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse, Stuttgart: Reclam 2017, S. 37–55.

91 Vgl. Kanz: Maternale Moderne, S. 335–355, vgl. außerdem Koschorke, Albrecht: Die Männer und die Moderne, in: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, hrsg. von Wolfgang Asholt/Walter Fähnders, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 141–162; Öhlschläger, Claudia: Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München: Fink 2005, S. 62–67.

92 Vgl. Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt a.M.: Athenäum 1971; Kanz, Christine: Die Literarische Moderne (1890–1920), in: Deutsche Literaturgeschichte, 6. verb. u. erw. Auflage, hrsg. von Wolfgang Beutin, Stuttgart: Metzler 2001, S. 342–386. Kanz verweist darauf, dass „der Terminus ‚Modern' [...] zu einer Modevokabel" avanciert, ebd., S. 342; ferner Becker, Sabina/Kiesel, Helmuth: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, in: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, hrsg. von dens., Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 9–35. „Lässt sich also die literarische Moderne zwischen den Polen Provokation und Institution beschreiben, Provokation spezifiziert als Abweichung von der ästhetischen Norm, Institution verstanden als Rekurs auf Tradition und Traditionen – eine Tendenz, die nicht zuletzt im Begriff des Klassischen bzw. der ‚klassischen' Moderne zum Ausdruck kommt oder bewusst zum Ausdruck gebracht wird? Die Literatur der Moderne changiert jedenfalls im Spannungsfeld einer provokativen Ästhetik oder ästhetischer Provokation auf der einen und literarischer Konvention auf der anderen Seite; sie oszilliert zwischen Literaturrevolution und Tradition, zwischen den Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne und den institutionalisierten Ritualen einer traditionelleren und klassisch wirkenden oder zumindest als ‚klassisch' bezeichneten Moderne. Und dies bis zum Beginn der Postmoderne über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren hinweg." Ebd., S. 10; weiter zur Konzeption der Moderne Erhart, Walter: Die germanistische Moderne – eine Wissenschaftsgeschichte, in: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen, hrsg. von Sabina Becker/Helmuth Kiese, Berlin/New York 2007, S. 146–166; Lohmeier, Anke-Marie: Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32,1 (2007), S. 1–15.

93 Vgl. dazu auch Moré, Angela: Zurück ins Paradies – zurück ins Totenreich. Der imaginäre Mutterleib als Ort der Sehnsucht und des Grauens, in: Körperspuren. Psychoanalytische Texte zu Körper und Geschlecht, hrsg. von Johanna Schäfer, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 118–142.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Weibs, Kinder zu gebären“[94] verweist, sondern von der Psychoanalytikerin Karen Horney.[95] In ihrem erstmals 1926 publizierten Text *Flucht aus der Weiblichkeit* perspektiviert sie den „Männlichkeitskomplex der Frau im Spiegel männlicher und weiblicher Betrachtung“[96]. Als Antwort auf Freuds These zum Penisneid setzt sie den männlichen Mutterschaftsneid.[97] Die männlich dominierte Psychoanalyse, so ihre Kritik, widme sich „vorwiegend de[m] genitalen Unterschied zwischen den Geschlechtern“, weshalb sie fordert, einen „andere[n] biologische[n] Unterschied“ zu betrachten, nämlich den „verschiedenen Anteil an der Fortpflanzung“[98]. Schließlich verschaffe Mutterschaft „der Frau eine ganz unbestreitbare und nicht geringe physiologische Überlegenheit“. Dem gegenüber stünde der männliche Neid „auf Schwangerschaft, gebären und Mutterschaft, sowie auf Brüste und das Stillen“[99]. Aus dieser geschlechterspezifischen Konstellation entwickele sich, laut Horney, eine unbewusste männliche Abwertungstendenz von Mutterschaft. Diese Abwertung zeige sich zum einen an dem von den Psychoanalytikern attestierten weiblichen Penisneid,[100] zum anderen an der männlichen Auffassung, dass Mutterschaft „schließlich nur eine Bürde [sei], die den Kampf ums Dasein erschwert“[101]. Der männliche Gebärwunsch führe zudem zu einer kontinuierlichen Abwertung und Erniedrigung von Frauen. Gleichzeitig stelle dieser Prozess eine Verschiebung der physiologischen Unterlegenheit des Mannes auf die Frau dar. „[I]ndem sie [die Männer, A.V.] glauben wollen, daß Frauen einfach von dem Verlangen getrieben seien einen Penis zu besitzen“[102], sublimieren sie den Gebärneid.[103]

---

94 Freud, Sigmund: Über infantile Sexualtheorien, in: Ders., Gesammelte Werke, Band 7, Werke aus den Jahren 1906–1909, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 171–188, hier S. 181.

95 Vgl. hierzu auch Kanz: Maternale Moderne, S. 119–121.

96 Horney: Die Psychologie der Frau, S. 34.

97 Vgl. Kanz: Maternale Moderne, S. 119. Kanz verweist außerdem auf den folgenden Artikel: Fleigel, Zenia O.: Feminine psychosexual development in Freudian theory: A historical reconstruction, in: The Psychoanalytic Quarterly 42,3 (1973), S. 385–408.

98 Horney: Die Psychologie der Frau, S. 40.

99 Ebd., S. 42.

100 Vgl. dazu auch Horneys Ausführungen zum Penisneid und Kastrationskomplex, ebd., S. 11–33. Dem weiblichen Penisneid stellt Horney auch den „intensiven Mutterschaftsneid des Knaben“ entgegen, der aus der „psychologische[n] Überlegenheit“ der Frau entspringt. Ebd., S. 42.

101 Ebd., S. 146.

102 Kanz: Maternale Moderne, S. 121.Weiter führt Horney aus, dass der männliche Mutterschaftsneid wohl „erfolgreicher sublimiert wird als der Penisneid des Mädchens“ (Horney: Die Psychologie der Frau, S. 143). Als möglichen Grund nennt Horney mit Bezug auf Georg Simmels *Philosophische Kultur* die kulturelle Produktivität des Mannes. Sie adressiert zudem die Frage, ob der Mann seinen „ungeheuren Antrieb zur schöpferischen Gestaltung […] habe[], weil die Empfindung seiner relativ geringen Rolle bei der Schaffung lebendigen Lebens ihn beständig zu einer überkompensierenden Leistung drängt?“ Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Neben diesen protopsychoanalytischen[104], bereits auf die literarische Moderne vorverweisenden Konstellationen dient die Tragödie selbst als expliziter Referenzpunkt für Freuds psychoanalytische Studien. In seinem 1918 veröffentlichten Aufsatz *Das Tabu der Virginität* verweist Freud zunächst auf die Tabuisierung der Virginität bei den von ihm so bezeichneten ‚primitiven Völkern'. Statt die Defloration der Frau „dem Bräutigam und späteren Ehegatten des Mädchens vorzubehalten, fordere die Sitte, daß *dieser einer solchen Leistung ausweiche*"[105] und das durch zeremoniell festgesetzte Riten. Die Praxis kollidiere jedoch mit dem ‚westlichen' „Wesen der Monogamie", welche das „ausschließliche[] Besitzrecht[] auf ein Weib"[106] durch den Mann legitimiere. Als Bedingungen dieser Tabuvorschrift formuliert Freud das Zusammentreffen von Erwartung und Enttäuschung der Frau während des ersten Sexualakts. Diese Ambivalenz erklärt er wiederum durch den Penisneid, durch diesen käme

> die feindselige Erbitterung des Weibs gegen den Mann zum Vorschein, die in den Beziehungen der Geschlechter niemals ganz zu verkennen ist, und von der in den Bestrebungen und literarischen Produktionen der „Emanzipierten" die deutlichsten Anzeichen vorliegen.[107]

---

103 Parallel zur Arbeit Horneys konzentriert sich auch der Psychoanalytiker Bruno Bettelheim in der Auseinandersetzung mit Freuds Ausführungen in seiner 1954 in englischer Sprache publizierten Studie *Die symbolischen Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes* auf den wechselseitigen Neid der Geschlechter auf die Sexualorgane und -funktionen. Anhand von unterschiedlichen kulturellen Initiationsriten arbeitet er den männlichen Neid auf die Gebärfähigkeit der Frau heraus. Bettelheim führt in seiner Studie männliche Strategien zur Kompensierung des Gebärneids an. Parallel zu Horney gelingt Bettelheim so eine Erweiterung bzw. Ergänzung der von Freud attestierten Kastrationsangst um einen männlichen Neid auf die Geschlechtsfunktion der Frau – konkret um die „Faszination, die von Schwangerschaft und Geburt" sowie Menstruation ausgeht. Bettelheim, Bruno: Die symbolischen Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes, München: Kindler 1975, S. 27. Ebenso stellt der Psychoanalytiker Erich Fromm dem Freud'schen Konzept des Penisneids einen männlichen Gebärneid gegenüber: Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Dt. v. Liselotte und Ernst Mickel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

104 Vgl. dazu Böhme, Hartmut. Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: Text & Kontext, Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien 10 (1981), S. 133–176.

105 Freud, Sigmund: Das Tabu der Virginität, in: Ders., Gesammelte Werke, Band 12, Werke aus den Jahren 1917–1920, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 161–180, hier S. 163. (Herv. i. O.) Dazu führt Freud die Forschungsergebnisse des Anthropologen Ernest Crawley an: Im Rekurs auf Crawley erklärt er, dass „das Hymen künstlich durchbohrt wird, und die Männer, die bei dieser Operation zugegen waren, führen dann in festgesetzter Reihenfolge einen (wohlgemerkt: zeremoniellen) Koitus mit dem Mädchen aus". Ebd., S. 164.

106 Ebd., S. 161.

107 Ebd., S. 176.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Seine Thesen verifiziert Freud in einem zweiten Schritt an zwei literarischen Beispielen. Neben einer Komödie des österreichischen Schriftstellers Ludwig Anzengruber verweist der Psychoanalytiker auch auf Hebbels Tragödie und führt diese Beobachtungen weiter aus. „Das Tabu der Virginität und ein Stück seiner Motivierung hat seine mächtigste Darstellung in einer bekannten dramatischen Gestalt gefunden, in der Judith in Hebbels Tragödie ‚Judith und Holofernes'"[108]. Indem Freud in seinen Ausführungen zum Kastrationskomplex *Judith* als literarisches Beispiel anführt, stellt er Hebbels Tragödie in eine Reihe mit Texten von der Antike über Shakespeare bis hin zur Romantik, die als Vorlage für seine Theorien fungieren. Entsprechend betont Freud das innovative Potenzial des Hebbel'schen Dramas und verortet dieses gleichzeitig in einem breiten literaturhistorischen Kontext.[109]

Bemerkenswert ist zunächst, dass der Psychoanalytiker in seinen Ausführungen selbstverständlich den Tyrannen Holofernes neben Judith im Titel positioniert. Er stellt den eigentlich durch den Titel zur Nebenfigur degradierten Holofernes wieder in das Zentrum des Textes.[110] In seiner weiteren Analyse konzentriert sich Freud zum einen auf die Biographie Judiths, die Hebbel im Gegensatz zur „patriotische[n] Erzählung aus den Apokryphen des Alten Testaments in klarer Absichtlichkeit sexualisiert"[111], und zum anderen auf die Enthauptung Holofernes' durch Judith. Daran anschließend konstatiert er: „Köpfen ist uns als symbolischer Ersatz für Kastrieren wohlbekannt; danach ist Judith das Weib, das den Mann kastriert, von dem sie defloriert wurde"[112]. Judiths Virginität, die zunächst durch ein Tabu geschützt ist, avanciert in Freuds Lesart zum Handlungszentrum. Denn erst die gewaltvolle Deflorationserfahrung gebe ihr die Kraft, den Tyrannen zu enthaupten: „Nach der Defloration durch den gewaltigen, sich seiner Stärke und Rücksichtslosigkeit rühmenden Mann findet sie in ihrer Empörung die Kraft, ihm den Kopf abzuschlagen, und wird so zur Befreierin ihres Volkes."[113]

Dieses von Freud fokussierte tödlich endende Aufeinandertreffen von Holofernes und Judith ist zudem zentral für die Darstellung von Schwangerschaft in Hebbels Drama. Die Handlungsmotivation der jungfräulichen Witwe Judith, in das gegnerische Kriegslager zu ziehen und dort den Feldherrn Holofernes zu

---

108 Ebd., S. 178.

109 Vgl. die folgenden psychoanalytisch ausgerichteten Lesarten der Texte Hebbels in der Forschung: Sadger, Isidor: Friedrich Hebbel. Ein psychoanalytischer Versuch, Wien: Franz Deuticke 1920; Kofmann: Judith, ou la mise en scène du *Tabou de la virginité* und Jacobus: Judith, Holofernes und die phallische Frau. Vgl. zu Hebbels Schreibstrategie und Autorinszenierung auch das Unterkapitel zum *Vorwort zu Maria Magdalene* im IV. Kapitel zum Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena*.

110 Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 37f.

111 Freud: Das Tabu der Virginität, S. 178.

112 Ebd. Die Szene wird im Kapitel unter 3. näher betrachtet.

113 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

treffen, wird in Akt zwei und drei des Dramas formuliert. Für Judith erscheint Holofernes als Bild absoluter, potenter Männlichkeit, der ihr gleichzeitig einen vermeintlichen Ausweg aus ihrer ambivalenten Situation als jungfräuliche Witwe zu ermöglichen scheint. Entsprechend zieht sie in das feindliche Lager, um ihr Volk von der Belagerung zu befreien, aber auch um Holofernes zu verführen. Die nächsten beiden Akte werden zunächst von Judiths Imaginationen über Weiblichkeit, Gravidität und Mutterschaft strukturiert. Dabei steht die durch die Ereignisse in ihrer Hochzeitsnacht verhinderte Schwangerschaft im Zentrum ihrer Gedanken und besonders ihres Konzepts von Weiblichkeit.

2. *Judith als Geheimnis*

„Alles am Weibe ist ein Rätsel, und alles am
Weibe hat *eine* Lösung: sie heißt Schwangerschaft."
Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*

Im Gegensatz zu Holofernes, der als Phantasma absoluter Männlichkeit im ersten Akt an einem öffentlichen Ort, im Zentrum des assyrischen Feldlagers, auftritt, findet zu Beginn des zweiten Akts ein Ortswechsel zum privaten „*Gemach der Judith*" (JD 14) statt. Am Webstuhl[114] sitzend, offenbart Judith ihrer Dienerin Mirza ihr tiefstes Geheimnis: „Sechs Monate war ich sein Weib – er hat mich nie berührt." (JD 17) Im Zentrum des zweiten Akts steht die Vergangenheit Judiths. Ihre *backstory* ist im Aufbau der Tragödie wiederum als Gegengeschichte zu Holofernes Auftritt im ersten Akt konzeptualisiert. Auch in diesem Teil des Textes strukturiert der Konnex von Geschlecht und Reproduktion das dramatische Geschehen, jetzt jedoch aus einer anderen Perspektive: In den folgenden Szenen werden der weibliche, aber gerade nicht schwangere Körper und die damit einhergehenden Geschlechter- und Körperkonzepte in den Fokus gerückt. Verhandelt werden an respektive von Judith gesellschaftlich konstruierte Vorstellungen von Weiblichkeit, die in Opposition zu den Gebärphantasmen des Holofernes stehen. So wie die Schwangerschaftsimaginationen die Handlungen des Tyrannen prägen, so strukturiert Gravidität als Phantasma die Taten Judiths. Die von der Figur entworfenen Körperkonzepte antizipieren bereits das Tragödienende, in welchem sich Judith dafür entscheiden wird, eher zu sterben als den Sohn des Holofernes zu gebären. Doch diese souveräne, über ihren eigenen Körper bestimmende Figur unterscheidet sich radikal von Judith zu Beginn des zweiten Akts. Diese konfligiert mit ihrer eigenen Körperlichkeit, konkreter: ihrem Status als jungfräuliche Witwe.

Judith ist nach den gesellschaftlichen Normen zwar eine Witwe, jedoch hat sie die für die Ehe zu dieser Zeit konstitutive Hochzeitsnacht nie vollzogen.

[114] Auf die Vorstellung, dass Weben eine „spezifische weibliche Kulturtätigkeit" ist, verweist Tischel im Rekurs auf Freud. Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 41.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dieses Geheimnis setzt die Witwe auf der Textebene wiederum mit Holofernes in Bezug, der sich selbst als Geheimnis bezeichnet. Entsprechend ist sie, und das bietet Anschluss an den Auftakt des Dramas und an Holofernes' Selbstbeschreibung, eine Figur, die alle kennen und doch nicht kennen. Das Paradoxon als verwitwete Frau jungfräulich zu sein, begründet Judith zunächst mit dem Wahnsinn ihres Ehemanns Manasses, bevor sie Mirza die Ereignisse der Hochzeit, dem zentralen Moment in ihrer Biographie schildert. „[K]eine vierzehn Jahr war ich alt, da ward ich dem Manasses zugeführt." (JD 15). Weiter erzählt sie von ihrer Hochzeitsnacht:

> Wir gingen in die Kammer hinein; die Alte [Manasses Mutter, A.V.] that allerlei seltsame Dinge und sprach Etwas, wie einen Segen, [...] Der Mond schien hell in die Kammer, ich schlüpfte ins Bett, er schien mir gerade ins Gesicht. Manasses rief: ich sehe Dich so deutlich, wie am Tage, und kam auf mich zu. Auf einmal blieb er stehen; es war, als ob die schwarze Erde eine Hand ausgestreckt und ihn von unten damit gepackt hätte. Mir ward's unheimlich; komm, komm! rief ich, und schämte mich gar nicht, daß ich's that. Ich kann ja nicht, antwortete er dumpf und bleiern, ich kann nicht! wiederholte er noch einmal und starrte schrecklich mit weit aufgerissenen Augen zu mir herüber, dann schwankte er zum Fenster und sagte wohl zehnmal hinter einander: ich kann nicht! Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches, zu sehen. (JD 16f.)

Mit Blick auf diese Textstelle wird deutlich, dass das Drama verschiedene Instanzen aufbaut, die den Beischlaf, und damit eine Schwangerschaft und spätere Mutterschaft Judiths, verhindern. Nachdem Judith und Manasses in die vom Mond erleuchtete Kammer treten, erschwert zunächst die aus der schwarzen Erde gestreckte Hand sein Näherkommen. In den Forschungsbeiträgen wurde die Hand einerseits als Zeichen von Manasses' Impotenz[115] gelesen, da dieser von der Erde als weiblich konnotierte Instanz ‚von unten' ergriffen wird. Eine weitere Lesart, die an den biblischen Prätext anschließt, perspektiviert die Hand andererseits als das Eingreifen Gottes, welcher die Defloration Judiths verhindert.[116] Die Forschung konzentriert sich bei der Analyse der Szene darüber hinaus auf den Konnex von weiblicher Virginität und kriegerischem Mut, der bereits Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* (1801)[117] strukturiert. Auf diese Verbindung verweist Hebbel selbst in einem Tagebucheintrag am 3. Januar 1840:

---

115 Vgl. Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um", S. 167; Osterkamp: Judith. Schicksal einer starken Frau vom Barock zur Biedermeierzeit, S. 190.

116 Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 43.

117 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 51f.; vgl. zudem zur Tradition der Jungfrauen in Waffen: Kreuzer, Helmut: Die Jungfrauen in Waffen. Hebbels *Judith* und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre, in: Friedrich Hebbel, hrsg. von dems., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 276–304; Thoma-Endenich: Tragische Unschuld, S. 17–59. Auch in Hebbels 1861 erschienenem und uraufgeführtem Drama *Die Nibelungen* tritt mit der jungfräulichen Kriegerin Brunhild eine ‚Schwester' Judiths auf, vgl. dazu Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 138.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Muth hervor gehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies | liegt in der Ueberzeugung des menschlichen Gemüths, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Wittwe muß daher gestrichen werden. Aber – eine jungfräuliche Seele kann Alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft, sie kann die Zinsen ihrer Unschuld nicht mehr haben, sobald sie ihre Unschuld selbst verlor. Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre That ~~hiedurch~~ ſsoſ allerdings motivirt[118].

Deutlich formuliert Hebbel an dieser Stelle seine eigene Motivation für die am biblischen Buch vorgenommenen Modifikationen. Erst Judiths Virginität bilde den Grundstein für ihren Mut, das Ungeheuerste, den Tyrannenmord zu wagen. Ihre ambivalente Position als jungfräuliche Witwe gebe ihr die Kraft, in das feindliche Lager auszuziehen und dem Tyrannen gegenüberzutreten. Wenn Judiths Tat durch ihre Virginität motiviert wird, steht im Dramenzentrum gerade nicht der für Schiller zentrale ‚jungfräuliche Mut',[119] sondern vielmehr Judiths eigener Handlungswille: Judith wird ihre Schönheit einerseits einsetzen, um den Feind ihres Volkes zu töten. Sie zieht andererseits aber auch in das feindliche Kriegslager, um Holofernes zu treffen und ihn zu verführen. Der Auszug Judiths ist zwar über ihre Virginität motiviert, dennoch ist diese nicht der Initiator ihrer Kraft, Mut und Motivation. Schließlich tötet sie den Feldherrn erst nach ihrer Vergewaltigung, dem ‚Verlust' ihrer Virginität.

Neben der aus der Erde gestreckten Hand liest Tischel Manasses' Mutter als weiteren Störfaktor der Beziehung. Da diese vor dem Beisammensein Judiths und Manasses' rätselhafte Dinge vollzieht und einen Segen spricht, störe sie mit diesen Ritualen die Beziehung der beiden. Das in der Szene prominent am Ende stehende Fremde und Entsetzliche setzt Tischel wiederum mit den mütterlichen Handlungen in Bezug: „Es kann nach dem Freudschen Modell des ‚Unheimlichen' als das Heimliche, immer schon Bekannte gelesen werden, in diesem Fall die unheilwirkende Mutter, die fortdauernd die Beziehung verhindert."[120] Die Mutter, oder allgemeiner formuliert das Weibliche, welches das Unheimliche und das Andere repräsentiert, lässt sich ebenso auf das sexuell aktive Verhalten Judiths übertragen. Ihre offen gezeigte sexuelle Begierde löst bei Manasses Angst aus.[121] Wenn Judith dem passiven Manasses zunächst um den Hals fällt und diesen anschließend auffordert, sich ihr zu nähern, inszeniert sie ihren Körper in der vom Mond erhellten Kammer. Ähnlich zu Holofernes präsentiert sich auch Judith wie auf einer Bühne. Manasses hinge-

---

118 Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 219f.

119 „Die Berufung [Johannas, A.V.] durch Gott ist mit dem absoluten Liebesverbot verbunden; die Bewahrung der Jungfräulichkeit, des Symbols der Reinheit, drückt die absolute Hingabe an die göttliche Sendung aus, die Johanna mit übernatürlichen Kräften begabt." Kreuzer: Jungfrauen in Waffen, S. 284.

120 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 44.

121 Vgl. Steele: Does a girl have to say no?, S. 92f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gen wird in diesem Inszenierungsspiel zur Nebenrolle degradiert. Dargestellt wird eine Weiblichkeitsperformance, die im Gegensatz zum zeitgenössischen Geschlechtermodell steht. Im 19. Jahrhundert gilt eine sexuell aktive Frau als ‚unnatürlich'[122]. Interessant ist mit Blick auf die Textstelle zudem, dass von der gescheiterten Hochzeitsnacht[123] nur retrospektiv erzählt werden kann.[124] Diese Anordnung gibt wiederum Auskunft über die Bühnenkonventionen der Zeit, auf die in den Ausführungen zur Vergewaltigung Judiths und dem Mord an Holofernes noch zurückgekommen wird.

Entsprechend werden in dieser Szene zwei Körperkonzepte entgegengestellt, welche mit dem zeitgenössischen und dem im Text dargelegten Geschlechtermodell brechen. Bei Manasses, der seiner ‚männlichen' Aufgabe in der Hochzeitsnacht nicht nachkommen kann, löst dieses Erlebnis nicht nur den Wahnsinn aus, sondern kastriert ihn auch symbolisch. Er verliert in dieser Nacht seinen Verstand, und damit im übertragenen Sinne seinen Kopf, gleichzeitig verweist diese Konstellation auf das Schicksal, das Holofernes im fünften Akt des Dramas widerfahren wird.[125] Ohne weitere körperliche Annäherungen leben Manasses und Judith ab diesem Zeitpunkt eine Josefsehe. Mit dem sechs Monate später eintretenden Tod Manasses wird Judith zu einer Witwe, die weiterhin jungfräulich ist. An den zeitgenössischen Geschlechterdiskurs anschließend, sieht Judith jedoch ihre von der ‚Natur' zugeschriebene Funktion in der Rolle der Mutter. Die gescheiterte Hochzeitsnacht und der darauffolgende Tod ihres Mannes Mannasses bedeutet für Judith, dass sie weder schwanger noch Mutter werden kann. Erst das ‚Scheitern' ihres Ehemanns Manasses sensibilisiert sie darüber hinaus für die Beschreibungen des Tyrannen Holofernes sowie den darin etablierten Entwurf von Männlichkeit und Sexualität.

---

122 Vgl. dazu etwa Hillerkus, Melanie: Mellefonts Ehescheu als Männlichkeitskrise. Zum Konfliktfeld von Ehe und Sexualität in Lessings *Miss Sara Sampson*, in: Lessing Yearbook/Jahrbuch 2017, S. 107–128 und auch die Ausführungen zu Schwangerschaft in den Bürgerlichen Trauerspielen im IV. Kapitel zu *Maria Magdalena*.

123 Auch in *Maria Magdalena* wird vom Sexualakt zwischen Klara und Leonhard in der Laube retrospektiv erzählt. Vgl. dazu das IV. Kapitel.

124 Für die Uraufführung am 06. Juli 1840 wurden auf Anraten der Schauspielerin Auguste Crelinger sowohl die Hochzeitsnacht, die Vergewaltigungsszene als auch Judiths das Drama abschließende Bitte um Unfruchtbarkeit gestrichen. Da sich Hebbel weigerte die Modifikationen vorzunehmen, übernahm der Schauspieler Willibald Alexis die Umschrift. „Es gelang ihr weder Hebbel für die Änderungen, noch die Intendanz für die Beibehaltung des Originals zu bewegen, deshalb wandte sie sich an Willibald Alexis um einen Schluß"; die Bühnenbearbeitung stellt den Glauben Judiths als Handlungsmotivation und den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus ins Zentrum. Hebbel, Friedrich: Lesarten und Anmerkungen zu Judith, in: Hebbel, Friedrich: Sämmtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Band 13, Anhang 1, Lesarten und Anmerkungen 1, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 1–30, hier S. 8.

125 Vgl. Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um", S. 167.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Judiths eigenes, von den gesellschaftlichen Normen geprägtes Konzept von Weiblichkeit ist eng mit Fragen nach Sexualität und Körperlichkeit verbunden, wie sie ihrer Dienerin Mirza in der Kammer erklärt.

> Mirza *(mit Gewalt ablenkend)*. Du solltest lieber in solchen Augenblicken vor einen Spiegel treten. Vor dem Glanz Deiner Jugend und Schönheit würden die Nachtgespenster scheu und geblendet entweichen.
> Judith. Ha, Thörin, kennst Du die Frucht, die sich selber essen kann? Du wärest besser nicht jung und nicht schön, wenn Du es für Dich allein sein mußt. Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib! (JD 19)

Wenn Mirza Judith auffordert, in den Spiegel zu schauen und sich ihrer Jugend und Schönheit bewusst zu werden, appelliert die Dienerin zunächst an die Eitelkeit ihrer Herrin. Die Fokussierung auf das Äußere ist wiederum eng mit der Vergänglichkeit des menschlichen Körpers verflochten; denn Weiblichkeit und Tod werden mit Judiths Blick in den Spiegel in direkten Bezug gesetzt. Eingespielt wird mit dieser Textanordnung das Vanitasmotiv,[126] das sowohl in der Barockliteratur[127] wie auch in den so bezeichneten Vanitas-Stillleben[128] prominent in Szene gesetzt wird. In diesen wird die menschliche Vergänglichkeit im Rückgriff auf verschiedene auf die Begrenztheit des Lebens verweisende Symbole dargestellt. Zu diesen Symbolen als Sinnbild der Vergänglichkeit und menschlicher Eitelkeit oder Nichtigkeit zählen neben dem in *Judith* genannten Spiegel und der Frucht etwa auch erloschene Kerzen, Totenköpfe, Tiere sowie Luxusgüter. Diese fungieren als „Zeugen von Lebensgenuß, Kunstfertigkeit und Wissensdrang" und können „als transitorisch begriffen werden"[129]. Die an der Stelle vorgenommene Verbindung von Weiblichkeit und Tod wird mit dem Vergleich Judiths als Frucht weitergeführt. Der Verzehr der Frucht bringt einerseits Genuss, andererseits dient die Frucht zur Fortpflanzung innerhalb

126 Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 46. Vgl. zum Vanitasbegriff Sieben, H.J.: Vanitas Mundi, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 11, hrsg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel, Basel: Schwabe 2001, Sp. 542–545.

127 Vgl. dazu grundlegend Niefanger, Dirk: Barock, Stuttgart: Metzler 2000 und auch exemplarisch Benthien, Claudia: Vanitas, vanitatum et omnia vanitas. The Baroque Transience Topos and its Structural Relations to Trauma, in: Enduring Loss in Early Modern Germany. Cross Disciplinary Perspectives, hrsg. von Lynne Tatlock. Leiden/Boston: Brill 2010, S. 51–69.

128 Vgl. zum Vanitas-Stillleben in der Kunst Schneider, Norbert: Stillleben: Realität und Symbolik der Dinge. Die Stilllebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln: Benedikt Taschen 1994; van Miegrot, Hans J.: Vanitas, in: The Dictionary of Art, Band 31, New York: Oxford University Press 1996, Sp. 880–883.

129 Grimm, Claus: Stillleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart/Zürich: Belser 1993, S. 84.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

der jeweiligen Pflanzengattung. Wenn in dieser Analogie das Weibliche auf die Reproduktionsfunktion reduziert wird, wird die Frau zugleich mit Vergänglichkeit verbunden. Schließlich erfülle die Frau – diesem Geschlechterkonzept folgend – nur solange ihre vermeintlich natürliche Aufgabe zur Fortpflanzung, solange sie fruchtbar ist. Da die Frau in dieser Analogie für den Verzehr durch den Mann bestimmt ist, wird die sexuelle Beziehung zwischen den Geschlechtern über Oralität festgesetzt. In dieser Anordnung nimmt die Frau als Frucht eine passive Stellung ein, der Mann hingegen agiert aktiv.[130] Neben der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens verweist die Frucht darüber hinaus auf den biblischen Sündenfall und fungiert entsprechend als Zeichen von Sexualität. In die Textkonstellation ist zudem ein weiteres wichtiges biblisches Motiv eingeschrieben, und zwar das der Unfruchtbarkeit. In den so bezeichneten Erzelternerzählungen rund um Sara, Rebekka und Rahel fehlen nicht wie in Hebbels Drama die Sexualpartner, sondern in den Ehen kommt es nicht zu einer Schwangerschaft. Erst „durch ein Wechselspiel von eigener Initiative und göttlicher Intervention“[131] werden die Frauen schwanger. Auch der Begriff der Frucht selbst rekurriert neben der Dichotomie von fruchtbar und unfruchtbar auf Schwangerschaft, konkreter: auf die Leibesfrucht, das Ungeborene im schwangeren Körper.

Da Judith sich als Frucht bezeichnet, die sich selbst verzehren kann, wird mit dieser Metapher ihr persönlicher Konflikt formuliert. Sie sieht ihre weibliche Verpflichtung in der Reproduktion, kann als Witwe jedoch nicht schwanger werden. Ausschließlich mit der Geburt eines Kindes kann sie ihrer vermeintlich ‚natürlichen‘ Verpflichtung nachkommen. Entsprechend erfährt sie ihre Jungfräulichkeit als Stigma, weil sie das rein auf Mutterschaft ausgelegte Konzept von Weiblichkeit nicht erfüllt. Für eine Schwangerschaft ist sie als Weib, als ‚Nichts‘ wiederum vom Mann abhängig.

Wenn Judith als jungfräuliche Witwe ein Konzept von Weiblichkeit illustriert, das mit ihren eigenen an sich selbst gestellten Erwartungen kollidiert, dann fungiert ihr Körper als stetige Erinnerung an die Unmöglichkeit, schwanger zu werden. Die Frage respektive der Wunsch nach einem Kind wird in dieser Episode das erste Mal explizit formuliert und wird Judith im weiteren Dramenverlauf begleiten. Schließlich prägt dieses Motiv nicht nur ihre eigene Reflexion, sondern nimmt sowohl im Aufeinandertreffen mit dem Tyrannen Holofernes als auch in der die Tragödie abschließenden Szene eine bedeutsame Stellung ein.

---

130 Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 46.

131 Grohmann, Marianne: Fruchtbarkeit und Geburt in den Psalmen, Tübingen: Mohr Siebeck 2007, S. 271. Vgl. weiter dies.: Die Erzmütter: Sara und Haggar, Rebekka, Rahel, in: Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament, hrsg. von Markus Öhler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 97–117 und Cook, Joan E.: Hannah's Desire, God's Design. Early Interpretations of the Story of Hannah, Sheffield: Academic Press 1999.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Gespräch in der Kammer wird vom dazukommenden Ephraim, dem Verehrer Judiths, unterbrochen, der den beiden Frauen von der Belagerung der Stadt durch Holofernes und dessen Heer berichtet. In der folgenden Konversation werden verschiedene von Manasses, Ephraim und Holofernes verkörperte Konzepte von Männlichkeit aufgerufen und einander gegenübergestellt.[132] Gleichzeitig konstruiert Judith in Abgrenzung dazu ihre eigene gesellschaftliche Aufgabe, die eng mit Mutterschaft verbunden ist. Mit Ephraims Eintritt wird das im ersten Akt durch Holofernes verkörperte Phantasma absoluter Männlichkeit in einem weiteren erzählerischen Rahmen situiert. Der Text entwirft ein Spiel mit Fremd- und Selbstbildern, die die gesellschaftliche Wahrnehmung der Hauptfiguren Holofernes und Judith steuern: So konstruieren die Figuren verschiedene Bilder von Holofernes und Judith, die zum einen an das vom Tyrannen im ersten Akt selbst entworfene Bild des großen Herrschers anschließen und den Mythos weiterführen.[133] Sie nehmen Judith zum anderen ausschließlich in ihrer Rolle als gottesfürchtige Witwe wahr. Ebendiese Konkurrenz von Fremd- und Selbstbildern strukturiert das Drama maßgeblich.

Auch Ephraim reiht sich in das Spiel mit Bildern ein, um Judith von einer baldigen Heirat zu überzeugen. Dieser verfolgt mit seinen furchterregenden Beschreibungen des Tyrannen das Ziel, Judith zu verängstigen und sie an ihn zu binden. Seine Schilderung von Holofernes als brutalen Mann, der „die Weiber durch Küsse und Umarmungen [tötet], wie die Männer durch Spieß und Schwert " (JD 20), koppelt gleich zu Beginn Sexualität und Gewalt. In den Beschreibungen wird ein Bild von Holofernes als allmächtiger Herrscher entworfen, seine kriegerischen Handlungen fungieren zugleich als Demonstration seiner Potenz.[134] Doch der Plan Ephraims schlägt fehl, da Judith von dem entworfenen Schreckensbild des Tyrannen vielmehr fasziniert als verängstigt

---

132 Vgl. dazu Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 48–50.

133 So führt etwa auch Archior im Gespräch mit Judith dieses Bild weiter: „Ja, aber er wurde geboren, es zu sein. Man hält sich und die Welt für Nichts, wenn man bei ihm ist. Einmal ritt ich mit ihm im wildesten Gebirg. Wir kommen an eine Kluft, breit, schwindlich tief. Er spornt sein Pferd, ich greif' ihm in die Zügel, deute auf die Tiefe und sage: sie ist unergründlich! ‚Ich will ja auch nicht hinein, ich will hinüber!' ruft er und wagt den grausigen Sprung. Ehe ich noch folgen kann, hat er Kehrt gemacht und ist wieder bei mir. ‚Ich meine dort eine Quelle zu sehen – sagt er – und wollte trinken, aber es ist Nichts. Verschlafen wir den Durst.' Und wirft mir die Zügel zu und springt herab vom Pferd und schläft ein. Ich konnte mich nicht halten, ich stieg gleichfalls ab, und berührte sein Kleid mit meinen Lippen und stellte mich gegen die Sonne, damit er Schatten habe." (JD 42f.) Auf eine zweite Geschichte, in welcher Holofernes sich im Schlaf fast erstochen hätte, aber über dieses Ereignis nur lacht, konstatiert einer seiner Krieger „Es klingt fabelhaft." (JD 46).

134 Vgl. Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 48–50.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ist. Dieses löst ihr Begehren nach dem Feldherrn aus, wie sie selbst erklärt: „Ich mögt' ihn sehen!" (JD 20)

Das Sprechen über Holofernes, das Entwerfen verschiedener Bilder etabliert eine Verbindung von Hören und Sehen. Bevor Judith den Tyrannen sehen kann, hört sie von ihm. Sie hört Geschichten über ihn und macht diese für ihr eigenes Anliegen produktiv. Sein Bild als allmächtiger, brutaler Kriegsherr eilt ihm voraus und prägt damit den Blick der anderen auf ihn. Entsprechend ist Holofernes auch in der Abwesenheit „eine Figur der totalen Anwesenheit. Selbst in szenischen Phasen, in denen er körperlich nicht in Erscheinung tritt, dominiert er das Geschehen, Handeln, Sprechen."[135] In Ergänzung zu Ephraims Beschreibung formuliert Judith ihr eigenes Bild von Holofernes, das wiederum an einen Geburtsmythos erinnert:

> Denn Du willst, was Alles will; worüber die Gottheit brütet in ihrem ersten Zorn, und worüber die Natur, die vor der Riesengeburt ihres eigenen Schooßes zittert und die den zweiten Mann nicht erschaffen wird, oder nur darum, damit er den ersten vertilge, knirschend sinnt in qualvollem Traum! (JD 23)

Eine weitere Geburtsszene wird in dieser Aussage beschrieben, die Anschluss an die Gebärphantasmen des Tyrannen Holofernes bietet. In diesem von Judith entworfenen Szenario wird eine überindividuelle, übermenschliche Existenz aus der Natur, die Geburt eines Riesen[136], präsentiert. Gleichzeitig formuliert Judith jedoch auch eine Möglichkeit, diese Figur zu vernichten: Nur durch die Erschaffung eines zweiten Mannes kann der erste ausgelöscht werden. Doch in Bethulien, das zeigt sich im Gespräch mit Ephraim, lebt kein Mann, welcher den Kampf mit Holofernes wagt, wie Judith konstatiert: „Und ist Deine Feigheit die Deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr Nichts, als die Warnung, sie zu vermeiden – dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große That" (JD 24). Entsprechend avanciert Judith zu eben diesem zweiten Mann respektive zur ersten Frau, die den Feldherrn töten wird. Eingeschrieben ist in diese Szene bereits der Todeszeitpunkt des Tyrannen, schließlich wird der träumende Holofernes im Schlaf ermordet. Die von Judith formulierte Angst vor einer Riesengeburt erklärt auch die Konsequenz einer möglichen Schwangerschaft. Denn diese führt die Riesenlinie weiter, und das bedeutet mit Blick auf das Ende des Dramas konkret die Holofern'sche Genealogie.

Den Gebärphantasmen des Holofernes stehen im zweiten und dritten Akt Judiths Schwangerschaftsimaginationen entgegen. Ihre verhinderte Schwanger- und Mutterschaft dominiert weiterhin ihre Gedanken. Während eines Gebets – insgesamt ist der dritte Akt stark von religiösen Motiven geprägt, die auf

135 Eder: Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen, S. 113f.

136 Vgl. dazu Kittlers Ausführungen zum Geburtsmythos Brunhildes in Hebbels *Nibelungen*-Trilogie: Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 105f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Judiths Berufung durch Gott verweisen und das Drama wieder näher an den biblischen Prätext rücken – erkennt sie ihre Handlungsmission:

> O, es lös't sich in mir, wie ein Knoten. Du machtest mich schön; jetzt weiß ich, wozu. Du versagtest mir ein Kind; jetzt fühl' ich, warum, und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu lieben hab'. Was ich sonst für Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen! – *(Sie tritt vor einen Spiegel.)* Sei mir gegrüßt, mein Bild! [...] Holofernes, dieses Alles ist Dein; ich habe keinen Theil mehr daran; ich hab' mich tief in mein Innerstes zusammengezogen. Nimm's, aber zitt're, wenn Du es hast; ich werde in einer Stunde, wo Du's nicht denkst, aus mir herausfahren, wie ein Schwert aus der Scheide, und mich mit Deinem Leben bezahlt machen! Muß ich Dich küssen, so will ich mir einbilden, es geschieht mit vergifteten Lippen; wenn ich Dich umarme, will ich denken, daß ich Dich erwürge. (JD 26f.)

Mit dieser Gebetsszene wird zunächst der religiöse Rahmen des Textes ins Zentrum gerückt. Ähnlich wie Judit aus dem Alten Testament erhält Hebbels Judith an dieser Stelle die Aussendungsmission durch Gott – so die Interpretation der Figur selbst. Die durch den Tritt vor den Spiegel evozierte Zweiteilung der Szene bildet außerdem die zweifache Motivation Judiths ab: Sie zieht einerseits in das feindliche Lager, um ihr Volk vor der Belagerung zu retten, andererseits fungiert das Aufeinandertreffen mit dem Tyrannen als Projekt der eigenen Rehabilitation, dem ‚Verlust' ihrer Virginität. Ihre verhinderte Mutterschaft beschäftigt Judith weiterhin in dieser Szene. Gleichsam findet an dieser Stelle ein Wandel statt, da Judith ihre Virginität nun als Segen und nicht mehr wie noch kurz zuvor als Fluch interpretiert.

Wenn ein Kind wiederum die Verdopplung des Selbst impliziert,[137] ein Abbild von Mutter oder Vater darstellt, rückt der Text genealogisches Denken in den Mittelpunkt. Schließlich wird mit der Geburt eines Kindes die familiäre Linie weitergeführt. Im Kontext der patriarchalen Gesellschaftsstruktur bedeutet die Geburt eines Sohnes die Fortführung der väterlichen Linie. Eine Tochter hingegen setzt diese Linie nicht fort, da sie mit einer Heirat in die Familie ihres Mannes eintritt. Im Gegensatz zu dieser männlich dominierten Gesellschaftsstruktur steht jedoch der jüdische Glauben. Dieser wird von der Mutter an das Kind weitergegeben. Eine mögliche Schwangerschaft mit einer Tochter bedeutet dementsprechend die Fortführung der maternalen Linie. Das Kind als eine Verdopplung des Selbst impliziert in der Logik des Textes eine Wiedergeburt der Mutter respektive des Vaters – ein Szenario, das mit Judiths Selbstverfluchung und ihrer damit einhergehenden Angst vor einer möglicherweise eintretenden Schwangerschaft am Ende des Dramas prominent in den Fokus gerückt wird. Sie fürchtet sich davor, einen Sohn zu gebären, der das Abbild seines Vaters sein wird.

---

137 Vgl. zum Kind als Verdopplung des Selbst auch die Aussage einer Mutter am Ende des fünften Akts: „Darum gebären wir, daß wir unser Selbst doppelt haben, daß wir's im Kinde, wo es uns rein und heilig anlacht, lieben können, wenn wir's in uns hassen und verachten müssen." (JD 76)

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nach einer kurzen Pause tritt Judith vor den Spiegel und spricht ihren Körper, ihr Abbild mit den Worten „Sei mir gegrüßt, mein Bild!“ direkt an. Anders als noch in der vorherigen Szene stellt die Witwe ihre Schönheit in den Mittelpunkt. Anschließend übergibt sie ihren Körper sprachlich an Holofernes – „dies Alles ist Dein“. Gleichzeitig formuliert sie aber auch die Bedingung für das Aufeinandertreffen der beiden. In dem Moment, in welchem Holofernes über ihren Körper verfügt, mit ihr schläft, soll er ihr mit Respekt entgegentreten, sie als ebenbürtig anerkennen. Judith ist zudem diejenige, die in ihren Imaginationen den Beischlaf mit dem Feldherrn kontrolliert. Sie küsst und umarmt Holofernes. Dass Judith sich den Sexualakt mit dem Tyrannen herbeisehnt, wird in dieser Szene gleich doppelt markiert. Sie überträgt nicht nur ihren Körper in die Handlungsmacht des Tyrannen, auch das aus der Scheide herausfahrende Schwert erinnert an den Sexualakt. Der von Judith imaginierte Beischlaf, der analog zu Ephraims Beschreibungen des „die Weiber durch Küsse und Umarmungen“ (JD 20) tötenden Holofernes steht, ruft ein weiteres Mal die Verbindung von Sexualität und Tod, Männlichkeit und Potenz auf. Dargestellt wird mit dem aus der Scheide fahrenden Schwert außerdem ein umgekehrtes Penetrationsszenario, in dem Judith den aktiven Part übernimmt. Gerade diese *agency*, die Judith sich an dieser Stelle selbst zuspricht, ist zentral für das Aufeinandertreffen der beiden Figuren.

Bemerkenswert ist zudem, dass an dieser Stelle das Skript für die im fünften Akt inszenierte Enthauptung des Tyrannen formuliert wird. Vorgegeben wird bereits die Lektüre für den Sexualakt, der im Text selbst nicht dargestellt wird, sondern im *off*, hinter der Bühne stattfindet. Wie in dieser Szene dargestellt, wird die Witwe den Tyrannen aufgrund der erfahrenen Erniedrigung mit seinem eigenen Schwert im Schlaf töten; entsprechend wird sie sich, um den Text zu zitieren, mit seinem Leben bezahlt machen. Judith, das ist in dieser Episode deutlich formuliert, sehnt sich nach Anerkennung durch ein männliches Gegenüber. Da diese ihr weder ihr Ehemann Manasses noch ihr Verehrer Ephraim geben können, entscheidet sie sich dafür, dem Tyrannen Holofernes entgegenzutreten. Geleitet von ihren Vorstellungen bricht Judith „wie zur Hochzeit“ (JD 29) geschmückt in das feindliche Lager auf. Dort angekommen, wird sie die Rolle der Verräterin ihres Volkes so überzeugend spielen, dass sie Holofernes täuschen und enthaupten kann. In den letzten beiden Akten der Tragödie treffen zwei Figuren aufeinander, die sich nach der Anerkennung eines ebenbürtigen Gegenübers sehnen. Das Beisammensein von Judith und Holofernes strukturiert sich aus ebendieser Dynamik von ersehnter Anerkennung und Ablehnung, die schließlich zur Ermordung des Tyrannen führt.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Bevor Judith in das assyrische Kriegslager aufbricht, instruiert sie das bethulische Volk, die Stadttore noch drei weitere Tage verschlossen zu halten. Erst dann dürfen sich diese der feindlichen Belagerung ergeben. Anschließend zieht sie mit Mirza aus und die beiden treffen zu Beginn des vierten Akts auf Holofernes in dessen Zelt. Ihre Begegnung wird vom öffentlichen Platz in Bethulien in einen privaten Raum verschoben, der gleichzeitig den Gegenpol zu dem im ersten Akt die Tragödie eröffnenden Kriegsplatz bildet. In ebendiesem Zelt spielt sich das Aufeinandertreffen der Figuren im vierten und fünften Akt ab. Insgesamt kreisen die Gespräche der beiden um Macht und Gewalt, aber auch um Sexualität und Mutterschaft. Hingeleitet wird mit dieser Konfiguration sowohl auf die Vergewaltigungs- und Enthauptungsszene als auch auf Judiths das Drama abschließende Bitte um Unfruchtbarkeit.

Während Holofernes sich mit seinen Hauptleuten über seine kriegerischen Taten unterhält, trifft Judith im Lager ein und wird dem Feldherrn vorgeführt. Sie tritt dem Tyrannen mit einer eigenen, von ihr selbst konstruierten Geschichte entgegen und führt entsprechend das für Holofernes' Biographie bedeutsame Bilderspiel, das Aufeinandertreffen von Fremd- und Selbstbildern, weiter. Das von ihr entworfene Bild vom jüdischen Gott bestärkt wiederum Holofernes' Allmachtsbestreben: Judith spricht Holofernes die Rolle des Rächers zu, wenn sie ihm erklärt, dass ihr Gott sie in das feindliche Lager geschickt habe, „[w]eil unser eig'ner Gott Dir die Meinigen in die Hand geben will. [...] Unser Gott ist entzürnt über uns, er hat längst durch seine Propheten verkünden lassen, daß er das Volk strafen wolle um seiner Sünden willen." (JD 51) Im Gegensatz zum Tyrannen zeichnet sich Judith in diesem ersten Aufeinandertreffen durch Handlungsmacht aus. Sie ist diejenige, die mit einem klaren Plan in das feindliche Lager zieht, und die diesen auch ausführen wird – sie verfügt über die *agency*, ihr Vorhaben in letzter Konsequenz auszuführen.[138]

Judith nutzt das Zeltlager als Bühne, auf welcher sie ihre Rolle als Verräterin spielt. Sie entwirft ihr eigenes Inszenierungsspiel, das zum einen an das Auftreten des Feldherrn im ersten Akt erinnert. Mit ihrem Auftritt kontrolliert sie zum anderen sein Handlungsfeld. Um ihr Ziel zu erreichen, agiert sie taktisch. Sie präsentiert Holofernes das Bild von sich und ihrem Volk, das sich dieser vorher über die Geschichten anderer konstruiert hat. Holofernes selbst meint, diese Strategie Judiths zu erkennen, wenn er ihr vorwirft, mit ihm zu spielen: „Weib, es kommt mir vor, als ob Du mit mir spieltest. Doch nein, ich beleidige mich selbst, indem ich dieß für möglich halte." (JD 54) Die Reaktion des Tyrannen auf seinen eigenen Verdacht formuliert den zentralen Konflikt beider

138 „Hebbel's play explores the acceptance of female agency through active sexuality and the violence of political action." Steele: Does a girls have to say no?, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Figuren: Judith, die danach verlangt, von Holofernes als ebenbürtig behandelt zu werden, ist für den Tyrannen nur eine weitere Frau unter vielen anderen. Frauen dienen in seinem Geschlechterkonzept ausschließlich zur „Selbst- und Wertvergewisserung“[139] des Mannes – als sexuelles Objekt einerseits, andererseits als Gebärerin, als Mutter.

Diese enge Verbindung von Liebhaberin und Mutter wird noch einmal prominent im folgenden Gespräch inszeniert. Der letzte Akt der Tragödie setzt im erleuchteten Zelt des Tyrannen ein, in welches Judith und Mirza eintreten. Judith ist während des gesamten Gesprächs von Holofernes fasziniert, gleichzeitig aber auch abgestoßen von seinen brutalen Handlungen. Insgesamt begegnen sich die beiden Figuren in ihren impulsiven Dialogen auf Augenhöhe. Ihre Gespräche sind geprägt von einem Spiel der Anerkennung und Ablehnung. Deutlich wird diese Dynamik in der von Judith formulierten Morddrohung:

> Judith. Lerne das Weib zu achten! Es steht vor dir, um Dich zu ermorden! Und es sagt Dir das!
> Holofernes. Und es sagt mir das, um sich die That unmöglich zu machen! O Feigheit, die sich für Größe hält! Doch Du willst's auch wohl nur, weil ich nicht mit Dir zu Bette gehe! Um mich vor Dir zu schützen, brauch' ich Dir bloß ein Kind zu machen! (JD 66)

Das Verlangen nach Anerkennung und die darauffolgende Morddrohung Judiths missversteht Holofernes, wenn er die von ihr eingeforderte Achtung mit dem Wunsch nach Beischlaf gleichsetzt. Auf die Drohung Judiths entgegnet der Feldherr mit einer eigenen, die wiederum den im zweiten und dritten Akt der Tragödie entworfenen Konnex von Weiblichkeit und Mutterschaft aufgreift. Indem er ihr prophezeit, dass sie den Vater ihres möglichen Kindes nicht töten wird, bietet er ihr zwar „die gewünschte Sinnstiftung ihrer weiblichen Existenz durch Mann und Kind an“[140]. Gleichzeitig verfügt er an dieser Stelle über Judith und ihren Körper. Dementgegen steht jedoch Judith als Figur, die danach verlangt, über sich selbst zu bestimmen.

Die unterschiedlichen aufeinandertreffenden Erwartungen der beiden Figuren, und die darin eingeschriebenen Geschlechter- und Körperkonzepte, werden in einer der wichtigsten Szene des Dramas, der Ermordung des Holofernes, noch einmal deutlich. Anders als im biblischen Buch schläft Hebbels Holofernes nicht betrunken ein und wird anschließend von der Witwe im Schlaf enthauptet, sondern „*führt Judith mit Gewalt ab*“ (JD 66). Nach einigen Augenblicken, die durch den Monolog Mirzas gefüllt werden, „*stürzt [Judith, A.V.] mit aufgelös'tem Haar, schwankend herein. Ein zweiter Vorhang wird zurückgeschlagen. Man sieht den* Holofernes *schlafen. Zu seinen Häupten hängt sein Schwert*“ (JD 67). Die spätere Heldin des jüdischen Volks, das verdeutlicht

[139] Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 56.
[140] Ebd., S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sowohl der zitierte Nebentext[141] als auch ihre darauffolgende Reaktion, tritt aus dem Schlafgemach des Tyrannen als Opfer einer Vergewaltigung heraus. An dieser Stelle ist der Interpretation Rebecca Elaine Steeles zu widersprechen, die sich explizit gegen die Lesart einer Vergewaltigung ausspricht:

> I contend that Judith was not raped. To my mind, there are two significant arguments against reading the sexual encounter as a rape. First, the entire play up to this point shows a woman with a plan to both act on her sexual desire and execute the enemy of her people. [...] Thus, the second argument involves reading this language of violence within the context of Judith's sexual inexperience.[142]

Judith setzt ihren Plan, da ist Steele zuzustimmen, zwar in aller Konsequenz um, trotzdem weist ihre von der erfahrenen Unterdrückung geprägte Sprache auf eine Vergewaltigung und nicht auf eine Verführung hin. Die Witwe wird nicht nur mit Gewalt vom Tyrannen abgeführt, sondern kommt schwankend hinter dem Vorhang zurück. Ebenso ist Steele in einem weiteren Punkt zu widersprechen: Selbst wenn Judith mit dem Plan in das Lager gezogen ist, mit dem Feldherrn zu schlafen, kann sie von Holofernes vergewaltigt werden. Ein Plan schützt nicht vor einer Vergewaltigung.[143]

Bevor Judith zum Schwert greift und Holofernes enthauptet, berichtet sie Mirza von der „Vernichtung, die ich in seinen Armen empfand". Rächen will sie sich „für den rohen Griff in meine Menschheit hinein" (JD 68). An diesen vor dem Mord formulierten Ausrufen wird deutlich, dass nicht, wie Steele erklärt, Judiths sexuelle Unerfahrenheit ihre Empörung ausmacht, sondern die erfahrene körperliche Gewalt. Ablesbar wird der klar formulierte Gewaltakt nicht nur im Nebentext, sondern auch in der darauffolgenden Szene:

> Dieser ruhige Schlaf nach einer solchen Stunde, ist er nicht der ärgste Frevel? Bin ich denn ein Wurm, daß man mich zertreten, und als ob Nichts geschehen wäre, ruhig einschlafen darf? Ich bin kein Wurm. *(Sie zieht das Schwert aus der Scheide.)* Er lächelt. Ich kenn' es, dies Höllenlächeln; so lächelte er, als er mich zu sich niederzog, als er – – Tödt' ihn, Judith, er entehrt Dich zum zweiten Mal in seinem Traum, sein Schlaf ist Nichts, als ein hündisches Wiederkäuen Deiner Schmach. Er regt sich. Willst du zögern, bis die wieder hungrige Begier ihn weckt, bis er Dich abermals ergreift und – *(sie haut des Holofernes Haupt herunter)* Siehst du, Mirza, da liegt sein Haupt! Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt? (JD 70f.)

Judith, das wird in dieser Episode deutlich, sehnt sich nach Rache[144] für die ihr angetane körperliche Gewalt und die erfahrene sexuelle Erniedrigung. Dass

---

141 Vgl. zur Funktion des Nebentextes das Kapitel zu *Genoveva*.

142 Steele: Does a girl have to say no?, S. 87f.

143 Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 54.

144 Vgl. Zum Motiv der Rache Kurbjuhn, Charlotte: Hebbels Dramaturgie der Rache (*Die Nibelungen*). Unter den Pflastersteinen der Zivilisation: Zur Rache bei Hebbel, in: Drama, Mythos, Geschichte. Zu Mythoskonzeptionen in den Dramen Friedrich Hebbels, hrsg. von Martin-M. Langner, Berlin: Weidler Buchverlag 2021, S. 35–65, besonders S. 57–60.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Holofernes Judith nicht mit Achtung entgegentritt, sondern sie demütigt, wie einen Wurm behandelt, empört sie. Sie erfährt die von ihr bis dahin noch begehrenswert erscheinende und von Holofernes ausgehende Brutalität am eigenen Körper. Doch gegen diesen Ehrverlust, den Verlust ihrer *agency*, und hier lässt sich an Steeles Argument[145] in einer modifizierten Form anschließen, wehrt Judith sich mit dem Mord. Sie holt sich ihre Achtung mit dem Enthauptungsakt zurück. Während der Tyrann schläft, greift sie nach seinem Schwert, appelliert an sich selbst, den Tyrannen zu töten und „*haut des Holofernes Haupt herunter*". Im Gegensatz zum biblischen Text, in welchem Gott Judit durch ein Gebet die Kraft gibt, den Tyrannen zu enthaupten[146], ermächtigt sich Hebbels Figur in dieser Szene selbst. Weder erhält sie göttlichen Beistand noch unterstützt ihre Magd Mirza[147] sie bei der Tat.

Der Text inszeniert Judith, und das ist besonders in der Aufarbeitung des Judithstoffs in der Bildenden Kunst[148] zu beobachten, als Kriegerin – die von Hebbel dargestellte Judith erinnert etwa an das Gemälde August Riedels aus dem Jahr 1840 (Abbildung 3).

145 „My argument against reading a rape in this text is not meant to discount rape stories. Instead, by identifying the context, within which Judith is speaking and recognizing in the end, she continued to act according to her plan and restores an agency to her that has been long denied." Steele: Does a girl have to say no?, S. 91.

146 „Judit trat an das Lager des Holofernes und betete still. [...] Dann ging sie zum Bettpfosten am Kopf des Holofernes und nahm von dort sein Schwert herab. Sie ging ganz nah zu seinem Lager hin, ergriff sein Haar und sagte: Mach mich stark, Herr, Du Gott Israels, am heutigen Tag! Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab. Dann wälzte sie seinen Rumpf vom Lager und riss das Mückennetz von den Tragestangen herunter." (JD 13,4–9.)

147 Steele interpretiert Mirza treffend als das moralische *alter ego* Judiths: „Mirza is the insidious voice in the text, which critiques Judith whenever she challenges 19th century notions of proper femininity." Steele: Does a girls have to say no?, S. 91f.

148 Vgl. dazu etwa Straten, Adelheid: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge, München: Minerva Publikation Sauer 1983.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abbildung 3: August Riedel: Judith (1840)

Die Forschung hat den Mord im Anschluss an Beiträge zu den in der Literaturgeschichte so bezeichneten ‚Jungfrauen in Waffen'[149] als Überschreitung der Geschlechtergrenzen gelesen. Judith handele, so etwa Helmut Kreuzer, „ihrem Geschlecht *nicht* angemessen"[150]. Er liest ihre Tat als „Verirrung der Natur, wenn eine Frau aus subjektiv-persönlichem Antrieb zu politisch-militärischem Handeln die Waffe ergreift"[151]. Mit Blick auf die beiden Hauptfiguren Holofernes und Judith ist diese Enthauptungsszene jedoch weder als vermeintliche Überschreitung der Geschlechtergrenzen noch als Geschlechtergegensatz zu interpretieren, sondern verdeutlicht vielmehr die Nähe der beiden Figuren zueinander. Schließlich wird Judith in der Szene als Kriegerin präsentiert, die ihren Plan, Holofernes in einer überraschenden Situation zu ermorden, erfolgreich durchführt. Erst mit dem Schwert als Kriegszeichen in der Hand und vor seinem Bett stehend, spricht sie sich den Mut zu, den vor ihr liegenden Tyrannen zu enthaupten. Genauso wie der Tyrann im ersten Akt als Kriegsherr agiert, so handelt auch Judith an dieser Stelle strategisch. Sie findet gerade nicht, wie es für die anderen ‚Jungfrauen in Waffen' formuliert wurde, in ihrer Virginität die Kraft, den Tyrannen zu enthaupten, sondern erst nach dem ‚Verlust' dieser.

149 Vgl. dazu III.2. in diesem Kapitel.
150 Kreuzer: Die Jungfrau in Waffen, S. 280 (Herv. i. O.).
151 Ebd. (Herv. i. O.)

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nicht nur der Blick auf diese Figuren- respektive Geschlechteranordnung ist bemerkenswert, sondern auch auf die Raumeinteilung. Die Vergewaltigung Judiths vollzieht sich hinter der Bühne, *off-stage*. Die Ermordung des Tyrannen wird hingegen auf der Bühne inszeniert. Entsprechend markiert der Text an dieser Stelle die Differenz zwischen „Darstellbarkeit (Mord) und Undarstellbarkeit (Sex)“[152] und bildet damit die Theaterkonventionen der Zeit ab. Gewalt darf auf der Bühne präsentiert werden. Sexualität wird im Gegensatz dazu aus dem dramatischen Geschehen getilgt und wenn überhaupt nur über (metaphorische) Verweise in den Text integriert. Diese Einteilung eröffnet wiederum einen Interpretationsspielraum, der eine eindeutige Lesart der Szene unterläuft. Eine erzählerische Lücke wird im Text implementiert.[153] Schließlich wissen weder Leser:innenschaft noch Publikum, welche Handlungen sich genau hinter diesem zweiten Vorhang vollziehen. Diese dramaturgische Einteilung gibt zudem Auskunft über den geschlechterspezifisch zugeteilten Handlungsraum. Judith wird hinter dem Vorhang zwar zum sexuellen Opfer des Holofernes, kehrt mit der Enthauptung desselben inmitten der Bühne vor den Augen eines Publikums die Geschlechterhierarchie jedoch um. Sie köpft nicht nur den Feind ihres Volkes, sondern enthauptet – oder, um es im Rückgriff auf Sigmund Freuds *Tabu der Virginität* zu formulieren, kastriert[154] – gleichzeitig mit Holofernes als Stellvertreterfigur für absolute Männlichkeit das Patriarchat. Somit ist sie der zweite Mann respektive die erste Frau, die im Gegensatz zu den anderen Männern ihres Volkes den Tyrannen tötet und Bethulien von der Belagerung befreit.

Mit dem Tod des Tyrannen setzt neben der Befriedigung des Rachegefühls gleichzeitig ein Reflexionsprozess bei Judith ein: Nach der ersten Euphorie über ihre Tat, „Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?“ (JD 71), erkennt sie schnell die persönliche Konsequenz ihrer Handlung: Mit dem Tyrannenmord sichert Judith zwar das Überleben ihres Volkes, kehrt jedoch mit dem Wissen nach Bethulien zurück, durch die Vergewaltigung möglicherweise schwanger geworden zu sein. Mirza formuliert treffend das Problem:

> MIRZA. Holofernes hat Dich umarmt. Wenn Du ihm einen Sohn gebierst: was willst Du antworten, wenn er Dich nach seinem Vater fragt?

152 Eder: Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen, S. 117. Auf die Möglichkeit des textuell Darstellbaren wird im Kapitel zu *Genoveva* in Bezug auf die Inszenierung von Schwangerschaft zurückgekommen.

153 Vgl. Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 72.

154 Zum Konnex von Phallus und Kastration: „daß der Phallus eine arbiträre und teilende Markierung ist, um die herum Sexualität konstruiert wird. Mit anderen Worten, es ist nicht der Besitz des Phallus, der den Kastrationskomplex zum Sein bringt, sondern der Kastrationskomplex ist es, der den Phallus privilegiert.“ Jacobus: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

JUDITH. O, Mirza, ich muß sterben, und ich will's. Ha! ich will durch das schlafende Lager eilen, ich will das Haupt des Holofernes emporheben, ich will meinen Mord ausschreien, daß Tausende aufstehen und mich in Stücke zerreissen! (JD 72)

Das bisher im Text imaginierte Kind avanciert in der Aussage Mirzas erstmals zu einem Sohn und Judith nimmt dieses Schreckensszenario an. Sie wehrt sich nicht gegen den Verdacht ihrer Dienerin, sondern kehrt mit der Angst, schwanger zu sein, zurück in ihre Heimatstadt. Deutlich wird zudem, dass nicht die Geburt eines Kindes problematisch ist, sondern die eines männlichen Nachfahrens, eines Nachfahrens des Holofernes. Judith realisiert die Möglichkeit einer Schwangerschaft und führt bereits ihren Tod als Option an, diesem Szenario entgegenzuwirken. Der in der Szene in aller Radikalität in der Öffentlichkeit imaginierte Tod verdeutlicht nicht nur ihre Angst, mit dem Sohn des Holofernes schwanger zu sein, sondern ist auch als Triumphgeste zu lesen. Inmitten des feindlichen Kriegslagers zu sterben, ist ein viel eindrücklicherer Tod als der des Tyrannen. Gleichsam erhielte Judith durch einen Tod im assyrischen Lager einen bedeutenderen Status als Heldin, als sie es mit der bloßen Ermordung des Tyrannen schon erreicht hat.

Darüber hinaus reinszeniert der Text die Selbstzerstückelungsphantasmen des Holofernes, übertrifft diese jedoch an Brutalität und Aggression. Schließlich endet dieses Gedankenspiel mit der Auslöschung Judiths und nicht mit ihrer Wiedergeburt. Indem sich Judith derselben Rhetorik wie der Tyrann bedient, wird ihr gleichzeitig die im ersten Akt etablierte Allmacht zugeschrieben. Sie avanciert analog zu ihrem Gegner Holofernes zu einer Kriegsherrin. Die Zerstückelungsphantasie bietet außerdem Anschluss an verschiedene Prätexte, die etwa auch am Romanende von Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985) eingespielt werden. Dort leibt sich die Menschenmasse den Protagonisten ein. Die von Claudia Liebrand[155] formulierten Mehrfachcodierungen dieser bemerkenswerten Szene können auch auf Hebbels Drama übertragen werden. So erinnert das Zerreißen Judiths nicht nur an eine „Bibeltravestie", in welcher sich Judith „eucharistisch"[156] opfert. Aufgerufen wird ebenso der Orpheus-Mythos, in welchem der Sänger und Dichter Orpheus von den thrakischen Mänaden zerrissen wird. Zudem alludiert die Szene den Moment in Heinrich von Kleists

155 Vgl. Liebrand, Claudia: Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart [Zu Süskinds *Parfum*], in: Der Deutschunterricht 48 (1996), S. 22–25, hier S. 25. Grenouille wird „‚aus Liebe' zerfleischt und aufgegessen. Diese Episode ist auf virtuose Weise mehrfach codiert, kann gelesen werden als Bibeltravestie (der Künstler opfert sich eucharistisch seiner Gemeinde), als Rekurs auf den Orpheus-Mythos (in dem der Sänger schließlich von thrakischen Mänaden zerrissen wird), als (und natürlich ist das nur eine der zahlreichen ausgeschriebenen Metaphern, mit denen der Roman operiert) ‚Literarisierung' des Zum-Fressen-Gern-Habens, die Süskind Kleists ‚Penthesilea' nachschreibt, als Allegorie des Rezeptionsprozesses". Ebd., S. 25.

156 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Penthesilea, in dem Penthesilea ihren Geliebten Achill zerreißt.[157] Alle die Szenarien verdeutlichen das Aggressionspotenzial des Hebbel'schen Dramas und stellen die Verbindung von Gewalt, Liebe und Macht prominent ins Zentrum. Ebendieser Konnex hat den Text bisher geprägt und ist auch für den Tragödienabschluss wichtig, wie die folgenden Szenen zeigen.

Judith und Mirza kehren schließlich mit dem Haupt des Holofernes zurück in die Stadt Bethulien – die aufgrund des nahenden Todes verzweifelt, wie Judith Mirza erklärt: „Warum ich kam? Das Elend meines Volks peitschte mich hierher, die dräuende Hungersnot, der Gedanke an jene Mutter, die sich ihren Puls aufriß, um ihr verschmachtendes Kind zu tränken." (JD 72) Der in den Schwangerschaftsimaginationen des Tyrannen Holofernes etablierte Nexus von Gravidität und Gewalt wird auch an dieser Stelle eindringlich in Szene gesetzt. Wenn das Kind das Blut und gerade nicht die Milch der Mutter trinkt, wird ein weiteres Mal eine brutale Einverleibungskonstellation eingespielt. Der Stillprozess[158] wird in ein vampirisches Szenario umcodiert. Diese Einverleibungskonfigurationen werden in der nächsten Szene auf dem öffentlichen Platz in Bethulien ein weiteres Mal aufgegriffen, bevor anschließend Judiths Rückkehr in die Stadt geschildert wird. Der Text zeichnet die Verzweiflung des bethulischen Volkes nach, dessen Gedanken und Handlungen von Elend und Angst dominiert sind. Im Mittelpunkt steht die Beziehung zwischen Mutter und Kind, die von Gewalt- und Aggressionsphantasien dominiert ist. Indem im Folgenden der Konnex von Mutterschaft und Einverleibung in den Mittelpunkt des Textes gestellt wird, wird bereits auf die die Tragödie abschließende Selbstverfluchung Judiths, ihre Bitte um Unfruchtbarkeit hingeleitet.

3.1 Rückkehr. Mutterschaft und Einverleibung

Die letzte Szene des Dramas setzt am Morgen nach der Ermordung des Tyrannen Holofernes auf dem „*[ö]ffentliche[n] Platz mit Ausblick auf das Thor*" (JD 75) in der Stadt Bethulien ein, auf welchem sich das Volk vor Verzweiflung versammelt. Zwei Priester werden zunächst „*von einer Gruppe Weiber, Mütter u. s. w. umringt*" (JD 75), welche im Angesicht des nahenden Todes ihrer Kinder die Güte und Allmacht Gottes anzweifeln: „Kann eine Mutter sich so versündigen, daß ihr unschuldiges Kind verdursten muß? (*hält ihr Kind empor)*" (JD 75). Der Text rückt verschiedene Ängste in den Fokus, die sich alle um den Komplex

157 Das Zerreißen ruft außerdem den Tod des Achilles in Kleists *Penthesilea* auf. „So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen." Kleist, Heinrich von: Penthesilea, in: Ders., Dramen 1808–1811, hrsg. von Ilse-Marie Barth/Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M.: Klassiker 1987, S. 143–256, hier S. 254.

158 Vgl. dazu auch die Stillszenen im III. Kapitel zu *Genoveva*, die mit Luce Irigarays *And the One Doesn't stire without the Other* als vampirische Einverleibungsszenarien gelesen werden können.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Oralität respektive Einverleibung versammeln. Mit der Furcht vor dem Tod der Kinder wird die Handlungssouveränität Gottes angezweifelt, da er in dieser Situation absoluter Not nicht eingreift. Dem fürsorglichen Konzept von Mutterschaft als Lebensspenderin wird in den nächsten Zeilen interessanterweise genau das gegenteilige entgegengestellt. In das Zentrum des Gesprächs rücken Mütter, von denen eine vermeintliche Bedrohung für das Leben ihrer Kinder ausgeht – an dieser Stelle nimmt die Tragödie einen bemerkenswerten Perspektivwechsel vor. Denn jetzt formulieren nicht mehr die Frauen beziehungsweise die Mütter ihre Ängste, sondern zwei Männer berichten über ihre abwesenden Frauen. Formuliert wird der männliche Blick auf die Frau: „Das tritt erst dann ein, wenn es dieser Mutter einfällt, daß sie ihr Kind essen kann! *(Er schlägt sich vor die Stirn.)* Ich fürchte, meinem Weib ist das schon eingefallen." (JD 77) Die Mutter als Lebensspenderin avanciert in dieser Aussage zur Lebensnehmerin, die in ihrem eigenen Kind nur noch Nahrung zu erkennen scheint; ein Szenario, das in der zweiten vorgetragenen Befürchtung konkretisiert wird: „Mir ward's gräßlich klar; sie sah in ihrem Kinde nur noch ein Stück Fleisch." (JD 78)[159] Diese Gedankenspiele, schließlich handelt es sich an der Stelle nur um potenzielle von den Männern entworfene Szenarien, stehen im Gegensatz zu der noch zuvor von Judith formulierten Vorstellung der Mutter, die ihr Kind aus Verzweiflung mit ihrem eigenen Blut tränkt. Dementsprechend nimmt nicht das Kind das mütterliche Blut beziehungsweise die Milch im Akt des Stillens auf, sondern die Mutter reduziert in dieser brutalen Konfiguration den Körper des Kindes auf Nahrung. Wenn die Mutter ihr Kind wieder in ihren Körper zurückführt, erscheint die Konstellation zugleich als invertierte Schwangerschaft. Diese Einverleibung, das Aufzehren des eigenen Kindes setzt „jene unbewusste Drohung" in Szene, „die dem physischen und affektiven Näheverhältnis Mutter-Kind immer schon innewohnt"[160]. So fungiert Einverleibung, und damit Oralität, zunächst als Marker für Macht, gleichzeitig stellt der Text die Geschlechterhierarchie ein weiteres Mal in den Mittelpunkt. In den Aussagen der Männer über ihre eigenen Frauen klingt mit der Angst vor

[159] Diese Figurenkonstellationen bieten produktiven Anschluss an alttestamentliche Texte, in welchen Teknophagie als reale Gefahr während militärischer Belagerungssituationen geschildert wird; vgl. dazu Michel: Gott und Gewalt gegen Kinder. Explizit wird das Szenario etwa im Buch Deuteronomium 28,53 formuliert: „In der Not der Belagerung, wenn dein Feind dich einschnürt, musst du die Frucht deines eigenen Leibes essen, das Fleisch deiner Söhne und Töchter, die dir der Herr, dein Gott, geschenkt hat." Eltern, die ihre Kinder im Belagerungszustand töten und verzehren, berauben sich als Teknophagen „[j]enseits des Grauens der Anthropophagie an den eigenen Kindern selbst wie auch der düsteren Konsequenz für die aufgegessene und nicht bestattete Person [...] doppelt" der eigenen Zukunft. „Mit dem konkreten Verlust seiner Nachkommenschaft entgeht ihm post mortem auch jede Möglichkeit der Totenpflege" und der Altersversicherung. Michel: Gott und Gewalt gegen Kinder, S. 208.

[160] Dreysse, Miriam: Mutterschaft und Familie: Inszenierungen in Theater und Performance, Bielefeld: Transcript 2015, S. 107.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

grausamer Mutterschaft ebenso die weibliche Vormachtstellung an. Aufgerufen wird mit der von der Mutter ausgehenden Gefahr für die eigenen Kinder außerdem die mythische Kindermörderin Medea – dem Phantasma von monströser Weiblichkeit und Mutterschaft.[161] Diese tötet ihre beiden Kinder, um Rache an ihrem Mann Jason zu nehmen.

Judiths Rückkehr in die Stadt Bethulien wird als grandioser Auftritt inszeniert, der an ihre zuvor entworfenen Todesimaginationen anschließt. Zwar wird Judith nicht vom Volk in aller Öffentlichkeit in Stücke zerrissen, jedoch versammelt sich dieses um sie und Mirza. Sie preisen die Witwe und bestaunen das Haupt des Holofernes. Mit der jubelnden Masse schließt der Text so, wie er begonnen hat. Doch wird im Gegensatz zum Dramenauftakt Judith und nicht mehr Holofernes gefeiert. Auf den letzten und wichtigsten Zeilen der Tragödie fordern die Ältesten Judith auf, den Lohn für ihre Tat zu nennen. Bevor die Witwe ihren eigenen Körper verflucht, nimmt sie den Ältesten den Schwur ab, sie zu töten, wenn sie danach verlangt. In Judiths anschließender Bitte um Unfruchtbarkeit werden imaginierte und möglicherweise eintretende Schwangerschaft verbunden. Schwangerschaft als zentrales Phantasma schließt das Drama auf eine eindrückliche Weise ab.

3.2 Fluch. Imaginierte und möglicherweise eintretende Schwangerschaft

„Meine Gebärmutter ist eine Waffe."
Lotta Elstad: *Mittwoch also*

Nachdem die Ältesten bei Judith den Schwur abgelegt haben, ergreift Mirza ihre Herrin und führt sie aus dem Figurenkreis heraus. Judith fordert ihre Dienerin wiederum auf, gemeinsam mit ihr zu beten: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schooß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig!" (JD 81) Der in der Szene formulierte Wunsch Judiths nach Unfruchtbarkeit respektive die Verfluchung des eigenen Schoßes koppelt nicht nur imaginierte und potenziell eintretende Schwangerschaft aneinander, sondern führt gleichsam die Logik des Textes vor. An dieser Stelle werden die für das Drama bedeutsamen Schwangerschaftsimaginationen zum ersten Mal mit der tatsächlichen Möglichkeit einer Gravidität verknüpft. Das für die beiden Hauptfiguren zentrale Phantasma schließt am Ende nicht nur auf eine eindrückliche Weise den Text, sondern verbindet die Figuren gleichzeitig in der Schlussszene noch einmal miteinander. Schließlich tritt der bereits durch Judith ermordete Holofernes – respektive sein möglicher Sohn als dessen Wiedergeburt – als omnipräsente Figur wieder auf, womit der Text implizit auf den Auftakt der Tragödie zurückverweist.

[161] Vgl. zum Medeamythos: Luserke-Jaqui: Medea.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die Forschung hat sich intensiv mit diesem bemerkenswerten Textende beschäftigt. Im Gegensatz zu Tischel, die den Schluss des Dramas mit Blick auf die Geschlechteranordnungen als „allseitige Verlust- und Verzichtsgeschichte“[162] perspektiviert, wird die abschließende Selbstverfluchung Judiths in dieser Studie als Ermächtigungsgeste[163] gelesen. Judith bricht nicht nur mit den von ihr vormals vertretenen Geschlechterkonzepten, sondern entscheidet selbstständig über ihren Körper. Die Souveränität, mit welcher Judith zurück nach Bethulien kehrt, wird mit dem Akt der Selbstverfluchung verstärkt. Sie nutzt an dieser Stelle alle Instanzen, um ihre mögliche Schwangerschaft, und damit die Fortführung der Holofern'schen Genealogie, zu verhindern. Mit der Anrufung Gottes wird gleichsam der religiöse Rahmen des Textes ein weiteres Mal aufgegriffen und der für das biblische Buch wichtige Sieg des Monotheismus über den Polytheismus prominent platziert. Denn im Gegensatz zum Dramenauftakt schließt mit Judith die Heldin des jüdischen Volkes, die Vertreterin der monotheistischen Religion den Text ab. Indem Judith an dieser Stelle Gott anruft,[164] wird darüber hinaus die zu Beginn von den Müttern angezweifelte Allmacht Gottes wieder restituiert.

Mit dem Fluch als Sprechakt hat sich die jüngere Literatur- und Kulturwissenschaft eingehend auseinandergesetzt.[165] Als Redeformel, „durch welche man Unheil auf einen anderen oder auf dessen Habe oder auch auf sich selbst herabwünscht“, fungiert der Fluch als „die Form eines abgekürzten Gebets“[166] – wie der Sprechakt im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* definiert wird. Im Akt des Fluchens sind zwei Instanzen präsent: der:die Verfluchende und der:die Verfluchte. Meistens wird im Namen einer höheren Macht wie

---

162 Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 30.

163 Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 58.

164 Die Anrufung eines Gottes um Hilfe bei einer Ohnmachts- oder Verzweiflungssituation wie einer feindlichen Belagerung war gängige Praxis, wie es zahlreiche Verweise im Alten Testament zeigen. Mit dem das Drama schließenden Fluch wird Judith gleichsam in eine Reihe mit biblischen Figuren wie Hiob oder dem Propheten Jeremia gestellt, die beide vor Gott aus tiefster Verzweiflung den Tag ihrer Geburt und somit sich selbst verfluchen.

165 Vgl. Oettinger, Maximilian: Der Fluch. Vernichtende Rede in sakralen Gesellschaften der jüdischen und christlichen Tradition, Konstanz: Hartung-Gorre 2007; Dorschel, Andreas: Entwurf einer Theorie des Fluchens, in: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 2015 (23), S. 167–178; auch das MLN-Journal widmet sich in der 131. Ausgabe dem Fluch, vgl. darin etwa Berndt, Frauke/Meixner, Sebastian: Goethe's Archaeology of the Modern Curse (Orest, Faust, Manfred): Curse and Modernity. A Brief Introduction, in: MLN 131,3 (2016), S. 601–629; vgl. Berndt, Frauke: Fluch! Franz Grillparzers Medea-Trilogie, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. Den Fluch als performativen Sprechakt rückt zudem Giorgio Agamben in seinen Ausführungen zum Eid in den Fokus: Agamben, Giorgio: Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eids, 2. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2010.

166 Artikel: Fluch, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Band 2, Berlin/New York: De Gruyter 1987, Sp. 1636–1652, hier Sp. 1636f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

an dieser Stelle Gott verflucht, die gleichzeitig auch als Zeug:in fungiert.[167] Als öffentlich ausgesprochener Sprechakt ist der Fluch performativ.[168] In dem Moment, in dem der Fluch formuliert wird, wird er real und verändert die Gegenwart und damit die Zukunft. Als performativer Sprechakt repräsentiert er gleichzeitig eine Einheit von Sprache und Handlung: „Was Fluchende aussprechen, stellt nicht lediglich etwas dar, sondern *ist* etwas, *wird etwas* im Leben der Verfluchten."[169] Wenn Judith in ihrem Gebet Gott anruft, bestimmt sie mit der Verfluchung ihres Schoßes bereits ihre Zukunft. Denn sie wird, das stellt der Text in aller Radikalität aus, die Geburt des Holofern'schen Sohnes in jedem Fall verhindern – ihre Worte erscheinen zugleich als Taten. Diese verdeutlichen ihr Verlangen, autonom über sich und ihren Körper zu entscheiden und sich mit diesem Akt von der Handlungsallmacht des Tyrannen zu befreien. Da Judith in dem Moment die Stelle der Verfluchenden und der Verfluchten einnimmt, erhält sie eine starke Subjektposition.[170] Sie verfügt über die *agency* sich selbst zu verfluchen und platziert sich aktiv in der Gesellschaftsordnung. Da auch Gott an dieser Stelle als Instanz angerufen wird, rückt der Text Religion am Ende noch einmal in den Fokus. Judith greift neben den Ältesten als eine irdische Handlungsinstanz auch auf eine transzendentale zurück, um ihren Plan in letzter Konsequenz durchführen zu können.

Ebendiese inszenierte Selbstrettung durch Selbstliquidation greift auf prominente weibliche Vorbilder aus der Antike zurück und erscheint zugleich als Selbstermächtigungsgeste. Verwiesen sei an dieser Stelle etwa auf Sophokles' Antigone, die sich in ihrem Grabbau erhängt. Mit ihrem Wunsch nach Unfruchtbarkeit bricht Judith nicht nur mit der zeitgenössischen Geschlechtermatrix und dem von ihr zuvor postulierten Konzept von Weiblichkeit, sondern beendet mit ihrer radikalen Geste „die männlich-patrilineare Genealogie"[171], die Holofern'sche Genealogie. Denn den Sohn des Holofernes zu gebären, ihre Aussage schließt eine Tochter kategorisch aus,[172] stellt für Judith die größte widerfahrbare Bedrohung dar. Von einer Tochter hingegen geht keine Gefahr für die Witwe aus, da diese in der Logik des Textes als ihre Nachfolgerin fungiert. Das bedeutet die Geburt einer weiteren souveränen Frauenfigur. Als heranwachsende Frau könne diese wiederum – ähnlich wie ihre Mutter durch Holofernes – zum Opfer der patriarchalen Gesellschaftsstruktur werden. Die Geburt eines Sohnes bedeutet hingegen die Nachfolge des Feldherrn, und das

167 Vgl. Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens, S. 167.
168 Vgl. ebd., S. 169. „Inwiefern agiert der Fluchende? Er sagt etwas und handelt damit – seine Worte sind Taten. Taten dieser Art widmet sich die Theorie des Sprechakts. Sie unterscheiden zwischen illokutionären und perlokutionären Akten."
169 Ebd. (Herv. i. O.)
170 Vgl. Berndt/Meixner: Goethe's Archaeology of the Modern Curse, S. 616.
171 Müller-Funke: „Die Welt dreht sich um", S. 177.
172 Der in dieser Tragödie nur imaginierte Sohn als Fortführung der väterlichen Linie wird im Drama *Genoveva* wieder aufgegriffen. Vgl. dafür das V. Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

impliziert eine Fortführung des väterlichen Selbstmythos, der sich aus einer Verbindung von Macht und Sexualität, Tod und Vernichtung zusammensetzt; jenes Szenario, das Judith mit dem brutalen Tyrannenmord erst beenden konnte. Mit einem potenziell geborenen Sohn wird die Männlichkeit und Gewalt koppelnde Traditionslinie in der nächsten Generation fortgeführt.[173]

Für Judith bedeutet ein Sohn zudem ihr Todesurteil, da die Mutter einem Männlichkeitskonzept von absoluter Alleinherrschaft diametral entgegensteht. Sie würde einen Sohn gebären, „who would seek revenge for the death of its father"[174]. Entsprechend wird mit der Selbstverfluchung, so Antonia Eder, Geschlechtsnormativität

> deutlich als konstruierbar markiert: Sie ist das Produkt von Handlungsermächtigungen (Selbstopfer, Mord), die sich durch normativ übergeordnete, ebenfalls sozial hergestellte Zusammenhänge (Monotheismus, Patriotismus) legitimieren. Final aber wird eine genderspezifische Ohnmacht als materialistisches Problem aufgeworfen (potentielle Schwangerschaft), für dessen Lösung in der darin wieder greifenden, genealogischen Heteronormativität der reproduktionistischen Ordnung eines ‚vorwärts', nur die Herausnahme des weiblichen Mutterkörpers bleibt.[175]

Doch die von Eder attestierte genderspezifische Ohnmacht transformiert sich im Akt der Selbstverfluchung vielmehr in eine Selbstermächtigung. Die zuvor formulierte Drohung des Holofernes, dass Judith den Vater ihres Kindes nicht töten werde, kehrt sie an dieser Stelle radikal um. Sie entscheidet aktiv über ihren Körper, und damit avanciert Judith respektive ihre Gebärmutter zu einer Waffe, die sie gegen die männliche Übermacht einsetzt. Schließlich verflucht die Figur nicht ihren gesamten Körper, sondern mit ihrem Schoß nur den Teil, der für die Reproduktion zuständig ist. Entworfen wird mit diesem Dramenabschluss ein Konzept von Weiblichkeit, das Reproduktion ausklammert. Im Vergleich zum Tyrannen Holofernes erweist sich ebendiese Verfluchung ihres Schoßes und ihr geplanter Tod als viel eindrücklichere Geste als die Handlungen, die der Tyrann Holofernes im gesamten Drama zur Statuierung seiner Macht vollzieht.[176]

Neben diesen geschlechtercodierten Perspektiven ist in den Fluch darüber hinaus ein Konnex von imaginierter und potenzieller Schwangerschaft eingeschrieben. Mit dieser Textanordnung schließt das Drama so, wie es begonnen hat: mit dem Tyrannen Holofernes. Dieser ist trotz seiner physischen Abwesenheit weiterhin in den Gedanken Judiths anwesend. Mit ihrem möglichen Tod macht Judith genau das Szenario möglich, das sie im zweiten Akt im Gespräch

---

173 Die Szene erinnert an die Schlusskonfiguration in Heinrich von Kleists *Marquise von O...*, in welcher die Marquise „[e]ine ganze Reihe von jungen Russen" gebärt. Diese können, so etwa Christine Künzel, als „eine Multiplikation potentielle[r] Vergewaltiger" interpretiert werden. Dies.: Heinrich von Kleists *Die Marquise von O.…*, S. 76.

174 Steele: Does a girl have to say no?, S. 95.

175 Eder: Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen, S. 119.

176 Vgl. Wortmann: Triebschicksale, S. 58.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mit Ephraim über Holofernes entwirft: „Aber, es gab eine Zeit, wo er nicht war, darum kann eine kommen, wo er nicht mehr sein wird." (JD 23) Dass der Tyrann nicht existieren darf, bedeutet gleichzeitig, dass auch sein Sohn nicht leben darf. Die von Judith bis zu diesem Zeitpunkt ersehnte und imaginativ entworfene Schwangerschaft wird in diesem Moment erstmals in ihrer Biographie als potenziell eintretendes Ereignis real. Gleichzeitig erweist diese sich als Schreckensszenario.

Die Selbstverfluchung Judiths bildet eine Textkonfiguration, die in modifizierter Form in den anderen beiden im Zentrum dieser Studie stehenden Dramen weitergeführt wird. Im Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* strukturiert die Angst der Tischlerstochter Klara vor ihrer vermeintlichen Schwangerschaft das Handlungsgeschehen. Parallel zu Judith steht auch in diesem Text die weibliche Virginität im Mittelpunkt des Geschehens. In der Tragödie *Genoveva* hingegen wird die hier noch auf einer Imaginationsebene verhandelte Schwangerschaft einerseits und die Geburt eines möglichen Sohnes andererseits mit der Gravidität Genovevas und der Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich konkretisiert. Darüber hinaus rückt die die Tragödie abschließende Selbstverfluchung Judiths eine Konstellation in den Fokus, die im nächsten Kapitel zu *Maria Magdalena* wieder aufgegriffen wird: die Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft.

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653-47, am 09.10.2024, 05:44:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb