LITERATURA
WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE
ZU LITERATUR UND
IHREN KONTEXTEN
46

Antonia Villinger

Dramen der Schwangerschaft

Friedrich Hebbels „Judith“, „Maria Magdalena“ und „Genoveva“

Ergon

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Antonia Villinger

Dramen der Schwangerschaft

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

LITERATURA

WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE ZU LITERATUR
UND IHREN KONTEXTEN

Herausgegeben
von
Andrea Bartl, Stephanie Catani, Stephan Kraft,
Christine Lubkoll, Friedhelm Marx, Dirk Niefanger,
Gabriela Paule, Gesine Lenore Schiewer

BAND 46

Dramen der Schwangerschaft

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Antonia Villinger

Dramen der Schwangerschaft

Friedrich Hebbels „Judith“, „Maria Magdalena“ und „Genoveva“

ERGON VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

The book processing charge was funded by the
Baden-Württemberg Ministry of Science,
Research and Arts in the funding programme Open Access Publishing
and the University of Mannheim.

Zugl.: Mannheim, Univ., Diss., 2021

Umschlagabbildung:
Leonardo da Vinci: The fetus in the womb; sketches and notes on reproduction c.1511
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Royal Collection Trust, London)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Antonia Villinger
Publiziert von Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2021
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-864-6 (Print)
ISBN 978-3-95650-865-3 (ePDF)
ISSN 1432-0274

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung –
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dank

Sehr herzlich bedanken möchte ich mich bei meinem Erstbetreuer Thomas Wortmann für unzählige Gespräche, wertvolle Ratschläge und seine unbedingte Unterstützung. Dank seines immerwährenden Engagements liegt diese Arbeit jetzt in gedruckter Form vor. Sehr großer Dank gilt ebenso meiner Zweitbetreuerin Claudia Liebrand, die mein Projekt mit anhaltendem Interesse, produktiven Gesprächen und vielfältigen Ratschlägen begleitet hat.

Dankbar verbunden bin ich auch der Landesgraduiertenförderung des Landes Baden-Württemberg und der Studienstiftung des deutschen Volkes, die die Promotion durch Stipendien gefördert haben. Für die Druckkostenübernahme bedanke ich mich beim Konsortium Baden-Württemberg.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei den Teilnehmer:innen der Oberseminare an den Universitäten in Mannheim und Köln und dem Forschungsnetzwerk Literatur & Kultur, und hier besonders bei meinen Kolleg:innen und Freund:innen Barbara Helena Adams, Samira Akbarian, Alina Boy, Vanessa Höving, Adrian Robanus und Karena Weduwen. Für Korrekturen und Lektüren danke ich außerdem Ligaya Brendel, Maren Fußwinkel, Sophie Hartisch, Sabrina Huber, Michaela Predeick und Nele Schopf. Auch bei meinen Kolleg:innen des Internationalen Kollegs Morphomata der Universität zu Köln möchte ich mich sehr für konstruktive Gespräche, gemeinsame Veranstaltungen und den wertvollen Austausch bedanken, besonderer Dank gilt dabei Günter Blamberger, David Gabriel, Sinah Kloß, Semra Mägele und Martin Roussel. Für die große Unterstützung in der Schlussphase und die Aufnahme in die Reihe „Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Literatur und ihren Kontexten“ bedanke ich mich sehr bei Andrea Bartl. Mein Dank gilt ebenso den anderen Reihenherausgeber:innen.

Sehr bedanken möchte ich mich auch bei meinem Partner, meinen Eltern und meinen Geschwistern, die mich über die zurückliegenden Jahre stetig begleitet und mich immer unterstützt haben. Ein besonderer Dank gilt ebenso meinem Patenonkel, der mich von Anfang an darin bestärkt und unterstützt hat, meinem Promotionsvorhaben nachzugehen. Ihm möchte ich diese Arbeit widmen.

Köln, im Herbst 2021 *Antonia Villinger*

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung: Textkonstellationen 9

1. Forschungsüberblick 13
2. Zur Fragestellung und Gliederung 16

II. Schwangerschaft, Körper und Geschlecht. Ein Überblick 21

1. Imaginationen und das Ungeborene 24
2. Körperhistorische Perspektive. Visualisierung schwangerer Körper 29
3. Medikalisierung schwangerer Körper 35
4. Kindsmord 39

III. Holofernes und Judith. Schwangerschaft imaginiert 47

1. Holofernes. Phantasma absoluter Männlichkeit 50
   - 1.1 Herrschaftsmythos. Holofernes als Geheimnis 53
     - 1.1.1 Holofernes als Narziss 57
     - 1.1.2 Kindheit in der Löwenhöhle 59
   - 1.2 Modelle von Schwangerschaft 63
     - 1.2.1 Zerstückelung und Zerhacken. Invertierte Schwangerschaft 66
     - 1.2.2 Sprachspiel. Rhetorische Schwangerschaft 67
     - 1.2.3 Gebärphantasmen und Literarische Moderne 69
2. Judith als Geheimnis 74
   - 2.1 Frucht und Fruchtbarkeit. Mutterschaft 78
   - 2.2 Judiths Auszug. Fremd- und Selbstbilder 80
3. Judith und Holofernes. Vergewaltigung, Mord und Schwangerschaft 84
   - 3.1 Rückkehr. Mutterschaft und Einverleibung 91
   - 3.2 Fluch. Imaginierte und möglicherweise eintretende Schwangerschaft 93

IV. *Maria Magdalena*. Schwangerschaft als Trauerspiel 99

1. Mutterschaft und Tod 101
   - 1.1 Errechnete Vaterschaft. Ökonomie 103
   - 1.2 Der Anfang vom Ende. Klaras Schwur 110

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2. Gattung und Gravidität. Bürgerliches Trauerspiel 112
2.1 Gasthof und Sexualität. Gotthold Ephraim Lessings *Miß Sara Sampson* 116
2.2 Tötende Schwangerschaft. Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* 120
2.3 Virginität als Ware. Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* 124
2.4 *Vorwort zu Maria Magdalene*. Autorinszenierung und Dramentheorie 128
2.5 Verspätetes Bürgerliches Trauerspiel und Soziales Drama ... 135
3. Blick in den Uterus 136
3.1 Blick in den Uterus I. Meister Anton 137
3.2 Blick in den Uterus II. Kaufmannsfrau 140
3.3 Blick in den Uterus III. Klara 142
4. Schluss. Rückkehr in den Uterus 147

V. *Genoveva*. Schwangerschaft und Mutterschaft 153
1. Kriegerischer Männerbund. Männlichkeit und Sexualität 156
2. Pater semper incertus est. Weiblichkeit und Sexualität 160
2.1 Nebentext und Haupttext. Inszenierung von Schwangerschaft 162
2.2 Golo als Ödipus. Ziehsohn und Ziehmutter 167
2.3 Schwesternpaar. Katharina und Margaretha 174
2.4 Intertextueller Bezugsrahmen von Schwangerschaft 177
3. Geist und Projektion. Siegfried und Margaretha 181
4. Mutterschaft. Genovevas Flucht 186
5. Epilog. Mutter, Vater, Kind 193
6. Dramen der Schwangerschaft 198

VI. Siglenverzeichnis 203

VII. Literatur- und Abbildungsverzeichnis 205

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

I. Einleitung: Textkonstellationen

Friedrich Hebbels erstes Drama *Judith* (1840) schließt mit der Angst der Titelheldin vor einer Schwangerschaft. Im Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* (1843) wiederum suizidiert sich die Tischlerstochter Klara, um ihre Familie vor der vermeintlichen Schande ihrer außerehelichen Schwangerschaft zu bewahren. Der schwangere Körper der Pfalzgräfin Genoveva wird in der gleichnamigen Tragödie *Genoveva* (1841) gleich auf zweifache Weise instrumentalisiert. Ihre Schwangerschaft bildet nicht nur den Ausgangspunkt für eine Intrige, sondern fungiert zugleich als Beweis für Genovevas vermeintlich begangenen Ehebruch. Schwangerschaft als Phantasma, das zeigen die drei Beispiele, bildet das Zentrum dieser drei Hebbel'schen Dramen, so die übergreifende These dieser Studie. In *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* avanciert der schwangere Körper zur Projektionsfläche für Körperbilder, -erfahrungen und -wahrnehmungen. Über die jeweilige Schwangerschaft beziehungsweise die Möglichkeit einer Schwangerschaft werden zudem Fragen nach Macht, Reputation und Handlungssouveränität in den Fokus gerückt, die gleichzeitig zeitgenössische Geschlechtermodelle problematisieren und Gesellschaftshierarchien dekonstruieren.

Obwohl Schwangerschaft das zentrale Thema der drei Dramen ist, wird Schwangerschaft an keiner Stelle explizit inszeniert, sondern nur über Verschiebungen thematisiert. Weder der Haupttext gibt Auskunft über die jeweiligen Schwangerschaften noch werden die schwangeren Körper im Nebentext aufgeführt. Die verschiedenen Schwangerschaften werden vielmehr über Stellvertretergeschichten, als Leerstellen oder auf einer metaphorischen Ebene dargestellt. So verschwindet Genoveva beispielsweise mit voranschreitender Schwangerschaft aus dem dramatischen Geschehen und tritt erst wieder nach der Geburt ihres Sohnes auf. In *Maria Magdalena* wird die Angst Klaras vor einer außerehelichen Schwangerschaft über verschiedene metaphorische Blicke in den Uterus inszeniert. Da Schwangerschaft und Geburt sich in den drei Dramen Hebbels nur als imaginierbar, aber nicht als konkret darstellbar erweisen, geben die Leerstellen nicht nur Auskunft über die strukturelle und semantische Funktion von Gravidität für die jeweiligen Texte, sondern auch über die zeitgenössischen Theater- wie auch Dramenkonventionen. Indem Schwangerschaft als körperlicher Prozess weder auf einer öffentlichen Bühne noch in Hebbels Texten explizit dargestellt wird, erweist sich Schwangerschaft als das Sujet, das in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit tabuisiert, stigmatisiert oder pathologisiert wird.

Die Studie unternimmt im Rückgriff auf grundlegende Kategorien der Dramenanalyse sowie Dramentheorie und -geschichte einerseits und Theoreme der Gender, Queer und Embodiment Studies andererseits eine literatur- und

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kulturwissenschaftliche Untersuchung der Schwangerschaftsinszenierungen in ebendiesen drei Dramen Hebbels. Anhand der Tragödien *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* werden die in der Forschung bisher noch nicht berücksichtigten Schwangerschaftsdarstellungen erstmals umfassend in den Blick genommen. Die konkreten Textbeispiele arbeiten nicht nur die Relevanz von Schwangerschaft für Geschlechter-, Macht- und Gesellschaftskonstellationen heraus, sondern versammeln zum ersten Mal unterschiedliche kulturelle Perspektiven auf Schwangerschaft und den schwangeren Körper – wie beispielsweise zum Kindsmord, zum seit der Antike herrschenden Prägungsdiskurs oder zu männlichen Gebärphantasien. Ausgewählt wurden diese Tragödien Hebbels, da sie Schwangerschaft einerseits einschlägig verhandeln: Die in den jeweiligen Texten entworfenen Konstellationen werden im Rahmen der Studie als ‚imaginierte' (*Judith*), ‚befürchtete' (*Maria Magdalena*) und ‚realisierte Schwangerschaft' (*Genoveva*) terminologisch fixiert und als Schwangerschaftstrias fokussiert. Die einzelnen Texte eröffnen andererseits differente und zugleich einander ergänzende Perspektiven auf die Inszenierung von Körperlichkeit, Geschlecht und Genealogie. Indem die verschiedenen Phasen einer Schwangerschaft vom ersten Imaginieren über den neunmonatigen Verlauf bis zur Geburt in den Fokus gerückt werden, konzentrieren die Analysen sich nicht nur auf Einzelaspekte wie Schwangerschaft oder Geburt, sondern setzen diese zudem in Beziehung zueinander.

Die Fokussierung auf die Inszenierung von Schwangerschaft ermöglicht erstens, eine Neuperspektivierung der Dramen Hebbels vorzunehmen. Die drei wichtigen Stränge der Hebbel-Forschung, die sich unter den Oberbegriffen Geschlecht, Weltbild und Psychoanalyse versammeln lassen, werden durch diese analytische Ausrichtung miteinander verbunden und gleichzeitig um Perspektiven auf Körper-, Geschlechter- wie auch Begehrens- und Machtdiskurse erweitert. Die Studie ergänzt mit diesem Schwerpunkt zweitens die kulturwissenschaftliche und wissensgeschichtliche Auseinandersetzung mit Schwangerschaft um einschlägige literarische Beispiele. Zwar wurden in den zurückliegenden Jahren vereinzelt Publikationen zur literarischen Inszenierung der Schwangerschaft[1] veröffentlicht, jedoch existiert noch keine Studie, welche die Darstellung von Schwangerschaft erstmals umfassend für eine:n Autor:in nachzeichnet. Obwohl Schwangerschaft auch für andere Texte des 18. und 19. Jahrhunderts zentral ist, wie etwa für Heinrich Leopold Wagners Tragödie *Die Kindermörderin* (1777), Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* (1808), Heinrich von Kleists *Die Marquise von O….* (1808) oder E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819), liegt noch keine literatur- und kulturwissenschaftliche Ar-

[1] Vgl. Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hrsg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg i.Br.: Rombach 2002; Heimgarten, Stephanie/Sauer-Kretschmer, Simone (Hrsg.): Erfüllte Körper. Inszenierungen von Schwangerschaft, Paderborn: Fink 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

beit vor, die sich der literarischen Präsentation von Schwangerschaft in dieser Ausführlichkeit widmet. Der Rückgriff auf Schwangerschaft ermöglicht es darüber hinaus, wichtigen literaturwissenschaftlichen Konzepten und Theorien weitere Perspektiven hinzuzufügen. So wird im Kapitel zu *Maria Magdalena* anhand der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels beispielsweise die Verbindung von Schwangerschaft und Gattungszuschreibungen untersucht. In den Ausführungen zu *Judith* und *Genoveva* wird im Anschluss an die Dramenforschung zum Haupttext und Nebentext die Frage des literarisch Darstellbaren diskutiert.

Da in allen drei Texten Schwangerschaft als zentrales Phantasma die Handlungen der Figuren strukturiert, bedarf es für die weitere Textarbeit einer Definition der Begriffe Imagination und Phantasma. Schwangerschaft wird an vielen Stellen auf einer Imaginationsebene verhandelt: Wenn sich der Tyrann Holofernes in *Judith* etwa als sich selbst gebärender Kriegsherr imaginiert, dann spricht er sich mit dem von sich selbst entworfenen Bild des allmächtigen Feldherrn absolute Handlungsvollmacht zu. Gleichzeitig bilden die von den Figuren entworfenen Phantasmen auch Wünsche, Verlangen oder Ängste ab. So fungiert die Angst der Tischlerstochter Klara in *Maria Magdalena* als Ausgangspunkt für ihre Schwangerschaftsimaginationen. Sie selbst ist davon überzeugt, schwanger zu sein, und setzt ihre Gravidität für sich als realen Zustand. In *Genoveva* hingegen erregt die Schwangerschaft der Pfalzgräfin Genoveva das sexuelle Verlangen ihres Ziehsohnes Golo. Ihr schwangerer Körper avanciert zur Projektionsfläche für seine sexuellen Phantasien.

Der für diese Studie wichtige Konnex von Imagination und Phantasma hat seinen Ursprung in der Antike. Aristoteles nimmt die Differenzierung von Imagination und Phantasma in *De anima* vor. Dort grenzt er in seinen Ausführungen über die Seele die Vorstellung (*phantasia*) vom Vorstellungsbild (*phantasma*) ab:

> Wenn die Vorstellung (gr.: *phantasia,* A.V.) das ist, wodurch in uns, wie wir sagen, ein Vorstellungsbild (gr.: *phantasma*, A.V.) entsteht, und wir nicht im übertragenen Sinne von ihr sprechen, so scheint sie eines der Vermögen oder Haltungen zu sein, womit wir unterscheiden und Wahres oder Falsches sagen.[2]

[2] Aristoteles: Über die Seele, griechisch-deutsch. Mit Einleitung, übersetzt nach W. Theiler und Kommentar, hrsg. von Horst Seidl, Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl/Otto Apelt, Hamburg: Felix Meiner 1995, S. 157f. Der gesamte Abschnitt dazu aus Aristoteles *De anima* (428a): „Da das vernünftige Erfassen verschieden ist vom Wahrnehmen und teils Vorstellung, teils Annahme zu sein scheint, ist zuerst die Vorstellung zu bestimmen und sodann über das andere zu sprechen. Wenn die Vorstellung das ist, wodurch in uns, wie wir sagen, ein Vorstellungsbild entsteht, und wir nicht im übertragenen Sinne von ihr sprechen, so scheint sie eines der Vermögen oder Haltungen zu sein, womit wir unterscheiden und Wahres oder Falsches sagen. Solche sind Wahrnehmung, Meinung, Wissenschaft und Vernunft. Daß sie nun nicht Wahrnehmung ist, wird aus Folgendem klar: Die Wahrnehmung ist nämlich entweder Möglichkeit oder Wirklichkeit, z.B. Gesichtssinn (also Vermögen) und Sehen. Es scheint aber etwas (als Vorstellung), auch wenn keines von beidem vorliegt, wie im Schlaf. Sodann ist die Wahrnehmung

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aristoteles setzt in dieser kurzen Passage die Vorstellung mit Vorstellungsbildern in Bezug. Die Vorstellung erweist sich als das Vermögen, das verschiedene Vorstellungsbilder produziert.[3] Der bei Aristoteles im Altgriechischen als *phantasia* bezeichneten Vorstellung steht im Lateinischen der Begriff der *imaginatio* – etymologisch auf *imago*, Bild, zurückzuführen – entgegen, im Deutschen der Begriff der Einbildungskraft.[4] All diesen Begriffen, die bis ins 18. Jahrhundert synonym verwendet werden,[5] ist gemein, dass sie auf die Möglichkeit verweisen, (mentale) Bilder zu produzieren. Die durch diese Vorgänge produzierten Vorstellungsbilder werden wiederum als Phantasmata bezeichnet. Wie schon der Begriff der Imagination weist der des Phantasmas verschiedene Bedeutungsebenen auf.[6] Unter der Begrifflichkeit versammelt sich „a wide number of specific imaginary productions, among them, dreams, primal scenes, imaginary objects, complexes and hallucinations"[7]. Besonders am Ende des 19. Jahrhunderts wird der Begriff des Phantasmas in der Psychoanalyse wieder aufgegriffen und ausdifferenziert.[8] In den psychoanalytischen Theorien Jacques Lacans wird dem Begriff eine Begehrensebene hinzugefügt. Dieser „meint damit die Vorstellung von oder sogar Erinnerung – die Imagination – an ein physisch existentes, real greifbares Objekt"[9].

---

immer verfügbar, die Vorstellung nicht. […] Und was wir schon früher sagten, bildhaft Geschautes erscheint uns auch bei geschlossenen Augen. Indes wird die Vorstellung auch keine der immer Wahres urteilenden Haltung sein, wie Wissenschaft oder Vernunft; denn es gibt auch falsche Vorstellung." Ebd., S. 157f.

3 Für Aristoteles fungiert die Vorstellung (*phantasia)* „als ‚eine Bewegung [...], welche durch die in der Wirklichkeit sich vollziehende Wahrnehmung entsteht'". Jordans, Stephanie: Innere Bilder. Theorien, Perspektiven, Analysen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 50. Der Vorstellung (*phantasia)* kommt an dieser Stelle noch kein produktives Vermögen zu, „mit dem man sich etwas aktiv ‚vor Augen stellte' und *phantasmata* im Sinne von ‚mentalen Bildern' formte, die der Seele dann zur Verfügung stünden" (ebd., Herv. i. O.), vielmehr legt Aristoteles die *phantasia* „als einen von der Vernunft zu kontrollierenden psychischen Vorgang" fest. Schulte-Sasse, Jochen: Einbildungskraft/Imagination, in: Ästhetische Grundbegriffe. Band 2, hrsg. von Karlheinz Barck (u.a.), Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, Sp. 88–120, hier Sp. 89.

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. ebd. und vgl. außerdem Art: Phantasie, *Phantasia*, in: Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste, 1731–1754, Band 27, Sp. 1741–1742.

6 Vgl. Rapaport, Herman: Between the Sign and the Gaze, Ithaka/London: Cornell University Press 1994, S. 2.

7 Ebd.

8 Vgl. Reichwald, Anika: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen" in der deutschen Phantastik 1890–1930, Wien: Vienna University Press 2017, S. 29–31.

9 Ebd., S. 30. Lacan unterscheidet im Rückgriff auf die Psychoanalyse zwischen dem Symbolischen und Imaginären in der Beziehung zum Realen: „C'est le peu que nous avons introduit dans la psychanalyse en distinguant le symbolique de l'imaginaire dans leur relation au réel." Lacan, Jacques: Écrits, Paris/Mesnil/Ivry: Imprimerie Firmin-Didot 1966, S. 720. Vgl. weiter Lacans Ausführungen zu *D'un syllabaire après-coupe*, S. 717–724. Ferner vgl. ders.: Das Seminar, Buch 4, Die Objektbeziehung. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Turia+Kant 2014. Ders.: Le Seminaire 14, La logique du Phantasme (1966/67) (unveröffentlicht).

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn im Folgenden von Imaginationen gesprochen wird, dann werden die Prozesse fokussiert, in welchen die Figuren einerseits Selbst- und Fremdbilder konstruieren, andererseits auf kulturelle Phantasmen rekurrieren und diese fortschreiben. Phantasma wird in diesem Kontext als bildliche respektive imaginäre Vorstellung verstanden. Die durch Schwangerschaft auf der Textebene evozierten Leerstellen, die von den Figuren wiederum imaginativ gefüllt werden, werden im Rahmen der verschiedenen Analysen in den Blick genommen.

1. Forschungsüberblick

Indem die Studie sich den in der Forschung bisher noch nicht betrachteten, aber für die Dramen zentralen Schwangerschaftsdarstellungen in *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* widmet, nimmt sie zum einen eine Neuperspektivierung dieser drei Texte Hebbels vor; die präsentierten Schwangerschaftsanalysen ermöglichen es zum anderen, die Erkenntnisse der bisherigen Forschungsbeiträge zu Hebbels Dramen zu bündeln und mit Blick auf kulturwissenschaftliche Fragestellungen zu Geschlechter-, Körper- und Machtkonstellationen zu präzisieren und weiterzuschreiben. Insgesamt wird die Hebbel-Forschung von drei großen Linien strukturiert, die unter den Überbegriffen Weltbild, Geschlecht und Psychoanalyse versammelt werden können.

Bereits seit der Jahrhundertwende wird die Aktualität der Frauenfiguren[10] in den Dramen einerseits und Fragen nach der Weltanschauung Hebbels und der literarischen Aufarbeitung seines Weltbilds[11] andererseits diskutiert. Die für die Hebbel-Forschung einschlägigen Monographien von Klaus Ziegler (1938)[12], Herbert Kraft (1971)[13] und Hartmut Reinhardt (1989) schließen an die Frage

---

10 Vgl. Engel-Mitscherlich, Hilde: Hebbel als Dichter der Frauen, Dresden: Wilhelm Banesch 1909; Dosenheimer, Elise: Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels, Halle: Max Niemeyer 1925.

11 Vgl. Scheunert, Arno: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels, Leipzig: L. Voss 1903; Walzel, Oskar: Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch, Leipzig/Berlin: Teubner 1919; Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 8. Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973.

12 Ziegler, Klaus: Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966. Ziegler erklärt, dass die in den Texten inszenierten „durchaus fernen und fremden Weltanschauungen" einen Veränderungsprozess im Weltbild Hebbels evozieren. (Ebd., S. 92) Ziegler schließt sich mit dieser Lesart dem 20 Jahre zuvor in ungarischer Sprache publizierten Aufsatz von Georg Lukács' an, der „das Tragikum" bei Hebbel als „eine aus dem Leben, aus der Weltordnung sich unwillkürlich entwickelnde Gesetzmäßigkeit" beschreibt. Lukács, Georg: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, in: Friedrich Hebbel, hrsg. von Helmut Kreuzer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 46–70, hier S. 47. Ferner konstatiert Lukács, dass mit Hebbel die neue Tragödie beginnt. „Wenn wir die moderne Tragödie streng historisch von allem Alten trennen wollen, beginnt sie mit Hebbel." Ebd., S. 46.

13 Kraft, Herbert: Poesie der Idee. Die tragische Dichtung Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer 1971. Eine Gegenposition zu Kraft formuliert 1969 Wolfgang Wittkowski.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

des Welt- und Gesellschaftsbilds Hebbels an und setzen die Interpretationen zudem mit dramentheoretischen Aspekten in Bezug.[14]

Einen weiteren großen Forschungsschwerpunkt bildet die Perspektivierung der Individualitätsprobleme[15] respektive der Psychologie der Figuren wie auch das Verhältnis der Dramen Hebbels zur Psychoanalyse. Den Konnex von „*Triebambivalenz* und *Triebdynamik*“[16] betrachtet Birgit Fenner 1979 in ihrer Monographie *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*. Sie untersucht die Geschlechterdifferenz im Anschluss an geschichtsphilosophische und psychoanalytische Theorien und liest die „Frauengestalten [...] [als] Opfer der ‚männlichen Welt‘“, denen es aber gelingt, im „Protest gegen die Unterdrückung“ aufzutreten.[17] Die Texte Hebbels bilden zudem den Referenzpunkt für psychoanalytische Theoreme. So formuliert Sigmund Freud im Rückgriff auf Hebbels *Judith* 1918 den Text *Tabu der Virginität.* Eine kritische Lektüre der von Freud vorgenommenen Lesart von *Judith* legen Sarah Kofman (1971) und Mary Jacobus (1992) vor.[18] Alexandra Tischel schließt in ihrer 2002 publizierten Monographie *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels* an diese Lesarten an. Sie

---

Dieser kritisiert die „ideologisch-metaphysische“ Deutung Krafts und die „anthropologisch-ethische Methode“. Wittkowski, Wolfgang: Der junge Hebbel. Zur Entstehung und zum Wesen der Tragödie Hebbels, Berlin: De Gruyter 1969, S. 25. Weiter erklärt er: Hebbels „Helden bleiben sich des objektiven Weltzwiespalts durchweg bewußt; sie bleiben innerlich davon zerrissen. Immer wissen sie: Die zu treffende Entscheidung ist die höchste Pflicht, aber sie erfüllt nicht den höchsten objektiven Wert, sondern einen niederen, fundamentalen.“ Ebd., S. 187.

14 Reinhardt, Hartmut: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer 1989. In neueren Studien bildet *Maria Magdalena* außerdem den Ausgangspunkt für weitere Gattungsdiskussionen, wie etwa 2019 in Antonio Rosellis Studie zum Verhältnis von Kontingenz und Handlung. Vgl. Antonio Rosellis Ausführungen zu *Maria Magdalena als Restauration der Tragödie*: Ders.: „alles scheint mir jetzt möglich“. Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer, Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 263–290; vgl. außerdem auch Schößler, Franziska: Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und soziale Drama, 3., erneut durchges. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

15 In der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts erscheinen mit Nölle, Volker: Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse, Bern: Francke 1990 und Thomsen, Hargen: Grenzen des Individuums: Die Ich-Problematik im Werk Friedrich Hebbels, München: Iudicum 1992 weitere Arbeiten, welche das Individualitätsproblem der Figuren perspektivieren.

16 Fenner, Birgit: Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 21 (Herv. i. O.).

17 Ebd., S. 253.

18 Vgl. Kofman, Sarah: Judith, ou la mise en scène du *Tabou de la virginité*, in: Littèrature 3 (1971), S. 100–116; Jacobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, in: Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, hrsg. von Barbara Vinken, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 62–96. Jacobus erklärt, dass in dem von Hebbel im Drama entworfenen Motiv der phallischen Frau bereits zentrale Merkmale der Psychoanalyse Freuds vorweggenommen werden. So werde in dieser Konstellation bereits deutlich, dass der Kastrationskomplex als Ursprung des Penisneids fungiere. Vgl. dazu das Kapitel 1.2.3 im III. Kapitel zu *Judith*.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

macht in ihren Analysen psychoanalytische Theorien Freuds und auch Jacques Lacans fruchtbar und verbindet diese mit Geschlechterfragen.[19] Im Anschluss an Tischel erscheinen um 2000 weitere Publikationen, welche vermehrt die Geschlechterinszenierungen[20] in den Fokus rücken. Trotz der Konzentration auf die dargestellten Geschlechterdifferenzen wird Schwangerschaft weiterhin nicht zum Untersuchungsgegenstand.

In den darauffolgenden Publikationen werden diese geschlechtercodierten Lesarten mit den biblischen, legendenhaften oder historischen Prätexten abgeglichen. So arbeitet Simone Staritz in ihrer 2005 publizierten Monographie zu *Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775 – 1866*[21] den Konnex von Religion, Nation und Geschlecht in Hebbels Tragödie *Genoveva* heraus. Verena Thoma-Endenich hingegen vergleicht Hebbels *Judith* mit Schillers *Jungfrau von Orleans* und betrachtet anschließend *Agnes Bernauer* und Sophokles' *Antigone*.[22]

Die für die Tragödien Hebbels wichtige Verknüpfung von Weiblichkeit, Körperlichkeit und Macht greift erstmals Rebecca Elaine Steele in ihren 2012

---

19 Tischel, Alexandra: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Freiburg i.Br.: Rombach 2002.

20 Vgl. Öhlschläger, Claudia: „Unsägliche Lust des Schauens". Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text, Freiburg i.Br.: Rombach 1996, S. 86–113. Zu Männlichkeitsbildern in den Dramen Hebbels: Hindinger, Barbara: Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels, München: Iudicum 2004; Saletta, Ester/Tuczay, Christa Agnes: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotzt dem Mann". Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, Berlin: Weidler Buchverlag 2008. Vgl. zur Verbindung von Gender und Genre: Scheuer, Helmut: „Dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter!". Generationskonflikte in Friedrich Hebbels ‚bürgerlichem Trauerspiel' *Maria Magdalena*, in: Der Deutschunterricht 5 (2000), S. 27–36; Nitschke, Claudia: Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755–1921), Berlin: De Gruyter 2002, S. 277–300; Düsing, Wolfgang: „Ich bin die Tochter meines Vaters". Väter und Töchter im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel, in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotzt dem Mann". Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta/Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 27–43. Auch Juliane Vogel widmet sich in ihrer Studie zu großen Auftritten in den Tragödien des 19. Jahrhunderts auf knapp vier Seiten dem Konnex von Drama und Geschlecht in Hebbels *Nibelungen*. Sie bezeichnet Hebbel zunächst als „Zerstörer ‚große[r] Szenen'" und erklärt mit Blick auf das Zusammentreffen von Kriemhild und Brunhild, dass Hebbel „auch hier auf festdramaturgische Anordnungen [verzichtet], so wie er dem Gespräch der Königinnen den Charakter eines öffentlichen Schaukampfes nimmt". Vogel, Juliane: Die Furie & Das Gesetz. Zur Dramaturgie der ‚großen Szene' in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 263.

21 Staritz, Simone: Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775–1866, St. Ingbert: Röhrig 2005.

22 Thoma-Endenich, Verena: Tragische Unschuld. Zur Korrelation von Politik, Religion und Weiblichkeit im dramatischen Werk Friedrich Hebbels, München: Iudicium 2014.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und 2014 publizierten Aufsätzen auf.[23] Sie untersucht die in den Dramen *Judith*, *Maria Magdalena* und *Agnes Bernauer* dargestellte sexuelle Gewalt gegen Frauen und nimmt zum ersten Mal, wenn auch nur am Rande, die Inszenierung von Schwangerschaft in den Blick. Steele liest den Tod Agnes Bernauers und Klaras wie auch Judiths Wunsch nach Unfruchtbarkeit als Akte der körperlichen Zerstörung. Judiths Selbstverfluchung, und die darin eingebettete Verbindung von Schwangerschaft und Genealogie rücken auch weitere Forschungsbeiträge in den Fokus.[24] Im Anschluss an diese jüngeren kulturwissenschaftlich ausgerichteten Publikationen und als Erweiterung der vorliegenden Forschung zum Konnex von Schwangerschaft, Geschlecht und Macht richtet die vorliegende Studie den Blick auf die bislang nicht ausreichend untersuchten Schwangerschaftsinszenierungen in den Texten Hebbels. Gezeigt wird, dass die verschiedenen Schwangerschaften nicht nur die Handlungsentscheidungen des Figurenpersonals strukturieren, sondern auch zeitgenössische Perspektiven auf Gravidität, Körperlichkeit und Geschlecht reflektieren, weiterschreiben und kritisieren.

2. *Zur Fragestellung und Gliederung*

Schwangerschaft als zentrales Phantasma entfaltet in den drei im Zentrum der Studie stehenden Dramen *Judith*, *Genoveva* und *Maria Magdalena* Wirkmacht für die Handlungsentscheidungen und -beschränkungen des Figurenpersonals. Entsprechend rücken die Analysen jene Szenen in den Fokus, in denen die weiblichen und männlichen Figuren das Ungeborene imaginieren, die Konsequenzen einer (möglichen) Schwangerschaft erörtern und über Zeugung, Körper- und Geschlechterkonzepte wie auch Geburt reflektieren. Ausgewählt wurden die drei Hebbel'schen Tragödien, da diese jeweils differente und zugleich komplementäre Schwangerschaftskonstellationen präsentieren,

---

[23] Steele, Rebecca Elaine: Does a girl have to say no? Rape and Sexual Discontentment in Friedrich Hebbel's *Judith*, in: Hebbel-Jahrbuch 67 (2012), S. 77–102; dies.: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord. Die Konsequenz der weiblichen Sexualität? Eine tragikomische Deutung von Hebbels *Maria Magdalena*, in: Hebbel-Jahrbuch 69 (2014), S. 118–144.

[24] Vgl. Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um". Hebbels Judith – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotzt dem Mann". Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta/Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 163–178; Eder, Antonia: Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen: Raumsemantik in Hebbels Dramen, in: Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens im Drama und Theater, hrsg. von Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 102–124; Wortmann, Thomas: Triebschicksale. Bibel und Begehren in Friedrich Hebbels *Judith*, in: „Da ist denn auch das Blümchen weg". Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart: Alfred Körner 2017, S. 32–61.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die als ‚imaginierte' (*Judith*), ‚befürchtete' (*Maria Magdalena*) und ‚realisierte Schwangerschaft' (*Genoveva*) bezeichnet werden.

Bevor in drei Lektürekapiteln die Dramen und die verschiedenen Schwangerschaftskonstellationen betrachtet werden, wird zunächst im II. Kapitel ein kulturwissenschaftlicher Überblick über Schwangerschaft, Körper und Geschlecht gegeben. Die darauffolgenden Kapitel III–V unterziehen die drei ausgewählten Dramentexte *Judith, Maria Magdalena* und *Genoveva* im Anschluss an die literatur- und kulturwissenschaftliche sowie dramentheoretische Forschung einem *close reading*.

Im Rückgriff auf grundlegende Studien aus der Medizin-, Körper-, Kunst- und Wissensgeschichte zeichnet das II. Kapitel *Schwangerschaft, Körper und Geschlecht. Ein Überblick* die Semantisierung, Medikalisierung und Visualisierung schwangerer Körper in Literatur, Gesellschaft und Kultur nach. Zentrale Referenzpunkte bilden hierbei die körperhistorischen Studien Barbara Dudens[25] zur Geschichte des schwangeren Körpers wie auch Daniel Hornuffs *Kulturgeschichte der Schwangerschaft*[26]. Das letzte Unterkapitel widmet sich juristischen wie auch literaturhistorischen Aspekten zum Kindsmord und zur Kindsmorddebatte im 18. Jahrhundert.

An diese Ausführungen schließt das III. Kapitel *Holofernes und Judith. Schwangerschaft imaginiert* an, welches die von den beiden Hauptfiguren Judith und Holofernes imaginativ entworfenen Modelle von Schwangerschaft in den Blick nimmt. Wenn sich Holofernes als sich selbst gebärender Kriegsherr imaginiert, setzt der Text ihn als allmächtige Herrscherfigur, als *alter deus* in Szene. Gleichzeitig erweisen sich die Imaginationsvorgänge als Modelle männlicher Schwangerschaft. Ebendiese Gebärphantasmen des Holofernes werden zudem in einem kulturhistorischen Rahmen verortet und mit der seit der Antike existierenden Denkfigur des schwangeren Mannes in Bezug gesetzt. Dabei handelt es sich um eine Konfiguration, das wird im Anschluss an Christine Kanz' Monographie *Maternale Moderne*[27] ausgeführt, die um 1900 wieder die Literatur und Kultur prägen wird. Der in den Schwangerschaftsimaginationen des Holofernes eingeschriebene männliche Gebärneid nimmt eine Denkfigur der späteren Psychoanalyse vorweg, die die Psychoanalytikerin Karen Horney[28]

---

[25] Vgl. dazu einschlägig Duden, Barbara: Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben, Hamburg/Zürich: Luchterhand Literaturverlag 1991; dies.: Body History – Körpergeschichte. A Repertory. Ein Repertorium, Wolfenbüttel: Tandem 1990; dies./Schlumbohm, Jürgen/Veit, Patrice (Hrsg.): Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft. 17.–20. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

[26] Hornuff, Daniel: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, Paderborn: Fink 2014.

[27] Kanz, Christine: Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933), München: Fink 2009.

[28] Horney, Karen: Die Psychologie der Frau, 3. unver. Auflage, Frankfurt a.M.: Dietmar Klotz GmbH 2007.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

1926 erstmals konzeptualisiert. Das Drama erweist sich entsprechend als Verbindungsglied zwischen der bereits seit der Antike vorhandenen Phantasie des schwangeren Mannes und der literarischen Moderne. Anschließend werden die Handlungen und Gedanken Judiths näher betrachtet, die verschiedene gesellschaftlich konstruierte Vorstellungen des Frauenkörpers als ‚Reproduktionsort' in den Fokus rücken. Diese werden wiederum als Gegenpart zu den Schwangerschaftsimaginationen des Holofernes gelesen. Diametral entgegen steht diesen die das Drama abschließende Selbstverfluchung Judiths: Ihre Angst, mit dem Sohn des Holofernes schwanger zu sein, löst Schwangerschaft erstmals aus der imaginativen Ebene und formuliert sie als zu befürchtendes und damit möglicherweise eintretendes Zukunftsszenario. Wenn die Witwe am Tragödienende darüber hinaus ihren Schoß verflucht, präsentiert der Text sie als souveräne Figur, die dazu bereit ist, ihren Körper zu opfern, um eine mögliche Schwangerschaft zu verhindern – und das bedeutet konkret, die Holofern'sche Genealogie zu beenden.

Im Zentrum des IV. Kapitels ‚*Maria Magdalena*'. *Schwangerschaft als Trauerspiel* steht das 1843 fertiggestellte Bürgerliche Trauerspiel *Maria Magdalena*, das in drei Akten die Schwangerschaftsgeschichte der Tischlerstochter Klara verhandelt. Ihre Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft strukturiert das dramatische Geschehen und leitet schließlich zu ihrem das Trauerspiel abschließenden Suizid. Ausgehend von dieser Schwangerschaftskonstellation arbeitet das Kapitel erstens heraus, wie direkt zu Dramenbeginn Mutterschaft und Tod miteinander verbunden werden; mit Schwangerschaft beziehungsweise der Angst vor einer möglichen Schwangerschaft wird zweitens spekuliert, und das sowohl in Form von Gerüchten als auch aus ökonomischer Perspektive. So instrumentalisiert Klaras ehemaliger Verlobter Leonhard ihre Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Ehrverlust, um die Tischlerstochter zu einer baldigen Heirat zu drängen. Leonhard als Verführer – und potentieller Vater beziehungsweise Ehemann Klaras – spekuliert nicht nur auf ihre Mitgift, sondern sieht in der Vermählung darüber hinaus die Möglichkeit, gesellschaftlich aufzusteigen.

Auf diese Ausführungen folgt eine gattungstheoretische Verortung *Maria Magdalenas* innerhalb der Tradition des Bürgerlichen Trauerspiels. Gezeigt wird, dass Hebbel mit der vorgeblichen Schwangerschaft Klaras zum ersten Mal das Sujet explizit formuliert, das zentral für die Bürgerlichen Trauerspiele *Miß Sara Sampson* (1755) und *Emilia Galotti* (1772) Gotthold Ephraim Lessings wie auch Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784) ist, jedoch aus den Texten getilgt ist. Erst vor der Folie des Hebbel'schen Textes wird Schwangerschaft als Leerstelle im Bürgerlichen Trauerspiel kenntlich: Denn die Trauerspiele Lessings und Schillers inszenieren zwar verschiedene Verführungsszenarien, in welchen die jeweilige Tochter von einem adeligen Mann verführt wird respektive eine Verführung drohen könnte, jedoch wird außereheliche Schwan-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gerschaft als Folge einer körperlichen Verführung zu keinem Zeitpunkt thematisiert. Der Skandal einer möglichen Schwangerschaft wird vielmehr vom zeitgenössischen Tugend- und Moraldiskurs dekuvriert. An diese Beobachtungen anschließend, wird die Dramentradition ein weiteres Mal in den Fokus gerückt. *Maria Magdalena* wird als Scharniertext betrachtet, dem eine richtungsweisende Funktion zukommt: Als letztes und zugleich verspätetes Bürgerliches Trauerspiel manifestiert sich in der Tragödie der Übergang zum Genre des Sozialen Dramas. Als Argumentationsgrundlage dieser Lesart fungiert Hebbels Vorwort zu *Maria Magdalena*. Dieses wird nicht nur, wie von der Forschung bisher vorgenommen, aus dramentheoretischer Perspektive betrachtet, sondern auch als Akt der Autorinszenierung gelesen. Hebbel setzt sich und seine Texte mit dem Vorwort vermarktungsstrategisch in Szene.

Im V. Lektürekapitel *‚Genoveva'. Schwangerschaft und Mutterschaft* wird Schwangerschaft nicht mehr wie in den Dramen zuvor imaginiert, sondern eine tatsächlich schwangere Frau steht im Zentrum des Textes. Die Tragödie setzt mit den Schwangerschaftsnachrichten Genovevas ein und porträtiert die Pfalzgräfin bis hin zur Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich. An ebendiesem schwangeren Körper der Pfalzgräfin werden die inszenierten Macht- und Geschlechterkämpfe nachgezeichnet: Zunächst betrachtet das Kapitel die Beziehung zwischen Golo und seiner Ziehmutter Genoveva und widmet sich anschließend den im Drama inszenierten Weiblichkeitsphantasmen. Der Text präsentiert Golos Amme Katharina und ihre Schwester, die Kindermörderin und Leichenräuberin Margaretha, als rachsüchtige, hinterhältige und berechnende Figuren, die in Opposition zur sittsamen, gottesfürchtigen und loyalen Pfalzgräfin Genoveva stehen. An den Handlungen der drei Frauen wird zudem der intertextuelle Verweisrahmen des Dramas herausgearbeitet. Aufgerufen werden von der Tragödie bedeutsame literarische Schwangerschaftsgeschichten wie Sophokles' *Ödipus,* Goethes *Faust I* oder Kleists *Marquise von O.…*, welche als Interpretationsfolien für die in der Tragödie angelegten Schwangerschaftskonstellationen fungieren. Als nächsten Punkt fokussiert das Kapitel die Inszenierung von Schwangerschaft im Rückgriff auf dramentheoretische Forschungsansätze zum Verhältnis zwischen dramatischem Haupt- und Nebentext. Nachgezeichnet wird, wie die Schwangerschaft Genovevas im Text dargestellt wird, obwohl bis zur Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich weder der Nebentext als neutrale Textinstanz noch das übrige Figurenpersonal Auskunft über ihre Schwangerschaft geben. Dass ihre Schwangerschaft nicht wie in den anderen beiden Dramen nur imaginativ entworfen wird, bestätigen zunächst die Handlungen Golos, Elisabeths und Margarethas. Wenn diese die Gravidität Genovevas als Beweis für den vermeintlich begangenen Ehebruch der Pfalzgräfin anführen, dann verdeutlicht diese Vorgehensweise, dass ihre Schwangerschaft in der dramatischen Wirklichkeit der drei Figuren existiert. Endgültig bestätigt wird die Schwangerschaft schließlich mit der Geburt Schmerzenreichs. An diese Text-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

konstellation anschließend, rückt das Kapitel zum Abschluss Genoveva in ihrer Rolle als Mutter in den Mittelpunkt.

Wenn die Studie in den drei Lektürekapiteln verschiedene Schwangerschaftsdarstellungen in den Blick nimmt, arbeitet sie die Relevanz von Gravidität für die inszenierten Geschlechter-, Begehrens- und Machtkonstellationen heraus. Mit diesem analytischen Fokus legen die vorgestellten Lesarten nicht nur eine Neuperspektivierung der Dramen Hebbels vor, sondern ergänzen die kultur- wie auch wissensgeschichtliche Betrachtung der Schwangerschaft um literarische Fallbeispiele.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

II. Schwangerschaft, Körper und Geschlecht. Ein Überblick

Schwangerschaft, Körper und Geschlecht bilden die zentralen Kategorien für die auf dieses Kapitel folgenden Dramenanalysen, weshalb im Folgenden ein kulturgeschichtlicher Überblick über Schwangerschaft beziehungsweise schwangere Körper gegeben wird. Für den Überblick werden Schwangerschaft, Körper und Geschlecht unter Hinzuziehung wichtiger medizinhistorischer, soziologischer wie auch wissensgeschichtlicher Studien betrachtet. Da Schwangerschaft als körperlicher Zustand eng mit Konzeptionen von Geschlecht verbunden ist, wird zunächst die Entwicklung des so bezeichneten naturalisierten Geschlechtermodells skizziert, bevor Schwangerschaft aus körper- und soziohistorischer Perspektive betrachtet wird.

Beeinflusst vom biologischen Determinismus bildet sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Dichotomie der Geschlechter heraus. Diese Entwicklung grenzt sich, wie Thomas Laqueur in seiner Studie *Auf den Leib geschrieben* formuliert, von der „Konstruktion eines eingeschlechtlichen Leibes mit seinen verschiedenen Versionen ab“[1]. Zunächst wird von einem anatomischen Geschlecht ausgegangen, das sich in zwei soziale Geschlechter differenziert. Das bereits seit der Antike existierende Ein-Geschlecht-Modell fokussiert die „Vagina als inneren Penis, die Schamlippen als Vorhaut, den Uterus als Hodensack und die Eierstöcke als Vorhaut“[2]. Entsprechend wird der Körper der Frau erst in der Abgrenzung zum Mann konstruiert. „Der *Mann*“ erklärt Laqueur weiter, „ist das Maß der Dinge, und die Frau als eine ontologisch distinkte Kategorie ist nicht vorhanden“[3]. Das Modell des eingeschlechtlichen Körpers transformiert sich wiederum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Um Männer und Frauen aus anatomischer Perspektive zu differenzieren, werden in der Wissenschaft naturgegebene Geschlechtermerkmale festgeschrieben.[4] Diese evozieren eine Universalisierung der Kategorien Weiblichkeit und Männlichkeit.[5] Das Konzept der so bezeichneten Geschlechtscharaktere[6], wie von Karen Hausen erstmals

---

1 Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992, S. 33.

2 Ebd., S. 17.

3 Ebd., S. 79 (Herv. i. O.).

4 Vgl. Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Berlin: Suhrkamp 1986, S. 21.

5 Vgl. Hausen, Karen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 19.

6 Vgl. Hausen, Karen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393, hier S. 366. Hausen weiter dazu: „Dieses lebhafte Interesse an der Abgrenzung ist ebenso wie die

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

grundlegend formuliert, entwickelt sich aus einem „Gemisch von Biologie, Bestimmung und Wesen“[7]. Aus der Dichotomie von Natur und Kultur werden „Gattungsmerkmale von Mann und Frau“[8] abgeleitet. Diese definieren die Frau als Geschlechtswesen, den Mann hingegen als Kulturwesen: „Als immer wiederkehrende zentrale Merkmale werden beim Mann die Aktivität und Rationalität, bei der Frau die Passivität und Emotionalität hervorgehoben“[9]. Für die „private Reproduktion“[10] sei die Frau prädestiniert. Dem Mann hingegen wird der öffentlich-gesellschaftliche Bereich zugeschrieben.[11]

Schwangerschaft sowie Geburt werden in dem Modell als Prozesse festgesetzt, die das Weibliche bestimmen und die konstruierte Geschlechterdichotomie wiederum festigen. So leite Schwangerschaft „zur Mutterschaft über – und damit zu einem Zustand, der dem Weiblichkeitsideal schlechthin entspricht“[12]. Diese Perspektive, die Gravidität als „ontologische Konstante der Menschheit“[13] und als exklusiv weibliche Erfahrung fokussiert, gilt es aus heutiger Sicht in einem breiteren soziokulturellen Kontext zu verorten. Wenngleich in vielen feministischen Studien[14] auf die Zentralität der Schwangerschaftserfahrung für

---

Selbstverständlichkeit, mit der diese vorgenommen wurde, eindrucksvoll dokumentiert in zahlreichen Lexika des 19. Jahrhunderts unter Stichworten wie Frau, Weib, Geschlecht, Geschlechtscharakter, Geschlechtseigentümlichkeiten etc.“

7 Hausen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, S. 23.

8 Ebd.

9 Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“, S. 367.

10 Hausen: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, S. 23.

11 Vgl. ebd., S. 22. Vgl. für die Auflistung der vermeintlichen Geschlechtsspezifika: Dies.: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“, S. 368. Die Geschichtswissenschaft hat in den letzten Jahren darauf verwiesen, dass diese klar abgegrenzten Bereiche der Familie und der Arbeitswelt durchaus durchlässig waren. Vgl. u.a. Martuschka, Jürgen/Stieglitz, Olaf: „Es ist ein Junge!“. Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit, Tübingen: Diskord 2005, S. 108f.

12 Malich, Lisa: Die Gefühle der Schwangeren. Eine Geschichte somatischer Emotionalität (1780–2010), Bielefeld: Transcript 2017, S. 9.

13 Ebd., S. 11.

14 Vgl. dazu etwa die amerikanische Philosophin Iris Marion Young: „The pregnant subject, I suggest, is decentered, split, or doubled in several ways. She experiences her body as herself and not herself. Its inner movements belong to another being, yet they are not other, because her body boundaries shift and because her bodily self-location is focused on her trunk in addition to her head. This split subject appears in the eroticism of pregnancy, in which the woman can experience an innocent narcissism fed by recollection of her repressed experience of her own mother's body. Pregnant existence entails, finally, a unique temporality of process and growth in which the woman can experience herself as split between past and future.“ Young, Iris Marion: On Female Body Experience: „Throwing like a Girl“ and Other Essays, Oxford: Oxford University Press 2005, S. 46f. Vgl. weiter auch Julia Kristeva: „Pregnancy seems to be experienced as the radical ordeal of the splitting of the subject: redoubling up of the body, separation and coexistence of the self and of another, of nature and consciousness, of physiology and speech. This fundamental challenge to identity is then accompanied by a fantasy of totality-narcissistic completeness – a sort of instituted, socialized, natural psychosis. The arrival of the child, on the other hand, leads the mother into the labyrinths of an experience that, without the

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Frau aufmerksam gemacht wurde, wird gerade in den letzten Jahren gefordert, Schwangerschaft nicht ausschließlich als „Gravitationszentrum für Definitionen von Weiblichkeit“[15] zu betrachten. Gravidität ist im 21. Jahrhundert nicht mehr exklusiv an ein Geschlecht gebunden oder mit einem als weiblich klassifizierten Körper verbunden. Schließlich können auch Menschen, die sich nicht als weiblich identifizieren, schwanger sein. Auch gibt es Frauen, die aus verschiedenen Gründen nicht schwanger werden möchten oder können.[16]

Schwangerschaft, Körperlichkeit und Geschlecht sind entsprechend drei Konzepte, welche in enger Wechselbeziehung zueinander stehen und gesellschaftliche Umbrüche spiegeln. Dieser Konnex wird als Ausgangspunkt des folgenden kulturgeschichtlichen Überblicks genommen. Auftakt bildet der mit Schwangerschaft verbundene Imaginationsdiskurs. Seit der Antike wird der Imagination eine produktive wie auch deformierende Kraft zugeschrieben. So werden Fehlbildungen eines Kindes etwa auf die Imaginationskraft der Mutter zurückgeführt. Diese könne das Ungeborene[17] durch wahrgenommene Ängste, Begierden oder Einflüsse während der Schwangerschaft prägen. Als produktive Kraft wird die Imagination hingegen im Künstlerdiskurs aufgegriffen. Anders als bei der Frau, deren Imaginationsvorgänge pathologisiert werden, wird die Imaginationskraft des Mannes produktiv im Kunstschaffensprozess eingesetzt. Ausgehend von den Geschlechter- und Körperkonzepten im 19. Jahrhundert folgt auf diese Ausführungen eine körper- und medizinhistorische Perspektive auf den schwangeren Körper. Anhand der Visualisierung und Medialisierung des schwangeren Körpers und des Ungeborenen wird gezeigt, dass der schwangere Körper über die Jahrhunderte als öffentliches Ereignis rezipiert und inszeniert wird. Anschließend wird der um 1800 einsetzende Prozess der Medikalisierung mit einem Fokus auf die Geburtshilfe betrachtet. Die vormals durch

---

child, she would only rarely encounter: love for another.” Kristeva, Julia: Women’s Time. Translated by Alice Jardin and Harry Blake, in: Signs 7,1 (1981), S. 13–35, hier S. 31. Vgl. weiter Kristevas Ausführungen zu *Motherhood. According to Giovanni Bellini. The Maternal Body*, in: Oliver, Kelly (Hrsg.): The Portable Kristeva, New York: Columbia University Press 2002, S. 303–309.

15 Malich: Die Gefühle der Schwangeren, S. 9. Vgl. weiter Sänger, Eva: Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen‘ und medizinischer Überwachung. Eine Ethnografie pränataler Ultraschalluntersuchungen, Bielefeld: Transcript 2020, S. 9f.

16 Zu stellen ist deshalb eher die Frage des „Schwangerwerdenkönnens“. Vgl. dazu Schrupp, Antje: Schwangerwerdenkönnen. Essays über Körper, Geschlecht und Politik, Darmstadt: Ulrike Helmer 2019. Vgl. weiter Hines, Sally: Transgender Identities: Towards a Social Analysis of Gender Diversity, New York: Routledge 2010. Vgl. zur Konstruktion der Geschlechteridentitäten grundlegend Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

17 Mit Bezug auf die historische Geschlechterforschung (vgl. dazu grundlegend Duden/Schlumbohm/Veit: Geschichte des Ungeborenen) wird im Rahmen dieser Studie vom Ungeborenen gesprochen. Auf die Begriffe Fötus oder Embryo wird kontextbezogen zurückgegriffen. Vgl. dazu Sänger: Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen‘ und medizinischer Überwachung, S. 10.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Frauen und Hebammen einer Gemeinschaft kollektiv vorgenommene Schwangerschaftsdiagnose wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts schrittweise von einem dualistischen Patientinnen-Arzt[18]-Verhältnis abgelöst. Den Abschluss des Kapitels bildet der Themenkomplex Kindsmord, der wiederum juristische, medizinische und literarische Diskurse miteinander verbindet.

1. Imaginationen und das Ungeborene

Geschichten von schwangeren Frauen, die Ängste, Schrecken und Begierden auf ihr Ungeborenes übertragen, sind nicht nur ein beliebtes Motiv in der Literatur, sondern prägen seit der Antike bis weit ins 19. Jahrhundert medizinische Diskurse.[19] Bereits aus der römischen und griechischen Antike ist die Vorstellung überliefert, dass die elterliche und besonders die mütterliche Einbildungskraft die Gestalt und den Charakter des Ungeborenen (de-)formieren könne. Die älteste Darstellung geht auf Empedokles um ca. 400 v. Chr. zurück. Dieser erklärt, dass das Ungeborene durch die gezielte Stimulation der mütterlichen Imagination, etwa durch das Betrachten von Statuen und Bildern, geprägt werden könne.[20] Auch der griechische Arzt Soranus von Ephesus (98–138 n. Chr.) verweist in seiner Schrift *Gynaikeia*[21] auf die ambivalente Kraft der Imagination. Parallel zu Empedokles führt auch dieser die vermeintlich stimulierende Kraft von Bildern und Statuen an.[22] Soranus zufolge findet die Prägung des Kindes während des Zeugungsaktes statt. So könne beispielsweise der Anblick eines Affen während der Zeugung der Grund für die affenartige Gestalt eines Kindes sein.[23] Bemerkenswert ist, dass dieser postulierte mütter-

---

18 Wenn in diesem Kapitel die männliche oder die weibliche Form gewählt wird, dann mit der Intention das zeitgenössische Geschlechterverhältnis abzubilden. Frauen treten um 1800 im medizinischen Bereich als Hebammen oder Geburtshelferinnen auf, nicht aber als Ärztinnen oder Wissenschaftlerinnen.

19 Vgl. dazu einschlägig Huet, Marie-Hélène: Monstrous Imagination, Harvard University Press: Cambridge 1993; Helduser, Urte: Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt' 1600–1835, Göttingen: Wallstein 2016; dies./Dohm, Burkhard (Hrsg.): Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit zur Moderne, Heidelberg: Winter 2018; Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg: Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen, Bielefeld: Transcript 2009; Mazzoni, Cristina: Maternal Impressions. Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory, Ithaca, NY: Cornell University Press 2002.

20 Vgl. Huet: Monstrous Imagination, S. 4f.

21 Vgl. Dasen, Veronique: Becoming Human: From the Embryo to the Newborn Child, in: The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World, hrsg. von Judith Evans Grubbs/Tim Parkin, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 17–25, hier S. 7.

22 Vgl. Helduser: Imaginationen des Ungeborenen, S. 11. Vgl. weiter Dasen: Becoming Human, S. 12.

23 Dazu ebd.: „Soranus explains that her imagination is capable of shaping the fetus. Women who saw a monkey during intercourse ‚have borne children resembling mon-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

liche Einfluss die Imaginationslehre des Aristoteles unterläuft. Denn dieser führte die Formgebung noch auf den Zeugungsanteil des Vaters zurück. Die Frau hingegen sieht er als ‚Gefäß', in welches das Ungeborene als vorgeformter Menschenkörper eingesetzt werde.[24]

Die Vorstellung der gestaltbildenden beziehungsweise der (de-)formierenden Kraft des Uterus wird im 16. Jahrhundert wieder prominent durch Theophrastus Paracelsus[25] aufgegriffen. Er verweist ebenso auf den Einfluss der mütterlichen Eindrücke und Begierden auf die kindliche Gestalt. In diesem Kontext vergleicht Paracelsus die schwangere Frau mit einem Bildhauer: „Darum so steht ein Kind in seiner Schöpfung im Mutterleib in der Mutter Hand und Willen, wie eine Erde in des Hafners Hand, der macht und formiert daraus, was er will und was ihn gelüstet."[26] Die seit der Antike vorgenommene Gendercodierung der Imaginationskraft wird Britta Hermann zufolge an dieser Stelle besonders deutlich. „Der Fötus im Mutterleib erscheint dabei als Kunstwerk, das stets zu misslingen droht. Mutter und Genie, Monster und schöne Kunstfigur verkörpern so die beiden Seiten der Einbildungskraft."[27] Geburt und Schwangerschaft präsentiert Paracelsus als Metaphern für Kunst- und

keys' (Gyn. 1.10.39). The influence can be positive: the misshapen (and anonymous) tyrant of Cyprus is believed to have ‚compelled his wife to look at beautiful statues during intercourse and became the father of well-shaped children' (Gyn.1.10.39). Hence, women should be sober before having intercourse because drunkenness could engender fantasies resulting in the malformation of the child." Auch literarisch wird zu dieser Zeit der Imaginationsdiskurs produktiv gemacht. So schreibt der spätantike Autor Heliodor in seinem Roman *Aithiopika* über die Prinzessin Chariklea, die als *weißes* Kind Schwarzer Eltern geboren wird. Grund hierfür sei das Gemälde einer weißen Andromeda, welches die Mutter während des Zeugungsakts betrachtet habe. Vgl. Dasen: Becoming Human, S. 12.

24 Vgl. Huet: Monstrous Imagination, S. 51. „In der aristotelischen Lehre wird aus dem Keim zunächst eine Ernährungsseele, wie sie auch den Pflanzen eigen ist, dann eine Empfindungsseele, die aus ihm ein Lebewesen macht, und schließlich dringt jene vom Göttlichen kommende Denkseele ein, die den Menschen auszeichnet." Arni, Caroline: Pränatale Zeiten. Das Ungeborene und die Humanwissenschaften (1800–1950), Berlin: Schwabe 2018, S. 32f.

25 Vgl. Huet: Monstrous Imagination, S. 45. Vgl. für eine detaillierte Übersicht zur Medizingeschichte der Einbildungskraft Dürbeck, Gabriele: Einbildungskraft und Aufklärung: Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750, Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 177–255.

26 Theophrastus Paracelsus: Magia naturalis. De natura rerum, in: Ders., Werke, Band 5, Pansophische, Magische und Gabalische Schriften, hrsg. von Will-Erich Peuckert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 53–133, hier S. 59.

27 Hermann, Britta: Das Geschlecht der Imagination: Anthropoplastik um 1800, in: Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, hrsg. von Eva Kormann/Anke Giller/Angelika Schimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 47–72, hier S. 48. Vgl. zum Konnex von Gender und Imaginationskraft auch Boy, Alina: Marie im Wunderland. Animation und Imagination in Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 24 (2016), S. 34–48.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Selbstschöpfung.[28] Mit dieser Dichotomie schließt er an eine seit der Antike herrschende anthropologische Denkfigur an, welche Kunstproduktion als exklusiv männliche Tätigkeit markiert. Entworfen wird eine Analogie, welche Reproduktion an Weiblichkeit und künstlerische Produktion an Männlichkeit bindet. Im Gegensatz zur Frau, die ihrer vermeintlich natürlichen Aufgabe der Fortpflanzung folge, sei dem Mann der Bereich der kulturellen Schöpfung vorbehalten. Männliche künstlerische Produktion und weibliche Reproduktion werden entsprechend als zwei disparate Konzepte formuliert.[29]

An Paracelsus' Lehre schließt sich der Theologe und Philosoph Nicolas Malebranche in seiner für das 17. Jahrhundert zentralen Studie *Recherche de la Vérité*[30] (1674–78) an. In seinen Ausführungen nimmt Malebranche, so Gabriele Dürbeck, eine „physiologisch-anthropologische Einschätzung der Einbildungskraft vor"[31]. Auch er widmet sich der Übertragung sinnlich-affektiver wie auch physischer Einflüsse der Schwangeren auf das Ungeborene. Im Kapitel zur *Zeugung der Missgeburten und der Fortpflanzung der Arten* bezeichnet er die

---

[28] Vgl. zu diesem Konnex Kanz: Maternale Moderne, S. 46 und Wellbery, David E.: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegung zu einer anthropologischen Grundfigur, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von dems./Christian Begemann, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 9–36.

[29] Vgl. Begemann, Christian: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe, in: German Life & Letters LII (1999), S. 211–237, hier S. 219. Die weibliche Fähigkeit zu gebären, wird „auf den Mann ausgeweitet und als exklusive Qualität der Frau negiert, zugleich aber – in der Spezifikation des Gebärens eines Kunstwerks – gerade als exklusiv männlich formuliert" (Ott, Michael: Einleitung, in: Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst, hrsg. von dems./Aage A. Handen-Löve/Lars Schneider, Paderborn: Fink 2014, S. 9–24, hier S. 18). Der männliche Künstler wird „als Erzeuger und Gebärer seines Werk-Kindes in Personalunion" präsentiert. In dieser Analogie dient die Frau wiederum als notwendiges „Urbild natürlicher Schöpfungskraft, zu der sich die künstlerische Produktivität in Parallele setzt". Innerhalb dieser symbolischen Konfiguration geht die „biologische Produktivität der Frau auf den Mann" über. Sexualität wird in den Bereich der Kunst verschoben und die Frau gleichsam aus diesem Schöpfungsakt getilgt (Begemann: Poiesis des Körpers, S. 227). Indem die Textproduktion als vermeintliches Äquivalent zur Schwangerschaft formuliert wird, wird eine männliche Form von Schwangerschaft als literarischer Schreib- und kreativer Schaffensprozess angeführt. Vgl. dazu Neumann, Gerhard: „Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt". Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, 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. 293–325. Vgl. außerdem das IV. Kapitel dieser Studie und die Ausführungen zu Dramentheorie und Autorinszenierung.

[30] Vgl. die deutsche Übersetzung: Malebranche, Nicolas: Von der Wahrheit, oder von der Natur des menschlichen Geistes und dem Gebrauch seiner Fähigkeiten, um Irthümer in der Wissenschaft zu vermeiden; Sechs Bücher aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen hrsg. von einem Liebhaber der Weltweisheit. Erster Band, enthält die zwei ersten Bände, verlegt und gedruckt bey Johann Christian Hendel, Halle 1776.

[31] Dürbeck: Einbildungskraft und Aufklärung, S. 89. Vgl. für einen Überblick auch Heluser: Imagination des Monströsen, S. 64–73.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mütterliche Imagination als „ungeordnet[]“[32] und erklärt diese zudem zum Ausgangspunkt für die physischen wie auch psychischen Deformierungen des Körpers und der Seele des Ungeborenen:

> Hinlänglich glaube ich nun den Einfluß der Einbildung der Mutter auf den Körper des Kindes bestimmt zu haben, ich will nunmehro ihre Würkung auf seine Seele untersuchen, und so werden die Unordnungen des Verstandes und Willens in ihrer ursprünglichen Quelle, und desto leichter entdeckt werden.[33]

Seine Beobachtung verifiziert Malebranche an verschiedenen Fallstudien: So habe er beispielsweise am Körper eines jungen Mannes dort Knochenbrüche aufgefunden, „an denen man Missethäter zu rädern pflegte“[34]. Er führt die Verletzungen auf ein Erlebnis der Mutter während der Schwangerschaft zurück. Diese habe der Räderung eines Verbrechers beigewohnt und ihre sinnlichen Eindrücke auf das Ungeborene übertragen. Mit seinen Texten nimmt Malebranche zugleich einen Perspektivwechsel vor. Denn die von ihm als deformiert angesehenen Kinder sind in seiner Theorie nur ein Sonderfall, der auf die generelle Wirkmacht der Imagination für die Fortpflanzung verweist.[35]

Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts setzen die ersten medizinischen Fachdiskussionen über die Imaginationslehre ein. So entstehen zwar erste Arbeiten im Bereich der Teratologie,[36] einem Teilgebiet der Medizin, welches sich mit embryonalen Fehlbildungen befasst, trotzdem kursieren weiterhin Geschichten über Frauen, die die Gestalt ihres Ungeborenen auf außergewöhnliche Weise prägen. Ein besonders prominentes Beispiel ist das der Engländerin Mary Toft aus dem Jahr 1726, die angeblich mehrere Kaninchen geboren habe. Toft inszeniert die Kaninchengeburten als Schauspiel, um Geld zu verdienen. Da-

---

[32] Malebranche: Von der Wahrheit, S. 239.

[33] Ebd. Einige Seiten weiter schreibt Malebranche: „Nach der ersten Hypothese teilen die Mütter ihren Kindern die Eindrücke ihres Gehirns, folglich auch die Bewegungen in ihren Lebensgeistern mit – daraus entstehen bey ihnen eben die Leidenschaften und Empfindungen, und so verderben sie ihre Vernunft und Herz auf vielfältige Weise.“ Ebd., S. 240.

[34] Ebd., S. 232. Dazu auch die Notiz aus E.T.A. Hoffmanns Nachlass, in welcher er sich auf einen Zeitungsartikel bezieht: „Eine im ersten Monath schwangere Frau sieht einen Harlekin auf dem Seile tanzen, als das Zuschauergerüst bricht und sie herabstürzend hängen bleibt – Ganz glücklich und beschwerdelos kommt sie nach 9 Monathen mit einem Foetus nieder, dessen weiße pergamentartige Haut blutrothe Streifen hat – (Harlekinsjacke) keine Nase – großes Maul – Löcher statt Augen – häßliche Maske. – Finger stehen wie Klauen hervor.“ Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Band 5, Werke 1814–1822, Späte Prosa. Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, hrsg. von Gerhard Allroggen (u.a.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 292. Vgl. dazu Helduser: Imaginationen des Monströsen, S. 54.

[35] Vgl. ebd., S. 65. Anders argumentiert etwa der Arzt Jacob Blondel 1727, der „eine grundlegende Kritik des Imaginationstheorems publiziert“. Für diesen „ist es ein Leichtes, einerseits Fälle mütterlichen Erschreckens aufzuzeigen, die ohne Deformation des Kindes geblieben sind, und andererseits monströse Geburten aufzuzählen, die ohne entsprechende Vorfälle in einer Schwangerschaft zustande gekommen sind.“ Ebd., S. 66.

[36] Vgl. ebd., S. 84–98.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bei integriert sie in ihre Geschichte alle wichtigen Faktoren der prokreativen Imaginationstheorie. So erklärt sie, dass sie während ihrer Schwangerschaft Kaninchen gejagt und nachts schließlich auch von diesen geträumt habe. Das Verlangen nach den Tieren sei so groß gewesen, weshalb sie diese schließlich geboren habe.[37] Die Geschichte zieht sowohl die Aufmerksamkeit des regierenden Königs George I. als auch seiner Ärzte auf sich. Toft muss sich nun mehreren Untersuchungen unterziehen. Trotz des Wissens um die Inszenierung der Kaninchengeburt halten einige Wissenschaftler auch Jahre später weiter an der Geschichte fest – darauf verweist Britta Hermann in ihrem Aufsatz zum Geschlecht der Imagination: „Tofts fiktive Geschichte passt so gut in das zeitgenössische Narrativ über die Entstehung von Monstren und Missgeburten, dass sich bei vielen Wissenschaftlern auch nach dem Eingeständnis des hoax die Überzeugung hielt, an der Hasengeburt sei etwas Wahres dran."[38]

Mit der sich zu dieser Zeit ausbildenden Embryologie verstärkt sich die Kritik an der Imaginationslehre.[39] Trotzdem greifen Wissenschaftler, auch wenn diese wie etwa der Schweizer Mediziner Albrecht von Haller im Bereich der Teratologie forschen, weiterhin auf die Imaginationslehre als Erklärungsansatz zurück.[40] In den ästhetischen und philosophischen Schriften um 1800, wie etwa denen Immanuel Kants, wird die Imagination wiederum als produktiv-kreative Kraft aufgewertet.[41] Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist der Einfluss der mütterlichen Imaginationskraft auf das Ungeborene endgültig aus dem medizinischen Diskurs verschwunden. Das Wissen über das Ungeborene und seine Entwicklung wird hauptsächlich durch Medizintechnik und Biomedizin bestimmt.[42]

---

37 Vgl. Hermann: Das Geschlecht der Imagination, S. 50. Vgl. außerdem ausführlich dazu Harvey, Karen: The Imposteress Rabbit Breeder: Mary Toft and Eighteenth-Century England, Oxford: Oxford University Press 2020.

38 Hermann: Das Geschlecht der Imagination, S. 50.

39 Vgl. Arni: Pränatale Zeiten, S. 124–133, vgl. auch Helduser: Imaginationen des Monströsen, S. 60.

40 Vgl. ebd., S. 88.

41 Für die Schriften Immanuel Kants ist diese Dichotomie zentral. Seine Ausführungen zur produktiven Einbildungskraft finden sich in *Kritik der reinen Vernunft* [B 179–182]. Vgl. dazu: Wunsch, Matthias: Einbildungskraft und Erfahrung bei Kant, Berlin: De Gruyter 2007; Gentry, Gerad/Pollok, Konstantin (Hrsg.): The Imagination in German Idealism and Romanticism, Cambridge: Cambridge University Press 2019.

42 Vgl. Helduser/Dohm: Imaginationen des Ungeborenen, S. 18. Seit der Jahrhundertwende, so konstatieren Dohm und Helduser „wird dieser Diskurs wesentlich durch das biomedizinische Paradigma der Epigenetik vorangetrieben. Mit der Entdeckung, dass nicht allein die Gene bestimmen, sondern deren Aktivierung im Zuge eines pränatalen Entwicklungsprozesses, wurden die mütterlichen Erfahrungen und Lebensweisen während der Schwangerschaft zu maßgeblichen Einflussfaktoren ernannt". Ebd., S. 7.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2. Körperhistorische Perspektive. Visualisierung schwangerer Körper

Die Frage danach, inwiefern das Ungeborene im schwangeren Körper visualisiert werden kann, beschäftigt die Menschheit seit Jahrhunderten. Der Fötus kann zwar bei voranschreitender Schwangerschaft von außen ertastet, aber nicht gesehen werden. 1819 wird das Stethoskop erfunden, mit dem erstmals der Herzschlag des Fötus gehört werden kann.[43] Seit den 1960er Jahren ermöglicht das Verfahren des Ultraschalls einen Blick in den schwangeren Körper und somit die Visualisierung des Ungeborenen.

Ebendiesem Entwicklungsprozess widmet sich Barbara Duden in ihrer für die Körpergeschichte einschlägigen Studie *Der Frauenleib als öffentlicher Ort.*[44] Anhand unterschiedlicher mnemotechnischer Bilder zeichnet sie die Wahrnehmungsgeschichte des schwangeren Körpers und des Ungeborenen vom 12. bis ins 20. Jahrhundert nach; diese wird aus zwei Perspektiven erzählt: Es ist zunächst die „Geschichte der Oberfläche […] [die des] Blickes *auf* das Fleisch"[45] respektive auf die Haut. Demgegenüber steht „die Geschichte des Tastens und der Schau im Inneren, also die des Erlebens im ‚Dunkel unter der Haut'"[46]. Duden beginnt ihre Ausführungen mit den Aufzeichnungen der im 12. Jahrhundert lebenden Mystikerin und Äbtissin Hildegard von Bingen. Bei den schriftlich dokumentierten Vorstellungen eines Fötus im schwangeren Körper dienen die Bilder in Hildegard von Bingens Aufzeichnungen primär als „*illuminatio*, nicht *illustratio*"[47]. Die Illustrationen unterstützen die Schrift im Darstellungsprozess. Duden hebt zudem hervor, dass die Äbtissin das Ungeborene in ihren Aufzeichnungen unabhängig von der jeweiligen Entwicklungsstufe als ‚kleinen Menschen' beschreibt – diese Tendenz, den Fötus als ‚Miniaturmenschen' zu betrachten, hält sich noch einige Jahrhunderte. Die von Duden attestierte Text-Bild-Relation beginnt sich erst 200 Jahre später schrittweise mit Leonardo da Vinci (1452–1519) und seinen anatomischen Zeichnungen zu verändern. Dieser erkennt Illustrationen als notwendiges Mittel, um Körperteile detailgenau darzustellen – eine Funktion, welche die Sprache nicht erfüllen kann.[48] Damit bricht, so Duden, eine „neue[] Epoche des Sehens"[49] an. Leonardo da Vinci zeichnet das Ungeborene jedoch noch nicht in seinen

---

43 Vgl. Hanson, Clare: A Cultural History of Pregnancy. Pregnancy, Medicine and Culture, 1750–2000, New York: Palgrave 2004, S. 3f.
44 Duden: Der Frauenleib als öffentlicher Ort.
45 Ebd., S. 20 (Herv. i. O.) und vgl. außerdem Hanson: A Cultural History of Pregnancy.
46 Duden: Der Frauenleib als öffentlicher Ort, S. 20.
47 Ebd., S. 44f. (Herv. i. O.).
48 Vgl. ebd., S. 48. Duden verweist darauf, dass Leonardo etwa „[z]wei Dutzend Leichen [...] des Nachts zerschneiden [musste], bevor er auch nur ein Organ so oft und aus so vielen verschiedenen Perspektiven gezeichnet hat, daß er dessen Eigenart überhaupt mit Worten beschreiben kann".
49 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

verschiedenen Entwicklungsstufen. „Was Leonardo sehen *kann*, ist ein voll ausgetragenes Kind im Uterus. Es ist eine kindliche Gestalt auch da, wo Leonardo sich daran macht, ein Ungeborenes von bloß vier Monaten zu zeichnen."[50] Die von Leonardo da Vinci begonnene Praxis, anatomische Texte mit Illustrationen zu begleiten, wird in den nächsten Jahrhunderten anhand von Kupferstichen weitergeführt.[51]

Der Embryo in der Gebärmutter wird erstmals im 1774 erschienenen Anatomieatlas *The Anatomy of the Human Gravid Uterus. Exhibited in Figures*[52] von William Hunter (1718–1783) lebensgroß und anatomisch genau auf 34 Kupfertafeln abgebildet – ein Blatt umfasst einen Quadratmeter (Abbildung 1).[53] Von da an prägt der Anspruch, Schwangerschaft realitätsgetreu und anatomisch präzise abzubilden, die wissenschaftlichen Arbeiten.[54]

Abbildung 1: Zeichnung des Fötus im Uterus, William Hunter: Anatomia Uteri Humani Gravidi Tabulis Illustrata (1774), Tab. VI.

50 Ebd (Herv. i. O.).
51 Vgl. ebd., S. 49.
52 Hunter, William: The Anatomy of the Human Gravid Uterus. Exhibited in Figures, Birmingham 1774. Vgl. dazu Arni: Pränatale Zeiten, S. 50.
53 Vgl. Duden: Der Frauenleib als öffentlicher Ort, S. 49f. Doch dieser bildet den Fötus nur „auf drei von insgesamt 34 Tafeln" ab. „[W]enn er in den Kommentaren überhaupt von ihm spricht, so nur im Bezug auf seine Lage oder Nabelschnur." Hunters Interesse „galt dem schwangeren Unterleib, der das Kind einbettete." Arni: Pränatale Zeiten, S. 50.
54 Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 40–48.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn Hunter nun das Körperinnere durch Kupferstiche zeichnet, durchläuft es einen Fragmentierungsprozess. Die anatomischen Einzelteile werden durch die Kupferstiche zergliedert und somit isoliert vom restlichen Körper dargestellt. Mit diesem Verfahren gelingt es Hunter erstmals, die Trennung zwischen dem mütterlichen und fötalen Organismus zu kennzeichnen. „Zugleich aber erkundet er so ein Gebiet, das zwei Körper als Organismus voneinander scheidet *und* sie miteinander verbindet."[55] Der Anatomieatlas, darauf verweist Duden, habe „ein optisches Instrument zur Bildung einer neuen Ansichtsweise, eines neuen Sehens geschaffen"[56]. Der Text ist den Illustrationen untergeordnet, womit das Bild den Text als Erklärungs- und Abbildungsinstanz endgültig ablöst.

20 Jahre später untersucht auch der Anatomieprofessor Samuel Thomas von Soemmerring (1755–1830) den Fötus im Uterus. Er veröffentlicht zunächst einen Katalog mit ausführlichen Literaturlisten und Zeichnungen, die sich dem Thema Geburt widmen. In den Abhandlungen zu *Abbildungen und Beschreibungen einiger Missgeburten* (1791)[57] dokumentiert er die von ihm diagnostizierten Fehlbildungen einzelner Föten.[58] In seinen anatomischen Zeichnungen orientiert er sich jedoch an gesellschaftlich konstruierten ästhetischen Vorstellungen eines Embryos, weshalb er von ihm beobachtete anatomische Abweichungen aus seinen Aufzeichnungen tilgt.[59] Seine 1799 erschienene anatomische Bildtafel *Icones embryonum humanorum*[60] präsentiert erstmals die kontinuierliche Entwicklung des Embryos von der sechsten Woche bis zum vierten Monat (Abbildung 2) – und liefert damit einen bedeutsamen Forschungsbeitrag zur Embryologie.[61] Da Soemmerring die Embryos in den unterschiedlichen Stadien auf einer Tafel chronologisch abbildet, ermöglicht diese Anordnung einen direkten Vergleich der verschiedenen Entwicklungsphasen. Neben dem wissen-

---

55 Arni: Pränatale Zeiten, S. 54 (Herv. i. O.).

56 Duden: Der Frauenleib als öffentlicher Ort, S. 57.

57 Soemmerring, Samuel Thomas von: Abbildungen u. Beschreibungen einiger Mis[s]geburten, die sich ehemals auf dem anat. Theater zu Cassel befanden, Mainz: Universitätsbuchhandlung 1791.

58 Vgl. Enke, Ulrike: „…diese Abweichung von der Richtschnur der Natur". Mütterliches Versehen und die Erklärungen anatomischer Differenz im medizinischen Diskurs des späten achtzehnten Jahrhunderts, in: Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne, hrsg. von Urte Helduser/Burkhard Dohm, Heidelberg: Winter 2018, S. 83–102, hier S. 83f. Vgl. dazu auch Hagner, Michael: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens, in: Der *falsche* Körper. Beiträge zur Geschichte der Monstrositäten, hrsg. von dems., Göttingen: Wallstein 1997, S. 73–107, hier S. 98–102.

59 Vgl. Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 44.

60 Soemmerring, Samuel Thomas von: Icones embryonum humanorum, Frankfurt a.M. 1799.

61 Vgl. Enke, Ulrike: Von der Schönheit der Embryonen. Samuel Thomas Soemmerrings Werk *Icones embryonum humanorum* (1799), in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Duden/Jürgen Schlumbohm/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 205–236, hier S. 207.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schaftlichen Erkenntnisgewinn wird zudem „die geschmackvolle und ästhetisch gelungene Gestaltung der Tafel“[62] von seinen Zeitgenoss:innen hervorgehoben.

Abbildung 2: Samuel Thomas von Soemmerring: Icones embryonum humanorum (1799)

Diese bildliche Darstellung des Embryos erweist sich als eine der wichtigsten Präsentationen des Ungeborenen im frühen 19. Jahrhundert, die schließlich

[62] Ebd., S. 225. „Zusätzlich verfolgte Soemmerring den Plan, mit der Embryonalentwicklung verschiedene Ausdrucksweisen einer naturbedingten und damit in sich vollkommenen Schönheit darzulegen. Das Gezeichnete sollte den Betrachter mit steigender – sich durch die Figurenreihe entfaltender – Intensität ästhetisch faszinieren und ihn so von der dokumentarischen Qualität der anatomischen Leistung überzeugen. Gleichzeitig sollten die Zeichnungen ihrerseits schrittweise überzeugen, um als ästhetisches Faszinosum der Erinnerung verhaftet zu bleiben.“ Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 41.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zur Entwicklung der Embryologie[63] hinleitet. Gleichzeitig ist diese Neuerung auch vom Streit zwischen der Präformations- und Epigenesislehre geprägt. Die Anhänger der Präformation erkennen das Ei oder den Samen als einen bereits geformten Menschenkörper, der in die Gebärmutter eingesetzt wird und dort heranwächst. Entgegen der Vorstellung eines vorgeprägten Organismus steht die Epigenesislehre. In dieser wird die Auffassung vertreten, dass der im Uterus heranwachsende Organismus sich über verschiedene Körperformen entwickelt und gerade nicht vorgeprägt ist.[64]

Auf diesen jahrhundertelangen Entwicklungsprozess führt Duden ihre Beobachtungen über den von ihr so bezeichneten „öffentliche[n] Fötus“[65] zurück. Wenn durch die Entwicklung technischer Erfindungen wie dem Ultraschall zum ersten Mal durch das Körperäußere hindurchgesehen werden kann und der Fötus im schwangeren Körper sicht- und abbildbar wird, verändert sich die Wahrnehmung des schwangeren Körpers. Der Blick in den Uterus illustriert zwar ein neues Sehen, jedoch wird ähnlich wie in den Jahrhunderten zuvor auf bekannte Körperstrukturen zurückgegriffen, wenn das Ungeborene per Ultraschall betrachtet wird. Es ist die Annahme dieses zukünftigen Lebensentwurfs, so Dudens Kritik, der „die Frau entkörpert und sie zu einer nicht nur hilfs-, sondern auch beratungswürdigen Klientin herabwürdigt“[66]. Das unter der Haut vor Blicken verborgene Ungeborene ist „seinem Wesen nach in einem Bereich des noch nicht Gegenwärtigen. Das Ungeborene ist ein erhofftes Kind.“[67] Es befindet sich während der Schwangerschaft in einem Zustand des Dazwischen[68] – nach der Befruchtung und vor der Geburt. Dieser der Geburt vorausgehende pränatale Zustand ist ein Schwellenraum, er ist liminal,[69] und somit nur in einer bildlichen Sprache wie etwa über den Ultraschall erfassbar. „Die zunehmende fleischliche Präsenz äußerer Schwangerschaftssignale kontrastiert die haptische Absenz des Ungeborenen. Dieses wird zum Objekt von Bildern,

---

63 Vgl. Hopwood, Nick: Embryonen „auf dem Altar der Wissenschaft zu opfern“. Entwicklungsreihen im späten neunzehnten Jahrhundert, in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Duden/Jürgen Schlumbohm/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 237–272.

64 Vgl. Arni: Pränatale Zeiten, S. 33. Vgl. dazu auch die Ausführungen zum III. Kapitel zu *Judith* und dort das Unterkapitel 1.2.

65 Duden: Der Frauenleib als öffentlicher Ort, S. 65.

66 Ebd., S. 13.

67 Ebd., S. 22.

68 Es existiert im Deutschen kein Begriff, der den Zustand der Schwangerschaft aus der Perspektive des Ungeborenen erfasst.

69 „Der Begriff der Liminalität zielt […] auf die Bedeutung der Schwelle als eine paradoxe Ordnung des ‚Zwischen‘. Paradox ist der Status der Liminalität, da sie sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone des Übergangs markiert.“ Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg: Einleitung, in: Schriftkultur und Schwellenkunde, hrsg. von dens., Bielefeld: Transcript 2008, S. 7–10, hier S. 8. Der Begriff der Liminalität entwickelt sich aus der Ritualtheorie des Ethnologen Victor Turner.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

weil sich der blinde Fleck seiner Unsichtbarkeit als Austragungsort von Ideen, Visionen und Imaginationen besonders eignet."[70] So grundlegend die Analysen Dudens sowohl zur geschichtlichen Entwicklung des schwangeren Körpers als auch des Ungeborenen sind, klingen in ihrer Argumentation jedoch essentialistische und technikfeindliche Perspektiven an.[71] Die medizinischen Vorteile, die beispielsweise der Ultraschall als technisches Hilfsmittel eröffnet, werden bei ihr nicht in den Blick genommen.

An diese kulturellen und sozialen Praktiken des Sichtbarmachens schließen in den folgenden Jahren soziologische und anthropologische Studien an.[72] So zeigt etwa die Soziologin Eva Sänger am technischen Verfahren des Ultraschalls, dass das Ungeborene erst über die Ultraschalluntersuchungen als „körperliche Entität"[73] sichtbar wird. Mit diesem Bild werden Schwangere, begleitende Partner:innen und Kinder konfrontiert und aus der Beziehung konstruieren sich wiederum die sozialen Rollen ‚Mutter', ‚Vater' und ‚Geschwister'. Die von Duden attestierte „Umwertung der Schwangerschaft zu einem öffentlichen Ereignis"[74] greift auch Daniel Hornuff in seiner 2014 publizierten Studie *Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte* auf. Er fokussiert in seinen Ausführungen die mediale Repräsentation von Schwangerschaft, beispielsweise die ‚Pregnant Cover Girls' auf Zeitschriften.[75] Auf diesen zeigen sich prominente Frauen wie erstmals 1991 Demi Moore auf dem Cover der *Vanity Fair*[76] und anschlie-

---

70 Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 20.

71 Vgl. Malich: Die Gefühle der Schwangeren, S. 11f.

72 Vgl. Han, Sallie: Pregnancy in Practice. Expectation and Experience in the Contemporary US, New York/Oxford: Berghahn 2013; Nash, Meredith: Making ‚Postmodern' Mothers. Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012; Sänger: Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen' und medizinischer Überwachung; Sandelowski, Margarete: Separate, but Less Unequal: Fetal Ultrasonography and the Transformation of Expectant Mother/Fatherhood, in: Gender and Society 8,2 (1994), S. 230–245. Joyce, Kelly: Appealing Images: Magnetic Resonance Imaging and the Production of Authoritative Knowledge, in: Social Studies of Science 35,3 (2005), S. 437–462.

73 Sänger: Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen' und medizinischer Überwachung, S. 10.

74 Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 23.

75 Vgl. zur Wahrnehmung des eigenen schwangeren Körpers in der Öffentlichkeit auch Nash: Making ‚Postmodern' Mothers. Anschluss an Nashs und Hornuffs Untersuchungen bieten auch die auf Social Media kursierenden Fotostrecken von schwangeren Personen bzw. deren Bäuche. Diese nehmen im wöchentlichen Abstand Fotos von ihrem schwangeren Bauch auf und laden sie auf verschiedene Plattformen (beispielsweise Instagram) hoch. Auf den Bildern wird die Größe des Ungeborenen etwa mit einer Frucht verglichen.

76 Das Cover löste zunächst einen Skandal aus: „When the circulation department showed the image to buyers from the big US chains, they rejected it, so the issue was shrink-wrapped for the news-stands, as if it were a porn magazine. This, of course, whipped up additional controversy. The cover resulted in a media furore. It was a news story on every network radio and television news show and opinion polls were run as to whether a pregnant belly should have been showing without clothing. It was also used on the international editions of *Vanity Fair*, including the British one". Hearn, Karen: Portraying Pregnancy. From Holbein to Social Media. London: Paul Holberton 2020, S. 118f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ßend auch Claudia Schiffer (2010) oder Serena Williams (2017) nackt und hochschwanger. Mit der öffentlichen Darstellung des schwangeren Körpers, so Hornuff weiter, weitet sich die Visualisierung des Ungeborenen zu einer „Kulturpraxis“[77] aus. Der vormals unsichtbare schwangere Körper wird auf neue Weise sichtbar. Im Gegensatz zu den vorhergegangenen Darstellungsformaten der Schwangerschaft und des Ungeborenen entscheiden sich diese Frauen jedoch aktiv für die Präsentation ihres schwangeren Körpers in der Öffentlichkeit. Die Visualisierung fungiert entsprechend als Machtgeste.[78] Gerade dieser öffentliche Blick auf schwangere Körper spielt seit Jahrhunderten auch in der medizinischen Auseinandersetzung mit Gravidität eine entscheidende Rolle.

3. Medikalisierung schwangerer Körper

Mit dem Fortschritt des medizinischen Wissens gegen Ende des 18. Jahrhunderts[79] vollzieht sich gleichsam ein Medikalisierungsprozess. Medikalisierung bedeutet in diesem Kontext, so etwa die Historikerin Ute Frevert, nicht nur die Erweiterung des medizinischen Versorgungsnetzwerks, sondern auch die Etablierung „von Normen und Deutungsmustern […], die die Mentalität sozialer Schichten und Klassen prägten und ihr alltägliches Verhalten strukturierten.“[80] So etablieren sich beispielsweise Gesundheitsregeln. Die Normen nutzen Ärzte, so Frevert weiter, um ihre eigene Wissenschaft von anderen medizinischen Handlungsbereichen wie denen der Hebammen abzugrenzen, die sie „als krankheitsfördernd und gesundheitsschädlich bezeichneten“[81]. Diese „Rationalisierung menschlichen Verhaltens, seine Ausrichtung an verbindlichen, zweckgebundenen, von der Obrigkeit positiv sanktionierten Standards fand damit auch Eingang in die ‚Körperökonomie‘“[82]. Im Zuge dessen wird der Umgang

---

77 Hornuff: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, S. 19 und vgl. S. 218–220. Vgl. außerdem Matthews, Sandra/Wexler, Laura: Pregnant Pictures, New York/London: Routledge 2000.

78 Vgl. Hearn: Portraying Pregnancy, S. 119.

79 „Die moderne Medizin hat selber ihr Geburtsdatum in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts angesetzt.“ Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Aus dem Französischen von Walter Seitter, München: Carl Hanser 1973, S. 9. Foucault erklärt in seiner Studie weiter: „So also hat das 18. Jahrhundert die zweifache – natürliche und dramatische – Realität der Krankheit umgeschrieben und die Wahrheit einer Erkenntnis sowie die Möglichkeit einer Praxis begründet. In dieser ausgewogenen Struktur kommt das System Natur–Krankheit, dessen sichtbare Formen im Unsichtbaren wurzeln, mit dem System Zeit–Ausgang, das aufgrund einer sichtbaren Zeichenordnung auf das Unsichtbare vorgreift, ins Gleichgewicht.“ Ebd., S. 105.

80 Frevert, Ute: Akademische Medizin und soziale Unterschichten im 19. Jahrhundert. Professionalisierungsinteressen – Zivilisationsmission – Sozialpolitik, in: Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung 5 (1985), S. 41–60, hier S. 42.

81 Ebd.

82 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

mit dem eigenen Körper nicht nur durch gesellschaftliche Instanzen normiert, sondern durch diese gleichzeitig kontrolliert.[83] Die geschlechtercodierte Disziplinierung, die sich gerade im Bereich der Geburtshilfe zeigt[84], festigt zudem das naturalisierte Geschlechtermodell. Wenn Ärzte und Hebammen gegenübergestellt werden, dann bedeutet dies nicht nur eine Dichotomie von Mann und Frau, sondern auch von Wissenschaft und Natur bzw. Erfahrungswissen.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert entstehen zum einen die Geburtshilfe und die Gynäkologie.[85] Die Gründung von Hebammenschulen[86] und Entbindungsanstalten evoziert zum anderen eine „Institutionalisierung, Akademisierung und Disziplinierung der Geburtshilfe“[87]. So wird etwa 1751 der erste Lehrstuhl für Gynäkologie für Johann Georg Roederer (1726–1763) an der Universität Göttingen eingerichtet.[88] Die Hochphase dieser – mit Michel Foucault gespro-

---

83 Vgl. ebd. Vgl. zum Prozess der Medikalisierung außerdem Seidel, Hans-Christoph: Eine neue „Kultur des Gebärens“. Die Medikalisierung von Geburt im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland, Stuttgart: Steiner 1998, S. 12–21.

84 Zur Dichotomie von weiblichem Opfer und männlichem Täter in der Patientin-Arzt-Beziehung erklärt Seidel treffend: „Nun wird eine Untersuchung zur Geburtshilfe nur bedingt Aufschluß darüber geben können, ob Frauen im besonderem Maß Opfer der Medikalisierung waren. Zum einen ist Medikalisierung im Falle der Geburtshilfe natürlich von vornherein auf Frauen beschränkt. Zum anderen aber fehlen geschlechtergeschichtliche Untersuchungen zum Medikalisierungsprozeß, die generell Frauen und Männer vergleichend zum Thema haben. Das Geschlecht Mann tritt hier nur als Arzt, nicht aber als Kranker auf.“ Seidel: Eine neue „Kultur des Gebärens“, S. 19.

85 Vgl. Malich: Das Gefühl der Schwangeren, S. 17.

86 Vgl. dazu Metz-Becker, Marita: Der verwaltete Körper. Die Medikalisierung schwangerer Frauen in den Gebärhäusern des frühen 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./New York: Campus 1997; ferner dies.: (Hrsg.): Hebammenkunst gestern und heute. Zur Kultur des Gebärens durch drei Jahrhunderte, Marburg: Jonas 1999. Labouvie, Eva: Beistand in Kindsnöten. Hebammen und die Gemeinschaft der Frauen auf dem Land (1550–1910), Frankfurt a.M./New York: Campus 1999. Beaufaÿs, Sandra: Professionalisierung der Geburtshilfe. Machtverhältnisse im gesellschaftlichen Modernisierungsprozeß, Wiesbaden: Springer 1997.

87 Malich: Das Gefühl der Schwangeren, S. 17. Vgl. weiter Seidel: Eine neue „Kultur des Gebärens“, S. 132–140. Trotzdem, darauf verweist Ute Frevert, besaßen „akademische Ärzte im ganzen 19. Jahrhundert keinesfalls ein Monopol auf medizinische Dienstleistungen […]. Außer ihnen gab es die Hebammen, die oft und vor allem in Gebieten, in denen ‚richtige‘ Ärzte nicht zu finden waren, eine ausgedehnte medizinische Praxis führten; dann die Wundärzte, die man nicht nur bei gebrochenen Gliedern, sondern auch bei anderen Unpäßlichkeiten zu rate zog; außerdem Apotheker, die sich nicht darauf beschränkten, Arzneimittel zuzubereiten und zu verkaufen, sondern ihre Kunden auch mit therapeutischen Ratschlägen und diagnostischen Tips [sic!] versorgten, und schließlich die ungeheure Vielfalt von Laienärzten, Quacksalbern oder Pfuschern, wie sie die Ärzte nannten, die ohne formale Qualifikation und ohne offizielle Genehmigungen, aber mit großem Zulauf und oftmals bemerkenswertem Erfolg kurierten.“ Frevert: Akademische Medizin und soziale Unterschichten im 19. Jahrhundert, S. 44.

88 Vgl. Malich: Das Gefühl der Schwangeren, S. 40. Erste Sammelprofessuren für Anatomie, Chirurgie und Geburtshilfe etablieren sich bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts in Halle (1741), Göttingen (1751), Würzburg (1769), Jena (1778) und in Mainz (1783). Vgl. weiter zu Entwicklung der Geburtshilfe als medizinische Wissenschaft Seidel: Eine neue „Kultur des Gebärens“, S. 135–148.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

chen – *Geburt der Klinik*[89] reicht bis in die 1830er Jahre. Insgesamt dominieren Mediziner und Forscher maßgeblich den Bereich der Geburtshilfe. Diese verfassen in der Regel Lehrbücher für Hebammen und die Gynäkologie[90] oder auch Schriften zur Hygiene und Frauenratgeber. An die Stelle der Hebammen,[91] der Geburtshelferinnen treten Ärzte. Die vormals von Frauen und Hebammen einer Gemeinschaft kollektiv vorgenommene Bestimmung einer Schwangerschaft wird von einer dualistischen Interaktion abgelöst.[92] Wurden die verschiedenen Körperzeichen wie das Ausbleiben der Menstruation, das Anschwellen des Unterleibs oder das Ertasten des Fötus zuvor von einer Gemeinschaft von Frauen gedeutet, erfüllen nun ärztliche Gespräche die Funktion. Die Mediziner orientieren sich in ihren Untersuchungen wiederum an einem zu dieser Zeit formulierten Katalog, der die Aussagen der Frauen über ihren schwangeren Körper in ‚ungewisse' und ‚gewisse' Zeichen einteilt.[93] Dabei werden 41 ungewissen Zeichen einer Schwangerschaft drei gewisse Zeichen entgegengestellt.[94] Als sichere Zeichen werden, darauf verweist Lisa Malich in ihrer Studie *Die Gefühle der Schwangeren. Eine Geschichte somatischer Emotionalität (1780–2010)*,

---

89 Foucault: Die Geburt der Klinik.

90 Die ersten systematisch aufgebauten medizinischen Lehrbücher zu dieser Zeit, die Schwangerschaft thematisieren, sind die folgenden: Jörg, Johann Christian Gottfried: Handbuch der Krankheiten des Weibes nebst einer Einleitung in die Physiologie und Psychologie des weiblichen Organismus, Leipzig 1809; Siebold, Elias von: Handbuch zur Erkenntniß und Heilung der Frauenzimmerkrankheiten, Band 1, Frankfurt a.M. 1811; Carus, Carl Gustav: Lehrbuch der Gynäkologie, oder systematische Darstellung der Lehren von Erkenntniß und Behandlung eigenthümlicher gesunder und krankhafter Zustände, sowohl der nicht schwangern, schwangern und gebärenden Frauen, als der Wöchnerinnen und neugebornen Kinder. Zur Grundlage akademischer Vorlesungen, und zum Gebrauche für praktische Aerzte, Wundärzte und Geburtshelfer, Band 1, Leipzig 1820; Siebold, Eduard Caspar Jacob von: Lehrbuch der Geburtshülfe. Zum Gebrauche bei academischen Vorlesungen und zum eigenen Studium, Berlin: Th. Chr. Fr. Enslin 1841.

91 Dazu Malich: „Zu dieser Verschiebung gehörte eine zunehmend regulierte und medizinisch kontrollierte Ausbildung von Hebammen in Lehranstalten, die in einigen Aspekten einer Entprofessionalisierung gleichkam. Hebammen wurden kürzer und weniger ausführlich als die angehenden Ärzte unterrichtet, was sich später auch in ihrer schlechteren Bezahlung niederschlug. Entsprechend traten Hebammen auch nicht als Autorinnen von Fachliteratur oder Ratgebern in Erscheinung. […] Zudem war es Hebammen verboten, Medikamente zu verabreichen oder Instrumente einzusetzen. Gerade Instrumente jedoch waren in jener Zeit in vielerlei Hinsicht bedeutsam: Sie demonstrierten nicht nur die Nähe der damaligen Geburtshilfe zur Chirurgie, sondern stellten auch zentrale Distinktions-, Prestige- und Machtmittel der Mediziner dar." Malich: Die Gefühle der Schwangeren, S. 42.

92 Vgl. dazu auch Foucaults Ausführungen zum Bereich des Spitals und der Ausbildung ders.: Geburt der Klinik, S. 123–125.

93 Vgl. Siebold: Lehrbuch der Geburtshülfe, S. 138–148.

94 Vgl. Schlumbohm, Jürgen: Grenzen des Wissens. Verhandlungen zwischen Arzt und Schwangeren im Entbindungshospital der Universität Göttingen um 1800, in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von dems./Barbara Duden/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 129–166, hier S. 132.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nicht mehr die von der schwangeren Person wahrgenommenen körperlichen Veränderungen angesehen, sondern nur solche, die von außen durch den Geburtshelfer ertastet werden können.[95]

Um 1800 erscheinen außerdem verschiedene Lehrbücher der Geburtshilfe, welche das medizinische und wissenschaftliche Wissen zum Thema Schwangerschaft, Geburt und dem Frauenkörper systematisch bündeln. Diese zeugen von genauen anatomischen Kenntnissen der Gebärmutter wie auch des Schwangerschaftsverlaufs, wie der kurze Blick in verschiedene Bücher zeigt. Der Gynäkologe Johann Christian Gottfried Jörg publiziert 1809 sein *Handbuch der Krankheiten des Weibes nebst einer Einleitung in die Physiologie und Psychologie des weiblichen Organismus*, in welchem er den Anspruch verfolgt, das „geburtshülfliche Wissen [...] auf die ganze weibliche Natur auszudehnen"[96]. Ziel seinerseits ist es, die Schwangeren umfangreich medizinisch versorgen zu können. Er führt die „verschiedenen Krankheiten des menschlichen Weibes"[97] an und rückt besonders die weiblichen Geschlechtsorgane in den Fokus. Körperliche Veränderungen während der Menstruation, der Schwangerschaft und der Geburt nehmen in seinen Ausführungen einen großen Teil ein.[98] Auch der Gynäkologe Elias von Siebold schließt in seinem zweibändigen *Handbuch zur Erkenntniß und Heilung der Frauenzimmerkrankheiten* an die von Jörg geforderten Beobachtungen an. Von Siebold fokussiert im zweiten Band insbesondere die „Krankheiten der Schwangeren, Gebärenden und Wöchnerinnen"[99]. Sein Sohn Eduard Caspar Jacob von Siebold formuliert in seinem 1841 publizierten *Lehrbuch der Geburtshülfe* in der Vorrede wiederum das Vorhaben, „seinen Zuhörern eine Anleitung in die Hand zu geben, welche ihnen in einer systematischen Ordnung das ganze Lehrgebäude der Geburtshülfe als Wissenschaft vorführ[t]"[100]. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Publikationen widmet von Siebold der Anatomie des weiblichen Körpers weit weniger Seiten und rückt stattdessen die Geburtslehre in den Vordergrund. Die „Geburt überhaupt [...] [,] ihre Eintheilung"[101] in gesundheitsgemäße Geburt und fehlerhafte Geburten wie auch die geburtshilflichen Operationen betrachtet er auf knapp 400 Seiten. Den Ausführungen stellt er zudem einen längeren Überblick zur Schwangerschafts-

---

95 Vgl. Malich: Die Gefühle der Schwangeren, S. 41.
96 Jörg: Handbuch der Krankheiten des Weibes, S. VI.
97 Ebd., S. XIII.
98 Jörg beschreibt die Zeugung wie auch den Verlauf der Schwangerschaft und die Veränderung des schwangeren Uterus *en detail*. Vgl. Jörg: Handbuch der Krankheiten des Weibes, S. 25–37 und außerdem die verschiedenen Kapitel zur Menstruation S. 101–229, zu Krankheiten während der Schwangerschaft S. 230–381, der Krankheit der Gebärenden S. 382–392 und der Wöchnerin S. 393–541.
99 Siebold, Elias von: Handbuch zur Erkenntnis und Heilung der Frauenzimmerkrankheiten. Zweite sehr vermehrte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Franz Barrentrapp 1821. Vgl. außerdem auch Carus: Lehrbuch der Gynäkologie.
100 Siebold: Lehrbuch der Geburtshülfe, S. III.
101 Ebd., S. XII.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lehre voran. Von Siebold definiert Schwangerschaft als denjenigen Zustand, „während dessen sich in dem Körper des Weibes ein befruchtetes Ei (zuweilen sind es mehrere) befindet, welches in der Regel sich fortbildet und seiner künftigen Ausscheidung (Geburt) entgegenreift. Er umfaßt daher den Zeitraum von der Empfängnis bis zur Geburt“[102]. Die Dauer einer Schwangerschaft setzt dieser auf 40 Wochen oder 280 Tage fest.[103]

An diesen Ausführungen wird deutlich, dass zur Zeit Hebbels ein genaues medizinisches Wissen über den Verlauf einer Schwangerschaft und die Veränderungen des schwangeren Körpers zur Verfügung steht. Auf dieses greift Hebbel etwa auch in seinen Dramen zurück und verarbeitet es literarisch. So instrumentalisieren Golo, Katharina und Margaretha in *Genoveva* etwa die Möglichkeit, ausgehend vom Geburtstag den Empfängniszeitraum errechnen zu können. Sie nennen Siegfried ein falsches Geburtsdatum, um Genoveva fälschlicherweise des Ehebruchs bezichtigen zu können. In *Maria Magdalena* hingegen wird im Rückgriff auf die zeitgenössischen medizinischen Erkenntnisse deutlich, dass Klara, da seit dem Sexualakt mit ihrem Verlobten erst zwei Wochen vergangen sind, rein rechnerisch noch nicht schwanger sein kann. Ein weiterer wichtiger zeitgenössischer Diskurs, der zudem an das in *Maria Magdalena* inszenierte Skandalon einer außerehelichen Schwangerschaft anschließt, ist der des Kindsmordes. In diesem wird der medizinische Blick auf schwangere Körper um eine juristische Perspektive ergänzt.

4. Kindsmord

Unter Kindsmord[104] werden im 18. Jahrhundert verschiedene juristische, kriminalisierte oder medizinische Konstellationen von vor- bzw. außerehelicher Sexualität zusammengefasst: Dazu zählen Verführung oder Vergewaltigung, gesellschaftliche Herrschaftsprivilegien von Adeligen, die soziale Stellung sowohl der ledigen Schwangeren also auch des unehelichen Kindes sowie Verfahren

---

102 Ebd., S. 89.

103 Vgl. ebd., S. 95.

104 Vgl. zum Kindsmord aus historischer Perspektive: Metz-Becker, Marita (Hrsg.): Kindsmord und Neonatizid. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Geschichte der Kindstötung, Marburg: Jonas 2012; dies: Gretchentragödie: Kindsmörderinnen im 19. Jahrhundert, Königstein i. Taunus: Ulrike Helmer 2016. Vgl. weiter zum Kindsmord als literatur- und kulturwissenschaftliches Phantasma: Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen (u.a): Francke 2002; Neumeyer, Harald: Psychenproduktion. Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800, in: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800, hrsg. von Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 47–76; Xu, Yuan: Kindsmordproblematik. Geschlecht und Gewalt in der deutschen Literatur um 1800, Aachen: Shaker 2017; Peters, Kirsten: Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zur Ermittlung des Kindsvaters.[105] Juristisch bestraft wird das Verbrechen mit dem Tod.[106] Als das „weibliche Delikt schlechthin" wird der Kindsmord zudem

> bis heute als eines der grausamsten Verbrechen überhaupt betrachtet. Diese moralische Bewertung des Deliktes lässt sich nur vor dem Hintergrund der im Geschlechterdiskurs des 18. Jahrhunderts angelegten Identifizierung der Frau mit der Mutterrolle verstehen. Da die Mutterrolle als ‚natürliche' Bestimmung der Frau verstanden wurde, stellte der Kindsmord ein Verbrechen ‚wider die Natur' da[107].

Auch in der Literatur des 18. Jahrhunderts avanciert der Kindsmord zu einem prominenten Motiv, jedoch weisen die literarisierten Kindsmorde Unterschiede zu den tatsächlichen zeitgenössischen Rechtsfällen auf. Die Historikerin Eva Labouvie betont in ihrer Studie etwa die unterschiedlichen Lebenssituationen schwangerer Frauen in der Stadt und auf dem Land. So erklärt sie, dass die „häufig wiederholte These von der auf sich selbst gestellten und von der Gemeinschaft im Stich gelassenen ledigen Schwangeren, die ihr Kind allein zur Welt bringt und es aus Verzweiflung in dieser ausweglosen Lebenssituation tötet"[108], im ländlichen Bereich meistens nur auf Frauen ohne soziale Bindung zutrifft. Zu diesen Frauen zählen oft Dienstmägde, die kaum in das gesellschaftliche Leben der Dorfstruktur integriert sind.

> Und selbst in diesen Fällen finden sich gravierende Unterschiede im Handeln der schwangeren Frauen, die nicht zuletzt auf die hierfür ausschlaggebenden Reaktionen der Kindsväter und ihrer Familien verweisen. Ledige Töchter eingesessener Dorffamilien indes traf das Schicksal der sozialen Ausgrenzung und Ignoranz nicht, es sei denn, sie verheimlichten ihre Schwangerschaft und Niederkunft bewußt, um ihr Kind entweder in einer entfernten Stadt zur Welt zu bringen und im Findelhaus zurückzu-

---

105 Vgl. Luserke-Jaqui: Medea, S. 157. Vgl. dazu auch Künzel, Christine: Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*. Geschlechterkodierung und Rechtskritik im Sturm und Drang, in: Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werk, hrsg. von Matthias Buschmeier/Kai Kauffmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 203–220, hier S. 208–210.

106 Vgl. ebd., S. 213. Künzel erklärt weiter: „Obwohl der Sinn der Strafe im 18. Jahrhundert immer noch im Wesentlichen in der Abschreckung und in der Vergeltung gesehen wurde, begann allmählich eine Diskussion über mögliche Präventionsmaßnahmen und die Verhaltensmäßigkeit von Verbrechen und Strafe, so dass 1740 schließlich die Todesstrafe für Kindsmord vom Ertränken zum Enthaupten umgewandelt und 1746 die Kirchenbuße aufgehoben wurde." Ebd.

107 Ebd., S. 212. Dass Mutterschaft die vermeintlich natürliche Erfüllung einer jeden Frau sei, ist auch in zeitgenössischen medizinischen Texten zu lesen: „Mit dieser Function [der Schwangerschaft, A.V.] besteigt es die höchste Stufe der Weiblichkeit, wo es sich am meisten vom Mann unterscheidet und wo es seinem Ziele am nächsten gerückt ist." Jörg: Handbuch der Krankheiten des Weibes, S. 25.

108 Labouvie, Eva: Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt, 2. durchges. Auflage, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 30f. Vgl. weiter außerdem Wulf, Christoph/Hänsch, Anja/Brumlik, Micha (Hrsg.): Das Imaginäre der Geburt. Praktiken, Narrationen und Bilder, München: Fink 2008.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lassen, Komplikationen in der dörflichen Ordnung aus dem Weg zu gehen, oder das Neugeborene umzubringen.[109]

Entsprechend können die in der Literatur präsentierten Kindsmorde nicht als bloße Reproduktionen der zeitgenössischen Rechtsfälle interpretiert werden, sondern sind vielmehr als literarische Fallgeschichten zu lesen. Dennoch, darauf wird in aktuellen Forschungsbeiträgen verwiesen, stellen diese den „wesentliche[n] Auslöser der Diskussion um die Problematik des Kindsmords dar, in die sich dann auch Rechtsgelehrte, Philosophen und Sozialpolitiker einmischten, so dass ein kriminalpolitischer Diskurs entstand“[110]. Konkret ist dieser Prozess etwa an der Mannheimer Preisfrage von 1780[111] zu beobachten. Der mit 100 Dukaten dotierte Aufsatzwettbewerb erscheint in den *Rheinischen Blättern zur Gelehrsamkeit* mit der folgenden Ausgangsfrage: „Welches sind die besten und ausführbarsten Mittel dem Kindermorde abzuhelfen, ohne die Unzucht zu begünstigen?“[112] Alle 385 Einsendungen stammen von Männern. Sie nennen hauptsächlich die Scham der Frauen über das außereheliche Kind als Grund für den Kindsmord, andere soziale und psycho-physische Faktoren werden kaum in Betracht gezogen. „Sie forderten deshalb die Abschaffung der Unzuchtstrafen, Beaufsichtigung und Betreuung der unverheirateten Schwangeren durch die Behörden, die Einrichtung von Gebäranstalten und Findelhäusern.“[113] Diese Forderungen bieten wieder Anschluss an die bereits skizzierte Medikalisierung des schwangeren Körpers. Wenn die ledigen schwangeren

---

109 Labouvie, Eva: Andere Umstände, S. 30f.

110 Künzel: Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*, S. 214.

111 Vgl. dazu Luserke-Jacqui: Medea, S. 157–131.

112 Bereits 50 Jahre zuvor beschäftigte sich die Kaiserin Maria Theresia mit der Problematik des Kindsmords. „So erließ sie im Oktober 1755 zwei Verordnungen zugunsten von Mädchen, die verführt, geschwängert und dann verlassen worden waren. In diesem Fall ging es allerdings weniger um das Wohl der geschwächten Weibspersonen als um die Seelen ihrer ungetauften Kinder. Es galt die Frauen davon abzuhalten, dass sie ihre Neugeborenen aus Hilflosigkeit und Angst vor der Schande umbrachten. […] Dazu wurde eine Reihe präventiver Maßnahmen angeordnet. Die Obrigkeiten und Gerichte wurden angewiesen, schwangere Mädchen allenfalls mild und diskret für ihren Fehltritt zu strafen besser noch nur zu ermahnen, keinesfalls aber Geldbußen gegen sie zu verhängen oder gar, wie traditionell üblich, ihre Schande öffentlich auszustellen. Die Hebammen sollten uneheliche Schwangerschaften nicht den Behörden anzeigen, sondern den Frauen im Geheimen bei der Entbindung zur Seite stehen. Die Justizbehörden sollten dafür sorgen, dass die Kindsväter und Angehörigen ihrer Fürsorgepflicht für die Schwangere und das Kind nachkamen. Bei völlig Mittellosen sollte die Gemeinde einspringen, um Mutter und Kind notdürftig zu unterhalten. Kam es dennoch zu einem Kindsmord, dann sollten der Kindsvater sowie Eltern und Verwandte, die zur Verheimlichung der Schwangerschaft beigetragen oder bei der Entbindung keine Hilfe geleistet hatten, empfindlich bestraft werden.“ Stollberg-Rilinger, Barbara: Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie, München: Beck 2017, S. 290.

113 Becker-Cantarino, Barbara: „Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat...“. Die Kindsmörderin als literarisches Sujet, in: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Frauen ihre Kinder in Gebäranstalten gebären, unterliegen sie nicht nur der sozialen Kontrolle, gleichzeitig folgt auch eine Disziplinierung der Mütter.[114]

Trotz „dieser vergleichsweise progressiven Diskussion – und die meisten Forderungen wurden nicht eingelöst – bleibt noch eine Leerstelle: die Väter“[115]. Zwar wird diesen die Rolle des Verführers zugeschrieben, jedoch werden als mögliche Strafen nur Vorschläge von einmaligen Abfindungszahlungen oder geringfügigen Unterhaltsleistungen vorgelegt.[116] Angeführte Überlegungen, die Grenze zwischen außerehelichem und ehelichem Beischlaf aufzulösen, werden nicht weiterverfolgt.[117] Außereheliche Schwangerschaft und Kindsmord, das wird mit Blick auf die Beispiele deutlich, verweisen auf die prekäre rechtliche Stellung (unverheirateter) Frauen, die im Gegensatz zu den Männern meist die alleinige Verantwortung für ihre Gravidität tragen.

Die verschiedenen Perspektiven auf Schwangerschaft, die jahrhundertelang tradiert sind und zugleich den historischen Hintergrund der Hebbel'schen Dramen bilden, fungieren wiederum als Ausgangspunkt der literarisch inszenierten Gravidität. Neben dem historischen Diskurs bilden auch kulturell tradierte Schwangerschaftsgeschichten und literarische Texte den Ausgangspunkt für Hebbels eigene Dramen. Die für seine Tragödien wichtigen kulturellen Motive und literarischen Prätexte werden im Folgenden kurz skizziert, bevor in den drei anschließenden Lektürekapiteln *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* untersucht werden.

Geschichten über Schwangerschaften dominieren die abendländische Literatur seit Anbeginn. Schwangerschaft vereinigt nicht nur bedeutsame Konstanten und Konflikte menschlicher Kultur – wie Leben und Tod, Familie, Geschlecht und Beziehungen, Sexualität und Körperlichkeit –, sondern fungiert seit jeher als literarisches Ur- und Dauermotiv und als zentrale Metapher für Schöpfungsgeschichten. So steht beispielsweise zu Beginn des Epos *Theogonie* des antiken Dichters Hesiod die Entstehung der Götter und der Welt. Dort wird die Erschaffung Chaos' und Gaias' dargestellt, worauf die Schilderung der Göttergeburten folgt.[118] Auch in den biblischen Büchern spielt Schwangerschaft eine entscheidende Rolle. Bereits das Buch *Genesis* präsentiert verschiedene Schwangerschaftskonstellationen. Eva wird nicht nur aus der Seite Adams geschaffen bzw. geboren[119], sondern sie wird in Gen 3,20 auch als „Mutter aller

---

114 Vgl. Seidel: Eine neue „Kultur des Gebärens“, S. 113f. und Metz-Becker: Der verwaltete Körper.

115 Becker-Cantarino: „Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat...“, S. 122.

116 Vgl. Luserke-Jacqui: Medea, S. 167.

117 Vgl. ebd., S. 163.

118 Vgl. Hesiod: Theogonie. Werke und Tage. Griechisch – deutsch. Hrsg. und übersetzt von Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt, 5., über. Auflage, Berlin: Akademie 2012, S. 15–17.

119 Vgl. dazu auch Kanz: Maternale Moderne, S. 137 und auch die Ausführungen im III. Kapitel zu *Gebärphantasmen und Literarische Moderne*.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Menschen“[120] bezeichnet. Nachdem Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, verhängt Gott zudem die Schmerzen der Geburt über Eva: „Ich verhänge über dich, / dass du Mühsal und Beschwerden hast, / jedes Mal wenn du schwanger bist; / und unter Schmerzen bringst du Kinder zur Welt.“[121] Mit der Schwangerschaft und Jungfrauengeburt Marias stellt ebenso das Neue Testament eine Schwangerschaft an den Beginn.

Auch die Literatur setzt Schwangerschaft einschlägig in Szene.[122] Da im Rahmen dieser Studie literarische Texte von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wichtige Referenzpunkte für die Dramen Hebbels bilden, werden im Folgenden vier zentrale Texte skizziert – und zwar Heinrich Leopold Wagners Tragödie *Die Kindermörderin* (1777), Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* (1808), Heinrich von Kleists *Die Marquise von O.…* (1808) und E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819).[123]

Die Angst vor einer Schwangerschaft strukturiert nicht nur die Handlungen Klaras aus Hebbels *Maria Magdalena* und die der Titelheldin der Tragödie *Judith*, sondern außereheliche Schwangerschaft wird auch in Goethes *Faust I* und Wagners *Die Kindermörderin* als zu verhinderndes Gesellschaftsszenario dargestellt. Wagners Drama verhandelt in sechs Akten die außereheliche Schwangerschaft der 18-jährigen Metzgerstochter Evchen Humbrecht. Diese flüchtet nach voranschreitender Schwangerschaft aus dem elterlichen Haus, gebärt ihr Kind bei einer Lohnwäscherin und tötet es am Ende des Dramas mit einem Stich in die Schläfe.[124] Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* inszeniert ebenso einen Kindsmord, jedoch wird dieser, anders als bei Wagner, über eine Stellvertretergeschichte präsentiert. Der Text spart Margaretes Schwangerschaft, die Geburt und auch den Kindstod aus und fokussiert stattdessen die Reise Fausts und Mephistos zum Blocksberg in der Walpurgisnacht.[125] Die Tragödie setzt erst wieder mit der im Kerker sitzenden Margarete ein, die aufgrund des von ihr

---

120 In Gen 3,20 wird Eva als Mutter aller Menschen bezeichnet: „Der Mensch nannte seine Frau Eva, denn sie sollte die Mutter aller Menschen werden.“

121 Gen 3,16.

122 Schwangerschaft wird auch in den Jahrhunderten davor in der Literatur einschlägig dargestellt, wie etwa der Sammelband *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit* exemplarisch aufzeigt. Bis heute liegt noch keine literaturwissenschaftliche Studie zur Inszenierung der Schwangerschaft in der Literatur über die Jahrhunderte vor. Dies stellt ein Forschungsdesiderat dar; das Überblickskapitel und besonders die folgenden Ausführungen können diese Lücke nicht schließen.

123 Vgl. zu den intertextuellen Verweissystemen in den Dramen Hebbels auch das V. Kapitel zu *Genoveva*.

124 Vgl. dazu Luserke-Jacqui, Matthias: Körper – Sprache – Tod. Wagners *Kindermörderin* als kulturelles Deutungsmuster, in: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 203–214; ders: Medea und Künzel: Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*.

125 Vgl. Nossett, Lauren: Impossible Ideals: Reconciling Virginity and Maternity in Goethe’s *Werther*, in: Goethe Yearbook, Volume 23 (2016), S. 77–93, hier S. 81. Vgl.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

begangenen Kindsmordes zum Tode verurteilt wurde. Bei Goethe erweist sich Schwangerschaft, wie auch später in Hebbels *Genoveva* (1841), als Leerstelle. Über Margaretes Schwangerschaft und über den anschließenden Kindsmord berichtet der Text nur nachträglich.

Außereheliche Schwangerschaft als gesellschaftliches Skandalon wird unter einer anderen Perspektive in Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O….* (1808) in den Fokus gerückt. Der Text verhandelt Fragen nach Familienehre, gesellschaftlicher Reputation und familiärer Handlungsgewalt – und formuliert damit zentrale Machtmechanismen, die auch Hebbel in seinen Tragödien aufgreift. Mit der Vergewaltigung der ohnmächtigen Marquise beim Sturm der Zitadelle[126] wird zudem die männliche Verfügungsgewalt über den weiblichen Körper ausgestellt. Wie in Kleists Novelle ermächtigt sich auch Hebbels Holofernes über Judith, wenn er diese in sein Zelt zerrt und vergewaltigt. In E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi* (1819) hingegen wird Schwangerschaft mit dem romantischen Künstlerdiskurs verbunden. Das mörderische Verhalten des Goldschmieds René Cardillac erklärt der Text mit einem traumatisierenden Erlebnis, dem Cardillac als Fötus im Mutterleib ausgesetzt war. So wie auch Meister Anton in Hebbels *Maria Magdalena* seine vermeintliche Fehlprägung auf seine Entwicklung im mütterlichen Körper zurückführt, werden die Ängste und das Verlangen der schwangeren Mutter Cardillacs zum Ausgangsort der Raub- und Mordzüge des Goldschmieds.[127] Die vier skizzierten Schwangerschaftsdarstellungen von Wagner bis Hoffmann prägen nicht nur die jeweiligen Texte, sondern finden sich auch in Hebbels Tragödien in einer modifizierten Form wieder. Schwangerschaft als zentrales Phantasma strukturiert die Dramen *Judith*, *Maria Magdalena* und *Genoveva* gleichermaßen und

---

weiter dies.: The Virginal Mother in German Culture, Evanston: Northwestern University Press 2019, S. 37–69.

126 Vgl. dazu Liebrand, Claudia: Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O....* mit Boccaccio gelesen, in: Kleist-Jahrbuch (2000), S. 46–60 und dies.: Gravida. Kleists *Marquise von O....* als Trauma-Text, in: Heinrich von Kleist. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 27 (2008), Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 159–177; Künzel, Christine: Heinrich von Kleists *Die Marquise von O.…*: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft, in: Frauen und Recht – Women and Law, hrsg. von Barbara Naumann/Susanne Baer, S. 65–80; dies.: Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt a.M./New York: Campus 2003.

127 Vgl. zu dieser Konstellation u.a. Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns, Freiburg i.Br.: Rombach 1996, S. 175–192; Bergengruen, Maximilian: Das monströse Erbe (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi,* in: Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, hrsg. von Roland Borgards/Christiane Holm/Günter Oesterle, Würzburg: Könighausen & Neumann 2009, S. 219–238; Wülker, Achim: Der Umgang mit dem Geheimnis. Unbewußte Lebensentwürfe in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi.* Eine Einführung in die psychoanalytische-tiefenhermeneutische Methode der Literaturinterpretation, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jahrgang XXVII, 2 (1995), S. 107–142.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

präsentiert darüber hinaus verschiedene kulturell tradierte Perspektiven auf Gravidität. Der Prägungsdiskurs findet sich ebenso in den Texten wieder wie Konstellationen rund um außereheliche Schwangerschaft und Kindsmord.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
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, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

IV. *Maria Magdalena*. Schwangerschaft als Trauerspiel

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

In diesem Kapitel werden die mit Klaras vorgeblicher Schwangerschaft verbundenen Textkonstellationen näher betrachtet. Der Analyseschwerpunkt ermöglicht es, die bisherigen Forschungsergebnisse zu *Maria Magdalena* um kultur- und literaturwissenschaftliche[2] Perspektiven an der Schnittstelle von Geschlechter-, Körper- und Dramentheorie zu ergänzen. In den zurückliegenden Jahren haben verschiedene Forschungsbeiträge *Maria Magdalena* aus gattungstheoretischer Perspektive[3] betrachtet. So widmet sich etwa Antonio Roselli in seiner 2019 publizierten Monographie dem Verhältnis von Handlung und Kontingenz in *Maria Magdalena*.[4] Franziska Schößler wiederum verortet *Maria Magdalena* in ihrer grundlegenden Studie zum Bürgerlichen Trauerspiel und Sozialen Drama in der Dramengeschichte.[5] An ihre Ergebnisse anknüpfend, wird *Maria Magdalena* in diesem Kapitel als Scharniertext gelesen, in dem sich der Übergang vom Bürgerlichen Trauerspiel zum Sozialen Drama manifestiert. Wie zu zeigen sein wird, nimmt Hebbel mit seinem Text außerdem eine signifikante Modifizierung an der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels vor. Mit der vorgeblichen Schwangerschaft Klaras formuliert er erstmals explizit das Sujet, das aus den Trauerspielen Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers getilgt ist. Die Texte der beiden Dramatiker inszenieren zwar verschiedene Verführungsszenarien, außereheliche Schwangerschaft als mögliche Konsequenz eines Sexualakts wird von den Figuren jedoch zu keinem Zeitpunkt thematisiert. Der Skandal einer möglichen Schwangerschaft wird vielmehr vom zeitgenössischen Tugend- und Moraldiskurs verdeckt. Weitere Forschungsbeiträge, wie etwa von Claudia Nitschke zur Konzeption paternaler Souveränität,[6]

---

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

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

[4] Roselli: „alles scheint mir jetzt möglich", S. 263–290.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

1. Mutterschaft und Tod

„because a woman's body / is a grave"
Louise Glück: *Descending Figures*

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

---

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

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

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

[14] Ebd., S. 54.

[15] Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zugleich bietet dieser Konnex von Weiblichkeit und Tod Anschluss an die Selbstverfluchung Judiths, die im vorangegangenen Kapitel untersucht wurde. In Hebbels Tragödie *Judith* betet Judith am Dramenende für ihre Unfruchtbarkeit. Auch Judith ist dazu bereit, ihren Körper zu opfern, um die Geburt eines möglichen Kindes zu verhindern. Mit diesem Akt beendet sie die Genealogie des Tyrannen Holofernes[16] und folgt anders als Klara gerade nicht den an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen.

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

1.1 Errechnete Vaterschaft. Ökonomie

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

> Leonhard. Sei's, wie es sei, mich überlief's, und ich dachte: noch diesen Abend stell' ich sie auf die Probe! Will sie mein Weib werden, so weiß sie, daß sie Nichts wagt. Sagt sie Nein, so –
> Klara. O, Du sprachst ein böses, böses Wort, als ich Dich zurück stieß und von der Bank aufsprang. Der Mond, der bisher zu meinem Beistand so fromm in die Laube hinein geschienen hatte, ertrank kläglich in den nassen Wolken, ich wollte forteilen, doch ich fühlte mich zurückgehalten, ich glaubte erst, Du wärst es, aber es war der Rosenbusch, der mein Kleid mit seinen Dornen, wie mit Zähnen, festhielt, Du lästertest mein Herz und ich traute ihm selbst nicht mehr, Du stand'st vor mir, wie Einer, der eine Schuld einfordert, ich – ach Gott!
> Leonhard. Ich kann's noch nicht bereuen. Ich weiß, daß ich Dich mir nur so erhalten konnte. (MM 18f.)

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

---

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

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

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

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

21 Ebd., S. 211.

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Auch die Naturbeschreibung markiert diese rationale, nicht von Emotionen getragene Beziehung. Wenn der Mond, „der bisher […] so fromm in die Laube hinein geschienen hatte, […] kläglich in den nassen Wolken" (MM 19) ertrinkt, wird in der Szene bereits das Dramenende antizipiert. Denn Klara wird sich im Mondschein[23] mit einem Sprung in den Dorfbrunnen suizidieren. Die Naturanordnung, und besonders der Rosenbusch, stellt außerdem die Ambivalenz des Sexualakts aus. Mit dem Rosenbusch wird – wie etwa in Goethes *Heidenröslein* (1799) – eine Form von grenzüberschreitender Sexualität illustriert.[24] Defloration[25] als literarischer Topos wird mit dem Rosenbusch zwar aufgerufen, jedoch nicht bis zum Ende durchgespielt. Schließlich wird keine Rose gebrochen, sondern von Klara retrospektiv ein Rosenbusch beschrieben, über den sie erklärt, dass er ihr „Kleid mit seinen Dornen, wie mit Zähnen, festhielt" (MM 19). Indem Klara die Dornen des Busches als Zähne bezeichnet, nimmt sie eine Interpretation der Geschehnisse vor: Die Natur kann entsprechend als Resonanzraum ihrer Emotionen gelesen werden, wodurch gleichzeitig die komplexe und ambivalente Konfiguration der Szene deutlich wird. Denn Klara möchte nicht mit ihrem Verlobten schlafen, folgt jedoch trotzdem ihrem Schuldgefühl. Sie hat ein schlechtes Gewissen, da sie sich auf dem Tanzabend zu ihrer Jugendliebe dem Sekretär hingezogen fühlte, möchte gleichzeitig aber auch an der Verlobung mit Leonhard festhalten.

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

---

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

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

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

26 Matt: Liebesverrat, S. 355.

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

---

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

29 Ebd., S. 98.

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

> entzaubert also eine Welt, die von der ökonomischen Rationalität selbst wiederum konsequent verzaubert wird. Sie neutralisiert Affekte, indem sie Affekte aktiviert; sie korrigiert Passionen, indem sie Passionen induziert; sie diszipliniert Verführer, indem sie selbst verführt [34].

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

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

---

[31] Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 4. Auflage, Zürich: Diaphanes 2011, S. 99.
[32] Ebd.
[33] Ebd., S. 100.
[34] Ebd.
[35] Ebd., S. 97.
[36] Matt: Liebesverrat, S. 335.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

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

[37] Hörisch: Kopf oder Zahl, S. 114.
[38] Vgl. ebd., S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Obwohl die Bürgermeistersnichte, parallel zu Klara, wenn überhaupt erst einige Tage schwanger sein kann, fungiert ihre Gravidität ebenso als Druckmittel. Sowohl Klara als auch die Bürgermeistersnichte avancieren zu Tauschobjekten, doch wird das traditionelle Szenario des Frauentauschs – bei welchem die Tochter gegen die väterliche Mitgift eingetauscht wird – in der Tischlerfamilie nicht bis zum Ende durchgespielt. Der Tausch findet weder an dieser Stelle noch im weiteren Verlauf des Dramas statt. Nachdem Leonhard durch Meister Anton in der nächsten Szene vom Verlust der Mitgift erfährt, nutzt er die Verhaftung von Klaras Bruder Karl als Möglichkeit, um sich von Klara loszusagen und sich der Bürgermeistersnichte zuzuwenden. Frauen, ihre Körper und auch die ungeborenen Kinder werden, so zeigen es die beiden Textepisoden, als konvertierbare Elemente[40] inszeniert. Indem Leonhard die schwangeren Frauen untereinander austauscht, wird die jeweilige Gravidität sowie die damit einhergehende Verzweiflung der Frauen funktionalisiert und von ihm als Pfand instrumentalisiert. Leonhard verführt, um sein ökonomisches Begehren zu befriedigen. Gleichsam eröffnet ihm der Austausch der beiden Frauen die Möglichkeit, einem Beruf nachzugehen, in welchem er wiederum mit fremdem Geld handelt: nämlich dem des Kassierers. Als Verwalter fremden Kapitals wird ihm Geld zur Verfügung gestellt, er ‚kassiert' dieses ein. Entsprechend profitiert Leonhard von seinen Handlungen ökonomisch gleich doppelt: Er verfügt über eine lukrative gesellschaftliche Stellung und erhält bei einer Hochzeit gleichzeitig eine Mitgift.

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

1.2 Der Anfang vom Ende. Klaras Schwur

Mit dem Eintritt der Gerichtsdiener in das Tischlerhaus setzt eine Kette von Ereignissen ein, die die dramatische Zuspitzung des Textes einleiten: Aufgrund der plötzlichen Festnahme Karls, der fälschlicherweise des Juwelendiebstahls bezichtigt wird, *„fällt [Therese] um und stirbt“* (MM 34).[41] Daraufhin verlässt Leonhard das Tischlerhaus und kündigt noch in derselben Szene per Brief[42] die Verlobung mit Klara aufgrund des Diebstahls auf – später wird er jedoch erklären, dass der Verlust der Mitgift der eigentliche Grund ist. Bei dem Versuch, Klara in Anbetracht dieser Nachricht zu beruhigen, scheint Anton plötzlich der Grund für die eigentliche Verzweiflung seiner Tochter bewusst zu werden: ihre Angst vor einer möglichen Schwangerschaft. Daraufhin drängt Anton Klara dazu, bei Thereses Leiche zu schwören, dass sie jungfräulich ist.

> Meister Anton *(faßt sie bei der Hand, sehr sanft).* Liebe Tochter, der Karl ist doch nur ein Stümper, er hat die Mutter umgebracht, was will's heißen? Der Vater bleibt am Leben! […] Du brauchst nicht nach der Art zu greifen, Du hast ein hübsches Gesicht, ich hab' Dich noch nie gelobt, aber heute will ich's Dir sagen, damit Du Muth und Vertrauen bekommst, Augen, Nase und Mund finden gewiß Beifall, werde – Du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir vor, daß Du's schon bist!
> Klara *(fast wahnsinnig, stürzt der Todten mit aufgehobenen Armen zu Füßen und ruft wie ein Kind).* Mutter! Mutter!
> Meister Anton. Fass' die Hand der Todten und schwöre mir, daß Du bist, was Du sein sollst!
> Klara. Ich – schwöre – Dir – daß – ich – Dir – nie –Schande – machen – will!
> Meister Anton. Gut! *(Er setzt seinen Hut auf.)* Es ist schönes Wetter! Wir wollen Spießruthen laufen, Straß' auf, Straß' ab! *(ab)* (MM 36)

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

darauffolgenden Satz selbst ausformuliert: „Du verstehst mich wohl, oder sag' mir, es kommt mir vor, daß Du's schon bist!" (MM 36) Dem Gedankenstrich als sprachliches Zeichen kommt an dieser Stelle eine zweifache Bedeutung zu. In diesem kulminiert nicht nur die Angst Antons vor der außerehelichen Schwangerschaft seiner Tochter, sondern er dient gleichzeitig als Zäsur. Denn nach dem Zeichen kehrt sich die vormals liebevolle Dynamik zwischen Vater und Tochter um. Auf die von Anton formulierte Befürchtung stürzt sich Klara wie „*faßt wahnsinnig*" (MM 36) zu den Füßen der mütterlichen Leiche. Wenn sie „*wie ein Kind*" (MM 36) nach ihrer Mutter ruft, wird ihre Verzweiflung in aller Deutlichkeit ausgestellt. Nachdem Leonhard die Verlobung aufgelöst hat, fällt auch Therese als mögliche Unterstützung weg. Klara ist ihrer ausweglosen Situation allein ausgesetzt. Gleichzeitig offenbart Klara mit ihrem Ausruf auf invertierte Art ihren Verdacht, schwanger zu sein. Sie ruft ihrem Vater zu, dass sie das ist, was sie nicht sein soll – nämlich „Mutter! Mutter!" (MM 36). Wenn Klara am Körper ihrer toten Mutter schwört, dass sie ihrem Vater „nie – Schande – machen – will" (MM 36), rückt die Ambiguität des sprachlichen Zeichens[43] ein weiteres Mal in den Mittelpunkt. Um sich zum einen dem Zwang ihres Vaters zu entziehen, schwört Klara ihm genau das, was wichtig für sein Selbstbild ist: die Bewahrung seiner gesellschaftlichen Reputation. In der Aussage klingt zum anderen bereits ihr Suizid an. Denn ihr Schwur kann sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr auf ihre Jungfräulichkeit beziehen, sondern auf den von Klara bereits geplanten Selbstmord.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vor die Wahl, ob sie Vatermörderin oder Selbst- und Kindermörderin[44] werden wird – und entscheidet sich mit ihrem Suizid für letzteres.

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

2. *Gattung und Gravidität. Bürgerliches Trauerspiel*

> „Sonntag erhielt ich einen Brief der Madame Crelinger über Maria Magdalena. Es ist wieder nichts. Ich bin ein sehr talentierter Mensch, habe Gedanken, Sprache, was weiß ich, was alles mehr, aber, aber – – die Heldin ist schwanger, und das ist ein unüberwindlicher Stein des Anstoßes."
> Friedrich Hebbels Tagebucheintrag vom 23. Januar 1844

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Das Bürgerliche Trauerspiel wird im Rahmen der Studie in einem eng gefassten Rahmen betrachtet. Im Mittelpunkt stehen die vier kanonisierten Bürgerlichen Trauerspiele Lessings, Schillers und Hebbels, da diese die Gattungszuschreibungen im deutschsprachigen Raum maßgeblich geprägt haben.[46] Abzugrenzen gilt es diese Trauerspiele gerade mit Blick auf Schwangerschaft von den so bezeichneten Kindsmorddramen[47] wie etwa Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin* (1776) oder Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* (1808). Im Mittelpunkt der Texte stehen die außerehelichen Schwangerschaften der Frauenfiguren und der auf die Geburt folgende Kindsmord durch die Mütter. Analog zu den Bürgerlichen Trauerspielen setzen die Texte den Druck des patriarchalen Gesellschaftssystems auf das Individuum in Szene, führen diese Konstellation jedoch weiter. Anders als die Bürgerlichen Trauerspiele stellen diese mit dem von den Müttern begangenen Kindsmord juristische Diskurse prominent ins Zentrum. Fragen nach der Zurechnungsfähigkeit der jeweiligen Kindermörderin[48] werden eindringlich präsentiert, wenn zum Beispiel Wag-

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

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

[48] Vgl. Neumeyer: Psychenproduktion, S. 55.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

---

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

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

[51] Matt: Liebesverrat, S. 327.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

---

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

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

[54] Vgl. Szondi: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

2.1 Gasthof und Sexualität. Gotthold Ephraim Lessings Miß Sara Sampson

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

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

---

55 Guthke: Das bürgerliche Trauerspiel, S. 11.

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

57 Vgl. ebd., S. 9–31.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

Die Brisanz des gemeinsamen Aufenthalts verdeutlichten darüber hinaus auch der Gasthof als Ort sowie die Dauer ihres Beisammenseins. Sara Sampson und Mellefont wohnen bereits seit zwei Wochen[65] in dem Gasthof. In der Literatur zeichnet sich das Wirtshaus als transitorischer Ort gerade durch seine Nähe zum Bordell aus.[66] Güter, Geld und Informationen werden in diesem öffentlichen Durchgangsort jenseits von anderen Handlungsplätzen gesteuert,

---

60 Ebd., S. 53

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

---

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

[68] Lessing: Miß Sara Sampson, S. 442f.

[69] Ebd., S. 445.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

2.2 Tötende Schwangerschaft. Gotthold Ephraim Lessings Emilia Galotti

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

> ODOARDO: […] Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.
> EMILIA: Und nur Eine Unschuld!
> ODOARDO: Die über alle Gewalt erhaben ist.–
> EMILIA: Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! [...] Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.[79]

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

---

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

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

81 Lessing: Emilia Galotti, S. 370.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

---

84 Lessing: Emilia Galotti, S. 313.

85 Wild: Der theatralische Schleier des Hymens, S. 207.

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

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

88 Prutti: Bild und Körper, S. 114.

89 Ebd.

90 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

2.3 Virginität als Ware. Friedrich Schillers Kabale und Liebe

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

---

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

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

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

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

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

97 Graham: Schiller's Drama, S. 114.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Der absolutistische Liebesanspruch Ferdinand von Walters dominiert wiederum seine Beziehung zu Louise Miller. Die Forschung hat seinen Liebesenthusiasmus als die treibende Handlungsmotivation gedeutet, da die „ständischen Hindernisse der Liebesbeziehung […] für ihn geradezu Ansporn seines Liebesüberschwangs“[100] sind. Er folge einem Liebesanspruch, der von bürgerlichen Idealen geprägt ist, und projiziere seine Vorstellungen auf Louise Miller. Von Walter erhebt sie in diesem metaphysischen Liebeskonzept zu einer gottgleichen Person[101] – wie ein Gespräch zwischen ihm und Hofmarschall von Kalb verdeutlicht. Als von Walter den fingierten Brief Louise Millers an von Kalb findet, konfrontiert er diesen damit: „Wenn du *genossest*, wo ich *anbetete*: *wütender Schwelgtest*, wo ich einen Gott mich fühlte? *plötzlich schweigt er auf, darauf fürchterlich* […] Wie weit kamst du mit dem Mädchen? Bekenne!“[102] Die Szene stellt die metaphysische Dimension seines Liebeskonzeptes heraus, in welchem „die Frage nach der Unschuld seiner Angebeteten“[103] eine wichtige Stellung einnimmt. Ferdinand strebt danach, Louise Miller als Objekt seines Begehrens zu besitzen, sie zu kontrollieren. Er entwirft ein Liebeskonzept, welches die körperliche Ebene aus der Beziehung tilgt. Denn Ferdinand möchte Louise Miller gerade nicht körperlich nahekommen, sondern mit ihr sein Ideal einer metaphysischen Liebe erleben. Das bürgerliche Tugend- aber auch besonders das Liebesethos ist, das wird mit dem Tod der beiden ausgestellt, zentral für Ferdinands Handlungen. „Die fanatisch umkreiste Frage nach der weiblichen Unschuld, offensichtlich Herzstück seines Liebesethos, lässt ihn blind und taub werden für das Geständnis der Intrige, das die Tragödie verhindert hätte.“[104] Der Tod stellt zudem in aller Radikalität die Gewalt aus, die von dem von Fer-

---

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

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

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

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

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

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

104 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

dinand von Walter entworfenen „bürgerlichen ‚absolutistischen' Liebeskonzept wie der Doktrin der weiblichen Unschuld "[105] ausgeht.

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

Bevor *Maria Magdalena* innerhalb der Gattungstradition des Sozialen Dramas verortet wird, wird Hebbels ästhetische Programmschrift *Vorwort zu Maria Magdalene* (1844) betrachtet. In dieser fordert er im Rekurs auf die Prätexte eine Neukonzeptualisierung der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels. Wie Lessing und Schiller, zwei für die Dramentradition bedeutsame Autoren,[107] entwickelt er eine eigene Dramentheorie. Indem Hebbel seine eigene Gattungspoetologie[108] entwirft, schreibt er sich mit diesem Vorgehen gleichsam in die Tradition ein und schärft sein Profil als Dramatiker.

---

105 Ebd.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

2.4 Vorwort zu Maria Magdalene*. Autorinszenierung und Dramentheorie*

Wenn Hebbel in seinem im März 1844 verfassten und fast 30 Seiten langen *Vorwort zu Maria Magdalene*[109] sein Bürgerliches Trauerspiel *Maria Magdalena* von den Vorgängertexten abgrenzt, ist sein Vorwort nicht ausschließlich – wie von der Forschung vorgenommen – gattungspoetisch[110] zu lesen, sondern auch als Selbstinszenierungs- und Selbstpositionierungsstrategie[111] im literarischen Feld zu interpretieren. Als „Inszenierungspraktiken" werden im Anschluss an Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser „zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftsteller:innen [bezeichnet], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen"[112]. Diese Form der Autorinszenierung findet bei Hebbel, wie im Folgenden gezeigt wird, durch zwei textuelle Inszenierungsstrategien statt: Er schreibt seine Dramentexte erstens in eine Gattungstradition ein, die ihren Anfang in der Antike findet. In einem zweiten Schritt grenzt er seinen eigenen Text wiederum von den Bürgerlichen Trauerspielen Schillers und Lessings ab. Mit dieser Verbindung von Selbstzuschreibung einerseits und Abgrenzung andererseits setzt er *Maria Magdalena* vermarktungsstrategisch in Szene; gleichzeitig gelingt ihm

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Mit der Expansion des literarischen Marktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verändert sich die berufliche und gesellschaftliche Situation für Schriftsteller:innen. Auf die industrielle Erweiterung des Zweiten Kaiserreichs folgt eine Konzentration auf kapitalistische Produktionsprozesse, die wiederum einen strukturellen gesellschaftlichen Wandel evoziert.[113] Die von Pierre Bourdieu attestierte „Herrschaft des Geldes"[114] ruft eine Umstrukturierung des literarischen Felds hervor.[115] Die technischen Innovationen der Zeit ermöglichen etwa eine Ausweitung des Buchdrucks, wodurch Texte einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden. Bücher und die Presse avancieren zu einem „Massenkommunikationsmedium"[116] und folgen in ihrem Produktionsablauf einer ökonomischen Logik der Warenproduktion. In diesem Kontext treten erstmals Berufsschriftsteller:innen auf, die nicht mehr von der finanziellen Förderung anderer abhängig sind[117] beziehungsweise sich neben ihrem Beruf der Schreibtätigkeit widmen. Zwar bietet diese Veränderung neue berufliche Möglichkeiten, jedoch kommt mit der literarischen Öffentlichkeit eine weitere Vermittlungs- respektive Kontrollinstanz hinzu.[118] Als anonyme Macht strukturiert diese maßgeblich das literarische Wirkungsfeld.[119] Diese gesellschaftlich-ökonomische Umstrukturierung spiegelt sich ebenso in Hebbels Vorwort wider. Wenn er Rezensent:innen, Leser:innen sowie andere „dramatische Dichter" (VW 45) in seinem Text explizit adressiert, wendet er sich an die Akteur:innen des literarischen Marktes.

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

---

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

114 Ebd., S. 85.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

eine exzellente Argumentation, wenn man die kaum überschaubaren Parataxen und Parenthesen entzerrt und die Beispiel- und Bilderflut eindämmt, in der er die Gedankenführung bis zur Verwirrung des Lesers auslaufen lässt."[120] Sie zeichnet die ästhetische Programmschrift in ihrer 2018 publizierten Monographie *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche* nach. Im Rekurs auf die gesellschaftliche sowie politische Umbruchssituation zur Schaffenszeit Hebbels formuliert sie als dessen grundlegende These, „dass das Drama diesen Umbruch nicht nur darstellt, sondern zur Bewältigung der Krise beiträgt"[121]. Die Entwicklung und Aufgabe des Dramas rekonstruiert Hebbel in seinem *Vorwort* anhand von drei Phasen, wobei er sich verstärkt der Verbindung von Drama und Geschichte widmet. Er findet diesen Konnex erstmals in den griechischen Dramen, danach in den Texten William Shakespeares[122] und zuletzt bei Johann Wolfgang von Goethe.

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

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

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

120 Ritzer: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche, S. 342.
121 Ebd., S. 345.
122 Vgl. zu dieser Konzeptualisierung auch Schiller, Friedrich: Über Naive und Sentimentalische Dichtung, in: Ders., Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker 1992, S. 706–810, hier S. 728f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

Auch Geburt sowie Schwangerschaft, und das ist für die Ausrichtung dieser Studie von besonderem Interesse, fungieren in diesem Auszug als Metaphern für Textproduktion.[126] Geburt als Metapher für Textgenese wird zunächst mit dem Verweis auf das „lebendig Gewordene", das nicht wieder in Blut verwandelt werden kann, eingeleitet. Dieser lebendig gewordene Text wird im Vorwort anschließend in den Bereich von Schwangerschaft und Geburt gerückt, wenn auf die Notwendigkeit der Entbindung verwiesen wird. So wie ein Fötus entbunden werden muss, so muss auf die Textproduktion eine geistige Geburt erfolgen. Denn genau so wie ein verhinderter Geburtsvorgang den Tod der schwangeren Person sowie des Kindes bedeuten kann, löst nach Hebbel die Unabgeschlossenheit eines Textes den Tod oder Wahnsinn eines Dichters aus, so wie er es für Lenz, Hölderlin und Grabbe[127] diagnostiziert. Entsprechend eröffnet der Vergleich die für die Literatur prominente Verknüpfung von Künstlertum und Wahnsinn. Die Verbindung von männlicher Autorschaft und Geburt codiert weibliche Reproduktion wiederum als Schöpfungsprinzip um und ver-

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

128 Vgl. zur Dichotomie von männlicher Kunstproduktion und weiblicher Reproduktion Begemann: Poiesis des Körpers, S. 219.
129 Vgl. Elm, Theo: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz, Stuttgart: Reclam 2004, S. 141.
130 Ebd., S. 140f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

---

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

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

133 Ebd., S. 221.

134 Vgl. Petersen, Silke: Maria aus Magdala, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex), hrsg. von Michaela Bauks/Klaus Koenen, in: https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/maria-aus-magdala/ch/ddd3d9408b85e07c1c25b5601caaaae0/ (eingesehen am 19.09.19). Vgl. außerdem Polaschegg: Literarisches Bibelwissen, S. 209–240 sowie den Abschnitt zu *Maria und Magdalena* in: Sanyal, Mithu M.: Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts, 3. Auflage, Berlin: Klaus Wagenbach 2019, S. 65–71.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

2.5 Verspätetes Bürgerliches Trauerspiel und Soziales Drama

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

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

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

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

---

135 Vischer, Friedrich Theodor: Zum neueren Drama. Hebbel, in: Jahrbücher der Gegenwart, hrsg. von U. Schwegler, Tübingen 1847, S. 1–26, hier S. 15.
136 Lukács: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, S. 47.
137 Ebd.
138 Dosenheimer: Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bürgerlichen Tragödien.[139] Mit *Maria Magdalena*, so Dosenheimer, beginne „eine neue Epoche des deutschen sozialen Dramas“[140]. Sie markiert Hebbels Trauerspiel als Gründungstext[141] der Gattung. In Anschluss an Dosenheimer fokussiert Franziska Schößler in ihrem 2003 erschienenen Forschungsbeitrag erstmals die Verbindung zwischen Bürgerlichem Trauerspiel und Sozialem Drama. Diese setzt die Entwicklung beider Gattungen grundlegend in Bezug und markiert *Maria Magdalena* als Übergangstext beider Genres.[142] *Maria Magdalena* schließt zwar an die Vorgängertexte Lessings und Schillers an, weist mit der Umschrift gleichzeitig auf die noch kommenden Texte voraus. Auch in den folgenden Jahren werden in den Sozialen Dramen des Naturalismus wie etwa von Gerhart Hauptmann[143] weiterhin Familien- und Schwangerschaftsdramen geschrieben, welche den gesellschaftlichen Druck auf das Individuum darstellen. Dass dieser Druck in den Dramen maßgeblich von den Vaterfiguren ausgeht, wird in *Maria Magdalena* eindringlich vorgeführt.

3. Blick in den Uterus

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

3.1 Blick in den Uterus I. Meister Anton

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

---

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

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

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

149 Vgl. ebd., S. 175.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Kurz nachdem Meister Anton Leonhard die Erlebnisse seiner Kindheit schildert, erfahren die beiden und der restliche Teil der Familie, der im Verlaufe des Gesprächs dazukommt, von einem im Dorf stattgefundenen Juwelendiebstahl. In der letzten Szene des ersten Akts treten Gerichtsdiener Adam[154] und ein zweiter namenloser Gerichtsdiener in das Haus der Tischlerfamilie. Fälschlicherweise wird Karl, der Bruder Klaras, als Verdächtiger verhaftet. Der erste Akt endet mit dem Tod der Mutter, der Lossagung Leonhards[155] von Klara sowie dem Schwur an der mütterlichen Leiche. Obwohl der Juwelendiebstahl als Kriminalfall eine zentrale Stellung in der dramatischen Architektur des Trauerspiels einnimmt, erfolgt die Klärung in einem kurzen Dialog zwischen Klara und Kaufmann Wolfram. Dieser besucht das Tischlerhaus mit den Neuigkeiten, dass seine Frau, und nicht Karl, die Täterin ist.

---

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

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

155 „Eine Magd (*tritt ein mit einem Brief, zu Klara).* Von Herrn Kassirer Leonhard! *(ab)* / Meister Anton. Du brauchst ihn nicht lesen! Er sagt sich von Dir los! *(schlägt in die Hände)* Bravo, Lump! / klara *(hat gelesen).* Ja! Ja! O mein Gott!" (MM 35)

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

> KLARA. [...] Seit das Nachbarhaus abbrannte, und Seine Frau aus dem geöffneten Fenster dazu lachte und in die Hände klatschte, ja sogar mit vollen Backen in's Feuer hinüber blies, als wollte sie es noch mehr anfachen, seitdem hatte man nur die Wahl, ob man sie für einen Teufel, oder für eine Verrückte halten wollte. Und das haben Hunderte gesehen. […]
> WOLFRAM. Daß sie, die früher die edelste, mitleidigste Seele von Welt war, boshaft und schadenfroh geworden ist, […] wußte ich längst; daß sie aber auch Sachen im Hause auf die Seite bringt, Geld versteckt, Papiere zerreißt, das habe ich leider zu spät erfahren, erst heute Mittag. Ich hatte mich auf's Bett gelegt und wollte eben einschlafen, da bemerkte ich, daß sie sich mir leise näherte und mich scharf betrachtete, ob ich schon schliefe. Ich schloß die Augen fester, da nahm sie aus meiner über den Stuhl gehängten Weste den Schlüssel, öffnet den Secretair, griff nach einer Goldrolle, schloß wieder zu und trug den Schlüssel zurück. […] Sie stieg zum obersten Boden hinauf und warf die Goldrolle in eine alte Kiste hinein, die noch vom Großvater her leer da steht, dann sah sie sich scheu nach allen Seiten um und eilte, ohne mich zu bemerken, wieder fort. Ich zündete einen Wachsstock an und durchsuchte die Kiste, da fand ich die Spielpuppe meiner jüngsten Tochter, ein Paar Pantoffeln der Magd, ein Handlungsbuch, Briefe und leider, oder Gott Lob, wie soll ich sagen, ganz unten auch die Juwelen! (MM 44f.)

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

3.3 Blick in den Uterus III. Klara

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

bot mit dem Ausruf: „Darüber kann kein Mann weg!“ (MM 52) Den mit einer außerehelichen Schwangerschaft verbundenen gesellschaftlichen Ehrverlust kann er nicht ertragen. Um Klaras Ehre jedoch zu retten, entschließt er sich, Leonhard öffentlich zu einem Duell herauszufordern. Da die Unschuld ihres Bruders bewiesen ist, sucht Klara, nachdem der Sekretär abgegangen ist, Leonhard auf und fleht ihn an, sie zu heiraten. In dem Moment erfährt sie, dass er bereits eine neue, finanziell lukrativere Verbindung eingegangen ist, und zwar mit der Nichte des Bürgermeisters.[164] Nach der endgültigen Heiratsabsage[165] Leonhards kehrt Klara verzweifelt und mit dem Plan, sich das Leben zu nehmen, zurück in ihr Elternhaus. Dort trifft sie auf ihren gerade aus dem Gefängnis entlassenen Bruder Karl. Dieser berichtet ihr von seinem Entschluss, als Matrose zur See zu fahren, um der erdrückenden Gesellschafts- und Familiensituation zu entkommen. Klara als das „Schooßkind“ (MM 65) des Vaters hingegen, so Karl, müsse im Elternhaus beim Tischlermeister verbleiben. Wenn Karl Klara in dieser Szene als Schoßkind bezeichnet, inszeniert der Text gleich ein zweifaches Spiel mit Signifikanten und installiert eine weitere Spiegelfigur. Die Ähnlichkeit der Geschwisternamen verdeutlicht erstens die Gleichheit der beiden bei gleichzeitiger Verschiedenheit. Schließlich wurden die Geschwister in dieselbe Familie geboren, jedoch ist für beide aufgrund des Geschlechts ein anderer Lebensweg vorgesehen. Klara als Tochter muss den Entscheidungen ihrer Eltern, und besonders des Vaters, folgen. Karl hingegen wird der Freiraum eröffnet, sich, wenn auch nur im eingeschränkten Rahmen, von den familiären Vorstellungen zu lösen. Er arbeitet zwar weiterhin im Tischlerbetrieb, bleibt aber etwa den sonntäglichen Kirchbesuchen fern und lässt im Wirtshaus anschreiben.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

Abbildung 4: Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato: Betende Madonna

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

Klara, die den Brunnen aufgrund eines fehlenden Bretts[172] bereits als ihren Todesort ausgewählt hat, plant ihren Suizid als Unfall zu inszenieren. An ihrem Sprung in den Dorfbrunnen werden ebendiese gesellschaftlichen Kontrollmechanismen deutlich. Schließlich suizidiert sie sich, um die Reputation ihrer Familie zu bewahren. Mit der Wahl des Gemeinschaftsbrunnens als Todesort destabilisiert Klara diese Normen gleichzeitig aber auch. Da sie sich an einem öffentlichen Ort und unter Zeug:innen das Leben nimmt, erscheint ihr Tod ebenso als Inszenierungsakt, als Schauspiel. Gleichzeitig illustriert ihr Sprung

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

4. Schluss. Rückkehr in den Uterus

Den Brunnen als ihren Todesort bereits ausgewählt, folgt Klara der Bitte ihres Bruders, ihm ein Glas frisches Wasser[173] zu bringen. Sie macht sich auf den Weg und kurze Zeit später erfahren Anton und der gerade vom Duell mit Leonhard zurückgekehrte Sekretär vom tödlichen Sprung Klaras in den Dorfbrunnen. Ihr Suizid verläuft abseits der Bühne und erst Karl überliefert die Nachricht ihres Todes. Zunächst berichtet er von einer im Brunnen liegenden Person und dem Tuch Klaras, das in der Nähe gefunden wird. „Sie ging, um Wasser zu schöpfen, und man fand ihr Tuch." (MM 70) Das Tuch als Spur verweist bereits auf den Körper Klaras und dient als erstes Indiz für ihren Tod. Im 19. Jahrhundert gilt das Tuch, das als „lockere, schützende hülle […] wie halstuch, kopftuch, umschlagetuch"[174] getragen wird und vor männlichen Blicken schützt, als Zeichen von weiblicher Virginität. In dem Moment, in dem Klara ihr Tuch ablegt, macht sie ihren Körper nicht nur in der Öffentlichkeit sichtbar, sondern enthüllt auf einer metaphorischen Ebene ihre Schwangerschaft. Das neben dem Brunnen liegende Tuch erinnert ebenso an ein Leichen- oder Grabtuch,[175] das traditionell für die Verhüllung eines Sargs verwendet wird. Die Szene wird damit bereits mit dem Textausgang in Bezug gesetzt, konkreter: mit der Aufbahrung des Leichnams Klaras im Hinterzimmer des Elternhauses. Der mit dem Tuch bereits angekündigte Sturz wird von Karl selbst nach einer kurzen Rückkehr zum Brunnen verifiziert:

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

178 Bronfen: Nur über ihre Leiche.

179 Bronfen: Die schöne Leiche, S. 108.

180 Vgl. ebd., S. 90.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

181 Ebd., S. 100.
182 Ebd., S. 98f.
183 Ebd., S. 108. Vgl. zu Ophelia und dem Konnex von Weiblichkeit und Tod außerdem Höving, Vanessa: Projektion und Übertragung. Medialitätsverhandlungen bei Droste-Hülshoff, Freiburg i.Br.: Rombach 2018, S. 180f.
184 Bronfen: Die schöne Leiche, S. 100f. (Herv. i. O.)
185 Vgl. ebd. „So enthält die schöne Tote einen Verweis auf jene chaotische, dynamisierende Kraft, welche die Ordnung stört, von dieser aber auch benötigt wird, und dient zugleich als bestätigender Spiegel, der die Stabilisierung des (normativen) patriarchalen Weltentwurfs garantiert."
186 Auch Agnes Bernauer aus der 1852 uraufgeführten Tragödie *Agnes Bernauer* stirbt einen Wassertod. Vgl. dazu Steele: Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord, S. 118–144.
187 Ebd., S. 124.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

V. *Genoveva*. Schwangerschaft und Mutterschaft

Der Legendenstoff zur heiligen Genoveva, den Friedrich Hebbel zum Ausgangspunkt seiner Tragödie *Genoveva* (1841) nimmt, hat Ende des 18. Jahrhunderts literarische Konjunktur.[1] Zu den prominentesten Texten zählen beispielsweise Maler Müllers *Golo und Genovefa* (1775–1781) und auch Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800). Beide Texte bilden wichtige Referenzpunkte für Hebbels eigene Arbeit am Stoff.[2] Dessen Drama, das 1841 fertiggestellt, 1843 publiziert und erst 1854 in Wien uraufgeführt wird, schließt an den Legendenstoff zur heiligen Genoveva an, wie er Hebbel seit seinen frühen Jugendjahren[3] aus dem Volksbuch *Außerlesene History-Buch* (1687) des Kapuzinerpredigers Martin von Cochem bekannt ist. Wie Hebbels Variante setzt die dort niedergeschriebene Erzählung *Von der unschuldigen betrangten H. Pfalz-Gräfinen Genovefa*[4] mit dem Aufbruch des Pfalzgrafen Siegfried in den Kreuzzug ein. Vor seiner Abreise stellt Siegfried seine schwangere Ehefrau Genoveva unter die Schutzherrschaft seines Dieners Golo. Dieser instrumentalisiert seine neue Vormachtstellung wiederum, um Genoveva zum Beischlaf zu drängen. Die Pfalzgräfin kann sich den sexuellen Übergriffen ihres Beschützers zwar widersetzen, fällt aber einer von Golo initiierten Intrige zum Opfer. Sie wird wegen eines vorgeblich begangenen Ehebruchs in den Kerker gesperrt und schließlich zusammen mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich durch Siegfried zum Tode verurteilt. Vor ihrer Hinrichtung gelingt Genoveva jedoch die Flucht. Gemeinsam mit ihrem Sohn lebt sie von da an im Wald, bis

---

1 Vgl. Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 157–159. Vgl. dazu auch Golz, Bruno: Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, Leipzig: B.G. Teubner 1897. Im zweiten Kapitel seiner Studie perspektiviert er fünfzehn Genovevadramen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Vgl. außerdem Candoni, Jean-François: Die Genoveva-Legende bei Friedrich Hebbel und Robert Schumann: Von der Tragödie zur romantischen Oper, in: Drama, Mythos, Geschichte. Zu Mythoskonzeptionen in den Dramen Friedrich Hebbels, hrsg. von Martin-M. Langner, Berlin: Weidler Buchverlag 2021, S. 161–174.

2 Vgl. dazu Hebbels Tagebuchaufzeichnungen: „Das Gedicht vom Maler Müller: Amor und Bachus ist außerordentlich schön, seine Idyllen haben in der deutschen Literatur ihres Gleichen nicht, und in der letzten Faust-scene zeigt sich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine Genoveva dagegen ist ein Nichts.“ Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 166. „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tiecksche las, mit der ich nicht zufrieden bin. Die ersten Scenen sind recht geglückt. Doch wird es wohl kein Drama für's Theater.“ Ebd., S. 253.

3 Vgl. Reinhardt, Hartmut: „Ich treib' die Sünde bis zum Aeußersten“. Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, in: Hebbel-Jahrbuch 57 (2002), S. 107–138, hier S. 107.

4 Cochem, Martin von: Außerlesenes History-Buch Oder Ausführliche, anmüthige und bewegliche Beschreibung Geistlicher Geschichten und Historien, Dillingen: Johann Caspar Bencards 1687, S. 597–629. Vgl. außerdem zur Verschriftlichung des Legendenstoffes Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 143–154 und Golz: Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, S. 1–9.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Siegfried sie nach Jahren auf der Jagd entdeckt. Die Legende schließt mit der Versöhnung des Pfalzgrafenpaars.

Anders als in den Prätexten rückt Hebbel die Schwangerschaft der Pfalzgräfin gleich zu Beginn in den Mittelpunkt der textuellen Dynamik. Ihre Gravidität bildet in seiner Tragödie *den* zentralen Punkt, über den der Text seine Dramatik entwickelt, so die übergreifende These des Kapitels. Das geschieht auf zweifache Weise. Erstens nutzt Golo Genovevas Schwangerschaft als Druckmittel, um seine sexuellen Übergriffe auf die Pfalzgräfin zu verheimlichen. Er eröffnet ihr das Angebot, sie und ihren Sohn zu verschonen, wenn beide gemeinsam mit ihm fliehen. Da dieser Plan scheitert, führt er zweitens die Schwangerschaft Genovevas vor Siegfried als Beweis für den vermeintlich begangenen Ehebruch der Pfalzgräfin an. Hebbel orientiert sich mit dem Handlungsverlauf zwar an der Stoffgeschichte, erzählt diese jedoch nicht bis zum Ende. Sein Drama schließt stattdessen mit einer provokativen und brutalen Textkonstellation: Nach der Flucht Genovevas in den Wald blendet sich Golo aus Reue und wird anschließend von Caspar, einem Diener Siegfrieds, erstochen. Nachdem der Text in dieser Variante nicht zur Aufführung kommt, verfasst Hebbel fast zehn Jahre nach der Fertigstellung des Dramas einen Epilog, der die mit der Legende übereinstimmende Versöhnung zwischen Siegfried und Genoveva inszeniert.

Im Gegensatz zu *Judith* und *Maria Magdalena* hat sich die Hebbel-Forschung dem zweiten Drama Hebbels nur am Rande gewidmet. Die Beiträge konzentrieren sich bisher darauf, vermeintliche biographische Parallelen zwischen Hebbel und Golo herauszuarbeiten und widmen sich insbesondere Hebbels Tagebuchaufzeichnungen zu *Genoveva*. So erklärt Hartmut Reinhardt, dass die „autobiographische Rückkopplung der Golo-Handlungen, schwankend zwischen Selbstanklage und Selbstrechtfertigung" auf der Hand liege. Diese „läßt sich bis in die spätere Kommentierung Hebbels verfolgen"[5]. Auch Anni Meetz liest Golo als „Schlüsselfigur zum Wesen des jungen Hebbels"[6]. Bruno Golz konstatiert weiter, „Hebbels eigener Charakter" diene dazu, „Golo in seiner verzwickten Psychologie zu verstehen"[7]. Auf diesen in der Forschung vorherrschenden „Golozentrismus"[8] verweist erstmals Simone Staritz. Sie wid-

[5] Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 124.

[6] Meetz, Anni: Friedrich Hebbel, Stuttgart: Metzler 1962, S. 24. Weiter erklärt Meetz: „Denn hier, bei der Entstehungsgeschichte der zweiten großen Tragödie Hebbels, faßt man an einem besonders einsehbaren Beispiel jedes von außen gesehen oft so unverständliche Verhältnis zwischen dem Leben und dem Werk eines Dichters. Das Leben und das Werk eines Dichters sind identisch."

[7] Golz: Pfalzgräfin Genoveva, S. 113. Vgl. weiter auch Stolte, Heinz: Ströme von Blut und Leidenschaft: *Genoveva*. Zur Interpretation einer dramaturgischen Fehlleistung, in: Hebbel-Jahrbuch 1984, S. 61–84.

[8] Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 275. Vgl. dazu auch Hebbels eigene Aussage zu Golo, welche in der Forschung oft zum Ausgangspunkt der Interpretation genommen wird: „ich habe oft über diesen Stoff nachgedacht und finde seinen dramatischen Gehalt nur im Character des Golo." Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 166; vgl. weiter ebd., S. 166–

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

met sich in ihrer 2005 erschienenen Studie *Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775–1866*[9] ausführlich der titelgebenden Figur Genoveva unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive. Anhand verschiedener Genoveva-Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts untersucht Staritz literarische Adaptionen des Legendenstoffs respektive des Mythos Genoveva.[10] Sie integriert in ihrer Studie die in der Forschung vorherrschende Lesart, dass „das zentrale Thema der ‚Genoveva' […] der Geschlechterkampf"[11] sei und arbeitet diesen Fokus weiter aus. Entsprechend liest Staritz Hebbels Tragödie als „ironische Kontrafaktur"[12] der Legende und konzentriert sich auf den im Drama verhandelten Konnex von hagiologischen Codes und Geschlechteridentität.

Die Beobachtungen von Staritz werden im Rahmen dieser Studie weitergeführt und um geschlechter-, körper- und dramentheoretische Komponenten erweitert. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Inszenierung von Schwangerschaft und die sich daraus entwickelnde trianguläre Figurenkonstellation. Zu Beginn des Kapitels wird zunächst die intime Beziehung zwischen Golo und seinem Ziehvater Siegfried in den Blick genommen. Gezeigt wird, dass aus der narzisstischen Überidentifikation Golos mit seinem Ziehvater eine Konkurrenzsituation zwischen Golo, Siegfried und Genoveva entspringt. Die Schwangerschaftsnachrichten seiner Ziehmutter Genoveva lösen zum einen das sexuelle Verlangen Golos nach Genoveva aus. Wenn Golo die schwangere Genoveva körperlich begehrt, wird zum anderen eine ödipale Beziehung entworfen, aus der Siegfried als Vater und Ehemann verdrängt wird. Anschließend wird im Rückgriff auf dramentheoretische Forschungsbeiträge zum Haupt- und Nebentext die Möglichkeit des literarisch Darstellbaren diskutiert. Das wird einerseits an der textuellen Inszenierung und Beschreibung des schwangeren Körpers der Pfalzgräfin nachgezeichnet; das Kapitel nimmt andererseits die Geistererscheinung im vierten Akt in den Blick und verortet diese Szene im Anschluss an Abhandlungen Lessings und Hebbels in der Dramentradition.

In der Schwangerschaft der Pfalzgräfin läuft darüber hinaus die im Rahmen der Studie analysierte Schwangerschaftstrias final zusammen. Im Gegensatz zu den Tragödien *Judith* und *Maria Magdalena*, welche Schwangerschaft auf einer imaginativen Ebene verhandeln, wird in *Genoveva* erstmals eine tatsächliche Gravidität dargestellt. Im Text selbst finden sich zudem zentrale Schwanger-

---

168. Dagegen argumentiert etwa Herbert Kraft treffend: „Hebbels Tagebuchaufzeichnung vom 02. Februar 1839 [kann] […] kein ausreichender Beweis sein; denn Hebbel spricht an dieser Stelle über den Genoveva-Stoff, wie er sich ihm vor der Ausarbeitung seines Dramas, die er ja erst am 13. September 1840 […] begann, in seiner ‚dramatischen Gestalt' darstellte." Kraft: Poesie der Idee, S. 80.

9 Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 263–290.

10 Vgl. ebd., S. 141–161.

11 Kaiser, Herbert: Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks, München: Fink 1983, S. 35.

12 Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schaftskonstellationen aus *Judith* und *Maria Magdalena* wieder. Die Tragödie setzt in dem Moment ein, in welchem das vorherige Kapitel zu *Maria Magdalena* endet, somit wird die im Bürgerlichen Trauerspiel begonnene Schwangerschaftsdarstellung weitergeführt. An Genovevas Beziehung zu ihrem Ziehsohn Golo wird zudem die von Judith formulierte Angst, mit einem Sohn schwanger zu sein, konkretisiert. Dass die Geburt eines Sohnes den Tod für die Mutter bedeuten kann, wird in *Genoveva* an den Handlungen Golos deutlich. Schließlich werden Genoveva und ihr neugeborener Sohn Schmerzenreich aufgrund der von Golo inszenierten Ehebruchsintrige zum Tode verurteilt.

1. Kriegerischer Männerbund. Männlichkeit und Sexualität

Der erste Akt des Dramas setzt im Schlosssaal mit Pfalzgraf Siegfried und Ritter Hildebrand ein, die sich über den baldigen Abschied aus der Burg in die Schlacht unterhalten: „Dazu gehört / Der Mannskraft mehr, wie zu dem wild'sten Kampf. Ich komm' mir hier, wie festgewachsen, vor."[13] Der schmerzliche Abschied von ihren Frauen bildet das Zentrum ihres Gesprächs, womit direkt zu Beginn des Textes die beiden Differenzmuster aufgerufen werden, die noch bis ins 20. Jahrhundert konstitutiv für Männlichkeitsvorstellungen sind:[14] eine Frau erobern und in den „wild'sten Kampf", in den Krieg ziehen. Krieg fungiert, das zeigt der Blick in die Literatur und Geschichte, als „Schule, die Männern Männlichkeit" vermittelt, „die Schüler männlichen Geschlechts zu Männern"[15] erzieht. Dieses aufgerufene Szenario, das Krieg als Initiationsritus von Männlichkeit markiert, erinnert an Elisabeth Bronfens Ausführungen zu Geschlechteranordnungen in Kriegsfilmen.[16] Sie liest den Krieg als „gemeinschaftliche[s] männliche[s] Abenteuer",[17] der den Mann vom „feminisierte[n]

---

13 Hebbel, Friedrich: Genoveva, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Dramen I 1841–1847, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh's 1911–13, S. 83–296, hier S. 87. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle G und den entsprechenden Seitenzahlen zitiert.

14 Vgl. dazu Zilles: Die Schulen der Männlichkeit; Frevert, Ute: Das Militär als „Schule der Männlichkeit". Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert, in: Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von ders., Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 145–173; dies.: Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit, in: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, hrsg. von Thomas Kühne, Frankfurt a.M./New York: Campus 1996, S. 69–87.

15 Frevert: Das Militär als „Schule der Männlichkeit", S. 145.

16 Vgl. Bronfen, Elisabeth: Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung, Frankfurt a.M.: Fischer 2013.

17 Bronfen: Hollywoods Kriege, S. 151. In ihren Ausführungen bezieht sich Bronfen auf Hegels *Phänomenologie des Geistes*. „Hegel unterstellt dem nach außen getragenen Kampf, er helfe eine Ruhe im Inneren zu gewinnen bzw. innere Unruhe zu verhindern. Wie sehr diese Unruhen als Kampf der Geschlechter zu verstehen sind, betont Hegel, wenn er von der Weiblichkeit behauptet, sie stehe für jene Vereinzelung in Familien, welche die

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zuhause“, und damit von allen „weiblichen Ansprüchen und Forderungen“[18], befreit. Indem der Mann in den Krieg zieht, flüchtet er vor diesem häuslichen Antagonismus und führt seinen innerlichen Kampf an der Front explizit aus. „Das an einem vom familiären Heim klar abgetrennten Schauplatz durchgeführte Kampfszenarium bietet ironischerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen Unruhe zu entkommen.“[19]

Ebendiese Aufteilung in männliche Kriegsfront und weiblich-familiäres Heim wird programmatisch in Hebbels *Genoveva* inszeniert. Denn neben dem Pfalzgrafen und Ritter Hildebrand steht auch der adoleszente Golo im Saal. Dieser wird nicht mit in den Krieg ziehen, da er noch nicht reif genug ist, wie sein Ziehvater Siegfried konstatiert: „Der ist ein Mann geworden über Nacht / Und blieb ein Kind dabei.“ (G 90) Siegfried verbietet ihm die Teilnahme, befiehlt Golo aber stattdessen als Verwalter und zum Schutz seiner Frau Genoveva, im Schloss zu verbleiben: „Golo, dem Besten nur vertraut der Mann / Sein Bestes an, und der seid Ihr. Ihr bleibt / Und nehmt mein Weib in Obdach und in Schutz.“ (G 90) Wenn Siegfried dem jugendlichen Golo in dem Moment die Teilnahme am Krieg verweigert, dann wird einerseits auf „Golos soziale Ortlosigkeit“[20] verwiesen: Er ist weder Mann noch Kind.[21] Golo wird andererseits – um auf Bronfen zurückzukommen – der Krieg als Schule der Männlichkeit[22] verschlossen: Ihm wird die Option genommen, sich durch den Kampf von einem Kind zu einem Mann zu entwickeln. Der Befehl Siegfrieds kann auch als Versuch gelesen werden, Golo über einen anderen Weg zum Mann zu erziehen, nämlich über die Verwaltung des Anwesens.

Golo hingegen, der es als Strafe sieht, in der Burg zurückzubleiben, führt seine Kampffähigkeiten an, um Siegfried umzustimmen. Denn niemand reite, fechte und treffe den Gegner so wie er, konkreter: Niemand erfülle das Bild des kriegerischen Mannes wie er. Für Golo, das verdeutlicht der Dialog, ist Männlichkeit eng mit Krieg, Gewalt und Eroberung verbunden. Nachdem Siegfried auch von diesem Vorschlag nicht überzeugt werden kann, macht Golo ihm ein weiteres Angebot – das eine andere Perspektive auf diese Männerbeziehung eröffnet und Krieg als Ort von Homoerotik im Text installiert:

> GOLO. [...] Könnt Ihr mich denn nicht brauchen? Scheint mein Arm / Euch überflüssig, daß Ihr ihn verschmäht, / Ich lass’ es mir gefallen, wenn Ihr nur / Bedenkt, wie meine

---

Männlichkeit als Vertreter des menschlichen Gesetzes in seinem allgemeinen Dasein in sich aufzehrt.“ Bronfen, Elisabeth: Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*, in: Freiburger FrauenStudien 1 (1999), S. 33–40, hier S. 34 und auch dies.: Hollywoods Kriege, S. 485.

18 Ebd., S. 140.

19 Bronfen: Kleine Details von großem Gewicht, S. 35.

20 Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 37.

21 Mit diesem sozialen Status des Dazwischen – weder Mann noch Kind – weist Golo eine wichtige Parallele zur jungfräulichen Witwe Judith auf. Vgl. dazu Kapitel III.

22 Vgl. dazu Frevert: Das Militär als „Schule der Männlichkeit“, S. 145–173.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Kehl' Euch taugen kann. / Ei! Wenn Ihr Abends liegt in Eurem Zelt: / So finster ist's, als würd' es nie mehr Tag, / Müd' sind die Glieder, doch es wacht das Herz / Und tritt nach Haus die lange Reise an – / Dann will ich meinen Harnisch von mir thun, / Den rasselnden, und will mich jungfräulich / Euch nah'n und Euch mit Genovevas Ton / Zulispeln: lieber Siegfried! Greift Ihr dann / Nach meiner Hand, so lach' ich, doch nicht laut, / Und sing' von ihren Augen Euch ein Lied, / Und sing' so lange, bis Ihr sprecht: Du Schelm, / Meinst du, das Feuer brennt nicht hell genug? (G 89f.)

Mit dem Angebot Golos, sich nachts zu Siegfried in das Zelt zu legen, wird eine Konstellation männlichen Begehrens inszeniert – in dessen Dreiecksstruktur die imaginierte Genoveva den Verbindungspunkt zwischen den beiden Männern bildet. Diese Konfiguration homoerotischen Begehrens erinnert an das, was Eve Kosofsky Sedgwick in ihrem 1985 publizierten Text *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*[23] beschrieben hat. Sedgwick fokussiert in ihrer Studie das verdrängte homosoziale Begehren[24] in Männerbünden respektive in mann-männlichen Beziehungen in Texten des englischen Literaturkanons – etwa in William Shakespeares Sonetten oder William Wycherleys *The Country Wife* (1675). Ihren Interpretationen stellt sie die Beobachtung voran, dass Männlichkeit auf einem *double bind* basiert. So fordern patriarchale Institutionen wie etwa das Militär und der Krieg die Nähe von Männern, die sie auf einer erotischen Ebene zugleich verbieten. Aus dieser obligatorisch geforderten Heterosexualität, die auch andere patriarchale Institutionen wie beispielsweise die heterosexuelle Ehe strukturiert, erscheint Homophobie als notwendige Folge – „homophobia is a *necessary* consequence of such patriarchal institutions"[25]. Entsprechend stellen „die starke[n] sozialen[n] Bindungen unter Männern und die Heterosexualität (mit Zügen von Homophobie) [...] die Fundamente des Patriarchats dar"[26].

Die Perspektive auf mann-männliche Beziehungen führt Sedgwick mit Bezug auf René Girards *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der*

---

[23] Sedgwick, Eve Kosofsky: Between men. English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia 1985.

[24] „‚Homosocial desire', to begin with, is a kind of oxymoron. ‚Homosocial' is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‚homosexual', and just as obviously meant to be distinguished from ‚homosexual'. In fact, it is applied to such activities as ‚male bonding', which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the ‚homosocial' back into the orbit of ‚desire', of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual — a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted." Sedgwick: Between men, S. 2f.

[25] Ebd., S. 3 (Herv. i. O.).

[26] Kauer, Katja: *Queer* lesen. Anleitungen zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 118.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

fiktionalen Realität[27] am grafischen Schema des Dreiecks weiter aus. Rivalitätsstrukturen unter Männern werden in literarischen Texten oft durch eine Dreiecksbeziehung dargestellt, in der zwei Männer um eine Frau kämpfen. Diese fungiert in der Beziehung einerseits als Symbol männlicher Macht, avanciert andererseits auch zum Verbindungspunkt beider.[28] Aus dieser Konstellation bildet sich wiederum ein erotisches Dreieck, in welchem das homosoziale Begehren zwischen den Männern über die Frau als Copula ausgelebt wird – die damit zwar den Verknüpfungspunkt der Männerbeziehung bildet, aber Sedgwick zufolge gerade nicht als dessen erotisches Zentrum fungiert. In dieser Dreieckskonstellation können die Männer hingegen ihrem sexuellen Begehren folgen, jedoch ohne sich oder ihre Handlungen als homosexuell identifizieren zu müssen. „Sie mögen sich, weil sie ein gemeinsames Objekt des Begehrens haben, weil sie sich scheinbar in ihrem Begehren ähneln."[29]

Mit der imaginierten Genoveva als gemeinsames Begehrensobjekt wird das von Sedgwick bezeichnete „erotic triangle"[30] im Hebbel'schen Drama prominent in Szene gesetzt. In dem Moment, in dem Golo seinen Harnisch ablegt und mit dem Lispeln von „Genovevas Ton" das Auftreten der Pfalzgräfin imitiert, wird sie zur Mittlerfigur zwischen den Männern. Wenn Genoveva in der Zeltszene zum Verbindungspunkt avanciert, wird die von Sedgwick entworfene Konstellation in Hebbels Tragödie zwar inszeniert, aber zugleich auch modifiziert. Schließlich verdrängt Golo Genoveva in seinen Imaginationen aus der Ehe, und damit aus der Liebesbeziehung. Das bedeutet, dass die Dreiecksstruktur durch eine Zweierbeziehung ersetzt wird. Die imaginierten Handlungen Golos, das Eintreten in das Zelt, das Singen und Lachen, illustrieren die intime Bindung zwischen den beiden Männern. Da die Zeltszene „Abends" (G89) stattfindet, verweist diese zudem auf das Geheime respektive Verbotene des Treffens. Denn „[i]n der Nacht erwachen die Wünsche, welche am hellen Tag [...,] im Licht der Sonne und der klaren Beleuchtung durch die moralischen Instanzen unter Tabu stehen"[31]. Gleichsam wird die Szene über die Feuermetaphorik sexuell aufgeladen. In der Literatur fungiert das Feuer zum einen als Symbol für Sexualität und erotische Leidenschaft zwischen zwei Menschen. Das Feuer erhellt zum anderen aber auch das finstere Szenario und symbolisiert somit das Wissen um diese Männerbeziehung.

Indem Golo die Frau des Pfalzgrafen spielt, nimmt er nicht nur die Stellung Genovevas ein, sondern löst mit diesem Akt gleichsam die Kernfamilie auf. Der Text entwirft eine Konkurrenz zwischen Mann und Frau, zwischen Ziehsohn

---

[27] Girard, René: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, Thaur: Thaur 1999.
[28] Vgl. Sedgwick: Between men, S. 21.
[29] Bronfen: Kleine Details von großem Gewicht, S. 36.
[30] Sedgwick: Between men, S. 21.
[31] Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen, S. 139.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Ziehmutter. Mit Blick auf den weiteren Dramenverlauf fungiert die Imagination Golos als Schlüsselszene für den ganzen Text, da an der Stelle die Handlungsmotivationen der Figur deutlich ablesbar sind. Golo manipuliert mit seinen Handlungen die Ehe Siegfrieds und Genovevas. Aus seinen Taten entwickeln sich wiederum zwei für die Tragödie konstitutive Dreiecksbeziehungen. Die eine entspringt aus der Konkurrenzsituation zwischen Genoveva und Golo. Auf einer verschobenen Ebene formuliert Golo das Verlangen, durch die Nähe Siegfrieds selbst zum Mann zu werden. Die Tragödie präsentiert eine narzisstische Überidentifikation Golos mit Siegfried, die Ausgangspunkt für seine Handlungen sein wird. Aus dieser Konstellation entwickelt sich außerdem eine zweite Beziehung, die Golo und Genoveva in den Mittelpunkt stellt. Nachdem Golo in der nächsten Szene von der Schwangerschaft der Pfalzgräfin erfährt, werden seine Handlungen davon getrieben sein, über Genoveva und ihren Körper zu verfügen, konkreter: die Pfalzgräfin zum Beischlaf zu zwingen.

In die Handlungen Golos ist das Verlangen danach eingeschrieben, sich zu einem Mann zu entwickeln – jedoch scheitert seine Entwicklungsgeschichte gleich doppelt. Nach dem Auszug Siegfrieds und seines Heers dominiert Golos Handlungen der Antrieb, seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Das zeigt besonders die Turmepisode zu Beginn des zweiten Akts. Golo beschließt, auf den höchsten Turm zu steigen, um dort die Nester der Dohlen, der „Dohlenbrut" (G 105) als vermeintlichen Beweis für seine Treue zu Genoveva zu zerstören. Eigentlich fungiert diese Mutprobe als Gottesprobe, deren sich Golo im Verlauf des Textes noch weiteren stellen wird. Ziel seinerseits ist, sich von seinem Verlangen nach Genoveva zu befreien und von Gott Absolution zu erhalten. Zugleich illustriert das Klettern auf den höchsten Turm im Schloss auch einen Männlichkeitsritus. Golo stellt öffentlich seinen Mut aus. Diese Mutprobe symbolisiert außerdem ein Ankämpfen gegen den weiblich geprägten Ort, in welchem Golo zurückbleiben muss. Im Gegensatz zu den Rittern, die in den Krieg ziehen, ist der Handlungsraum Golos auf die vermeintlich weiblich codierte Sphäre beschränkt. Diese wird von der schwangeren Genoveva wie auch Golos Amme Katharina sowie deren Schwester Margaretha kontrolliert.

2. *Pater semper incertus est.* Weiblichkeit und Sexualität

Das Gespräch zwischen Siegfried und Golo zu Beginn des ersten Akts unterbricht die dazukommende Pfalzgräfin Genoveva, die sich von ihrem in den Krieg ziehenden Mann verabschiedet. Zunächst offenbart Genoveva Siegfried ihre Gefühle und Ängste, wodurch eine intime Abschiedsszene entworfen wird – und diese wird vom im Hintergrund stehenden Golo beobachtet. Die sonst so zurückhaltende Genoveva, die früher den Kuss, den Siegfried ihr „raubte[], halb Zurück gehalten, und ihn Gott geweiht" (G 94) hatte, fällt dem Pfalzgra-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

fen um den Hals und bietet diesem „den Abschiedskuß“ (G 95) an. Gleichzeitig informiert sie ihn über ihre Schwangerschaft:

> GENOVEVA. Du ziehst hinaus jetzt in den blut'gen Streit, / Jedwedes Eisen, das ein Heide schliff, / Jedweder Pfeil kann Deine Brust bedroh'n, / Und dennoch, dennoch fürcht' ich nicht für Dich,/ Ich fürcht' nur für mich selbst, – nur für mein Kind! / Geh, Siegfried, geh, was hab' ich da gesagt! / Sonst ward ich in der Dämm'rung glühend-heiß, / Dacht ich: die Stunde kömmt, wo er Dich fragt; / Jetzt sprech' ich's aus, und es ist lichter Tag. (G 97)

Genoveva stellt die Sorge um ihr gemeinsames Kind in den Mittelpunkt des Abschieds. Als Mutter ist die Pfalzgräfin diejenige, die für den Schutz des Ungeborenen verantwortlich ist – und besonders dann, wenn der Vater in den Krieg zieht. Sie sorgt sich darum, ob ihr Kind bei der Geburt „noch einen Vater hat“ (G 97) und fleht Siegfried schließlich an, sie mit in die Schlacht zu nehmen; dieser lehnt jedoch ab. Mit dieser Entscheidung werden die zeitgenössisch geschlechtlich codierten Handlungsräume gefestigt, welche den Mann in der Öffentlichkeit, die Frau hingegen im familiären Bereich situieren. In dem Moment, in dem sich Genoveva außerdem „nur für mich selbst – nur für mein Kind“ fürchtet und nicht um „Dich“, um Siegfried, wird das Kind sprachlich an die Mutter gebunden.

Interessant ist an dieser Stelle der von der Pfalzgräfin gewählte Zeitpunkt, an dem sie Siegfried über ihre Schwangerschaft informiert. Indem Genoveva Siegfried kurz vor seinem Auszug vom baldigen Nachwuchs erzählt, sichert sie sich vor einem möglichen Ehebruchsverdacht ab. Schließlich kann dieser bei einer Schwangerschaft bei gleichzeitiger Abwesenheit des Mannes aufkommen. Nur die Schwangere selbst kann Auskunft über den Vater des Kindes geben, das bedeutet gleichzeitig auch, dass der Vater immer ungewiss ist: *pater semper incertus est*[32] – und genau auf dieser Problematik beruht die Intrige des Dramas. Auf Anraten seiner Amme Katharina wird Golo ebendieses Wissen im vierten Akt instrumentalisieren, um Siegfried von der Untreue Genovevas zu überzeugen. Er sucht den verwundeten Pfalzgrafen in Straßburg auf und nennt ihm ein verspätetes Geburtsdatum.

Bereits die zeitgenössische Medizin weiß um die Möglichkeit, den Schwangerschaftsverlauf und das Geburtsdatum zu berechnen. So erklärt etwa Eduard Casper Jacob von Siebold in seinem *Lehrbuch der Geburtshülfe*, dass eines der vier Momente, um eine Schwangerschaft zu ermitteln, neben dem Ausbleiben der Menstruation, den ersten Bewegungen des Kindes und dem Senken des Körpers der Zeugungstag ist; dann „ist freilich die Rechnung sehr leicht, indem von da 40 Wochen oder 280 Tage weiter gezählt werden dürfen, um den Tag der Geburt zu bestimmen“[33]. Da das Geburtsdatum Aufschluss über den

[32] Vgl. dazu Liebrand: Pater semper incertus est.
[33] Ebd., S. 156.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zeitpunkt des Sexualakts gibt, kann eine mögliche Vaterschaft nachträglich rechnerisch ermittelt werden. Entsprechend erhalten mit diesem Wissen weitere Personen Kontrollmacht über den schwangeren Körper.

Die Schwangerschaft Genovevas wird von der Pfalzgräfin selbst performativ erzeugt: „Jetzt sprech' ich's aus, und es ist lichter Tag" (G 97) Genoveva präsentiert sich mit diesem Sprechakt selbst als Schwangere und zukünftige Mutter. Anders als in *Maria Magdalena* und in *Judith* bietet diese Szene den Beginn einer Schwangerschaftsdarstellung, die mit dem Wissen Genovevas um ihre Gravidität einsetzt und mit der Geburt ihres Sohnes den Abschluss findet. Gravidität wird in *Genoveva* nicht mehr ausschließlich als imaginativer Zustand dargestellt, sondern als konkreter Prozess in das dramatische Geschehen integriert. Bemerkenswert ist zudem, dass Genovevas Schwangerschaft auf der Handlungsebene stets präsent ist, doch nur an vereinzelten Stellen vom restlichen Figurenpersonal darüber gesprochen wird. Außerdem werden weder die letzten Monate ihrer Schwangerschaft noch die Geburt auf der Bühne präsentiert. Erst nach der Geburt von Genovevas Sohn Schmerzenreich treten beide im fünften Akt wieder zusammen auf. Damit präsentiert der Text sowohl den schwangeren Frauenkörper als auch die Geburt als nicht darstellbar. Mit dieser Konstellation schließt Hebbel wiederum an prominente Schwangerschaftsdramen wie etwa Wagners *Kindermörderin* oder Goethes *Faust I* an. Auch in diesen wird der (hoch-)schwangere Körper von der Bühne getilgt und die Geburt abseits der Bühne, im *off* verhandelt – eine Konstellation, die auch aus dramentheoretischer Perspektive interessant ist und Auskunft über die Theaterkonventionen der Zeit gibt.

2.1 Nebentext und Haupttext. Inszenierung von Schwangerschaft

Im Gegensatz zur anglistischen literaturwissenschaftlichen Forschung hat sich die germanistische Literaturwissenschaft mit der textuellen Inszenierung von Schwangerschaft bisher kaum beschäftigt. Da sich die anglistischen Forschungsbeiträge jedoch nicht auf den hier fokussierten Zeitraum konzentrieren, sondern hauptsächlich Texte der Frühen Neuzeit in England wie etwa die Dramen William Shakespeares[34] in den Blick nehmen, wird an die Ergebnisse im Folgenden in einer modifizierten Form angeschlossen. Diese werden mit einigen Veränderungen auf die deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts übertragen. In den Mittelpunkt dieses Unterkapitels rückt die doppelte Media-

[34] Vgl. u.a Andrzejewski, Alicia: „For her sake". Queer Pregnancy in *A Midsummer Night's Dream,* in: Shakespeare Studies 47 (2019), S. 105–111; Moncrief, Kathryn M./McPherson, Kathryn R. (Hrsg.): Performing Maternity in Early Modern England, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007; Paster, Gail Kern: The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England, Ithaca: Cornell 1993, S. 163–280; Sacks, Elizabeth: Shakespeare's Images of Pregnancy, New York: Palgrave 1980.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

lität[35] dramatischer Texte: Denn diese werden einerseits für die Aufführung auf einer Bühne vor Publikum verfasst, können andererseits aber auch als Lesedramen rezipiert werden. Im Drama existieren zwei mögliche Ebenen, auf welchen verschiedene Ereignisse präsentiert werden können. Diese ergeben sich wiederum aus dem Zusammenspiel von Haupt- und Nebentext.

Roman Ingarden hat die literaturwissenschaftliche Differenzierung der beiden Textebenen 1931 erstmals eingeführt:[36] „In einem *geschriebenen* Drama gibt es [...] zwei verschiedene Texte: den Haupttext, d.h. die von den *dargestellten* Personen gesprochenen Worte und Sätze, und den Nebentext, d.h. die vom Autor gegebenen ‚Informationen'. In einem Schauspiel fällt der Nebentext als *Text* fort."[37] An dieser Definition wird bereits eine Privilegierung des Haupttextes über den Nebentext deutlich,[38] die sich auch in der Forschung widerspiegelt. Dem Dialog als Träger des Dramas wird,[39] so etwa Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas*, eine handlungstragende Funktion zugesprochen. Dieser bildet die Rahmung für die Figurenrede und damit für die Aufführung auf einer Bühne. Entsprechend ergibt sich die Definition des Nebentexts erst in „Bezug auf den Haupttext" und kann „kaum anders als die Negation desselben"[40] gelesen werden. „Zum Nebentext gehören alle diejenigen Bestandteile des dramatischen Textes, die *nicht* in direkte Rede gesetzt sind."[41] Doch, darauf verweist besonders die jüngere Forschung, wenn der Nebentext Auskunft über

---

35 Vgl. Tonger-Erk, Lily: Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes, in: Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 421–444, hier S. 429f.

36 Neben dem Begriffspaar ‚Haupttext und Nebentext' schlägt die Forschung zudem die terminologische Differenzierung in ‚Sprechtext und Zusatztext', ‚Geschehensteilnehmerrede und Geschehensvermittlerrede', ‚Autor- und Sprechertext' oder auch ‚stage directions', ‚Regieanweisung' beziehungsweise ‚Bühnenanweisungen' vor. Da diese jedoch nicht die „doppelte Medialität des Dramas als Text *und* als Aufführung" abbilden, folge ich Tonger-Erk und verwende das Begriffspaar Haupttext und Nebentext. Vgl. Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 426.

37 Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 4., unver. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer 1972, S. 339 (Herv. i. O.).

38 Vgl. Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 56.

39 Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas: 1880–1950, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 14f. Vgl. weiter Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, 10. Auflage, München: Fink 2000, S. 34–46.

40 Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 425.

41 Ebd. Den Nebentext als „Sammelbegriff für alles [...], das nicht Haupttext ist" differenziert Tonger-Erk weiter in „Autorname, Titel, Gattungsangabe, Motto, Personenverzeichnis, Vorrede oder Nachwort des Autors oder Herausgebers, szenischer Prolog, Vorrede oder Nachwort des Autors oder des Herausgebers, szenischer Prolog oder Epilog, Liste der *dramatis personae*, Strukturierung in Akt und Szene, Sprecherbezeichnung sowie Regiebemerkung im engeren Sinne zu Zeit und Ort der Handlung, zu Bühnenbild, Kostümen, Requisiten, Bühnenverkehr, Gestik, Mimik und Stimmführung". In dieser

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

die Bewegungen auf der Bühne oder die räumliche Gestaltung gibt, kommt diesem eine „rahmende, erzählende, kommentierende, strukturierende und illusionsbildende (oder auch -zerstörende) Funktion im Drama“[42] zu – die zudem relevant für die Aufführungspraxis ist. Schließlich gibt dieser Auskunft über den Bühnenaufbau, die Requisiten und die Gesten oder Mimik der Figuren.

Trotz dessen „zentrale[r] Steuerungsfunktion“ für die „Produktion und Rezeption“[43] hat die Forschung bis auf Anke Detkens grundlegende Studie *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen im Drama des 18. Jahrhunderts*[44] den Nebentext bisher kaum systematisch betrachtet, wie Lily Tonger-Erk im Vorwort eines 2018 publizierten Themenhefts der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik mit dem Titel *Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama* notiert. Tonger-Erk markiert den „Nebentext als konstitutiven Bestandteil des dramatischen Textes“[45] und fordert, diesem eine zentrale Stellung in der Dramentheorie zuzuweisen. Im Anschluss an Holger Korthas verweist Tonger-Erk auf die Funktion des Nebentextes ähnlich einer narrativen Erzählinstanz, da dieser „unübersehbar ein Element von Vermittlung des Geschehens“[46] in den Text integriert. Wenn der Nebentext als „genutztes Äquivalent zur Rede der narrativen Instanz in Erzähltexten gelten darf“, kommt diesem in einer „*Kombination von Geschehensteilnehmerrede und Geschehensvermittlerrede*“[47] eine narrative, das Geschehen auf der Bühne ordnende Funktion zu. Der Nebentext ist zudem eine zuverlässigere (Erzähl-)instanz als die Figurenrede. Schließlich verfolgen die Figuren in der dramatischen Wirklichkeit verschiedene Motivationen, um ihre Ziele zu erreichen. Wenn beispielsweise Golo Siegfried verspricht, für Genovevas Schutz zu sorgen, sichert er ihm zwar seine Unterstützung zu, wird im Verlaufe des Dramas aber anders agieren. Der Nebentext hingegen verfolgt in seiner rahmenden und strukturierenden Funktion keine eigene Handlungsmotivation. Damit ist dieser, um zurück auf die narrativen Erzählinstanzen zu kommen, durchaus zuverlässiger als Erzähler:innen in einem Prosatext. Denn hier, das ist in der Forschung bekannt, existieren unzuverlässige Erzähler:innen,[48] welche der Leser:innenschaft etwa Informationen

---

weiten Definition überschneidet sich, darauf verweist Tonger-Erk zu Recht, „der Begriff des Nebentextes in Teilen mit dem des Paratextes“. Ebd. (Herv. i. O.)

42 Tonger-Erk, Lily/Werber, Niels: Nebensächlich? Vorwort zum Nebentext, in: Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 411–419, hier S. 412.

43 Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 423.

44 Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen: De Gruyter 2009.

45 Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 436.

46 Korthals: Zwischen Drama und Erzählung, S. 57.

47 Ebd., S. 457. (Herv. i. O.)

48 Erstmals eingeführt wurde das Konzept des unzuverlässigen Erzählers 1961 von Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication, Oxford: Blackwell 2003. Vgl. weiter Nünning, Ansgar (Hrsg.): Unreliable narration: Studien zur

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vorenthalten oder falsch wiedergeben. Wenn im Nebentext des Dramas eine Information, eine Handlung oder eine Requisite vermerkt ist, wird die textuelle respektive theatrale Wirklichkeit theoretisch auch in dieser Anordnung abgebildet – die Aufführungspraxis kann je nach Inszenierung durch die jeweiligen Regisseur:innen, Dramaturg:innen davon abweichen. Entsprechend fungiert der Nebentext als zuverlässige, das Geschehen rahmende Instanz – übertragen werden kann diese Funktionsweise zudem auf die Inszenierung von Schwangerschaft in Hebbels Drama.

Für *Genoveva* bedeutet das konkret, dass die Schwangerschaft in der textuellen Wirklichkeit entweder über die Figurenrede, also über Genoveva und über das weitere Figurenpersonal, oder über den Nebentext dargestellt werden kann. In der bereits zitierten Abschiedsszene wird die Schwangerschaft Genovevas zunächst von der Pfalzgräfin selbst in das dramatische Geschehen eingeführt. Anschließend wird das Wissen um ihre Schwangerschaft auf das weitere Figurenpersonal, auf Siegfried, Golo, Katharina und Margaretha, ausgeweitet. Ihre Gravidität wird zu keinem Moment von den anderen Figuren angezweifelt, vielmehr bestätigen diese mit ihren Handlungen, und gerade mit der initiierten Intrige, ihre Gravidität. Auf der Ebene des Haupttextes ist Genoveva schwanger, obwohl das restliche Figurenpersonal zu keinem Zeitpunkt ihren schwangeren Körper beschreibt, kommentiert oder darüber reflektiert.

Interessant ist mit Blick auf das Zusammenspiel von Haupttext und Nebentext, dass ausschließlich die Pfalzgräfin über ihre Schwangerschaft spricht. Als neutrale Instanz gibt der Nebentext an keiner Stelle Auskunft über ihren schwangeren Körper, obwohl verschiedene Gesten der Schwangerschaft in den Text integriert werden können. Eine auf dem Bauch abgelegte Hand kann genauso auf eine Schwangerschaft verweisen wie ein ausgestelltes Kleid.[49] Der

Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1998 und Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., erw. u. über. Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

[49] Vgl. dazu auch die folgenden Ausführungen in Moncrief, Kathryn M./McPherson, Kathryn R.: Embodied and Enacted: Performances of Maternity in Early Modern England, in: Performing Maternity in Early Modern England, hrsg. von dens., Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 1–16, hier S. 6. Mit Blick auf die Inszenierung von Mutterschaft respektive Schwangerschaft konstatieren die beiden weiter: „Both playwrights and actors crafted maternity as a role; as a result theatre would have reflected early modern understanding of maternity but also, certainly, it would have participated in producing the understanding." Ebd. Kathryn M. Moncrief verweist darauf, dass in den Dramen Shakespeares Schwangerschaft als „vivid physical description" dargestellt wird, wie etwa „‚spread of late/Into a goodly bulk'" oder „‚plenteous womb/Expresseth his full tilth and husbandry'". Dies.: ‚Show me a child begotten of the body that I am father to': Pregnancy, Paternity and the problem of Evidence in *All's Well that Ends Well*, in: Performing Maternity in Early Modern England, hrsg. von ders./Kathryn R. McPherson, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 29–44, hier S. 37. Bei der Inszenierung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* war das Publikum interessanterweise von der Beschreibung des schwangeren Körpers schockierter als über die lesbische Beziehung der Frauenfiguren. Vgl. DiGangi, Mario: Sexual Types. Embodiment, Agency and Dramatic

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Nebentext bestätigt zu keinem Moment ihre Schwangerschaft und erst mit der Geburt Schmerzenreichs wird deutlich, dass – anders als beispielsweise Klara in *Maria Magdalena* – Genoveva tatsächlich schwanger war.

Wenn weder der Nebentext als geschehensrahmende Instanz auf Genovevas Gravidität verweist noch die anderen Figuren über ihren schwangeren Körper sprechen, geben diese Textanordnungen wiederum Auskunft über die Theaterkonventionen der Zeit. Dass in Hebbels Drama Gravidität respektive der sichtbar schwangere Körper von der Bühne getilgt wird, ist kein Einzelfall in der Literatur, wie die zwei folgenden wirkmächtigen Beispiele zeigen. Auch in Wagners *Kindermörderin* verschwindet die Hauptfigur Evchen mit voranschreitender Schwangerschaft aus dem dramatischen Geschehen. Erst nach der Geburt ihres Kindes tritt sie wieder auf. Der Kindsmord hingegen wird auf der Bühne dargestellt – und löst öffentlich einen Skandal aus. In Goethes *Faust I* wird sowohl die Schwangerschaft als auch der Kindsmord Margaretes über eine Stellvertretergeschichte erzählt. Im Text findet parallel zu Margaretes Schwangerschaft, Geburt und dem Kindstod Fausts und Mephistos Reise zum Blocksberg zur Walpurgisnacht statt.[50] Die Tragödie setzt erst wieder mit der im Kerker sitzenden Margarete ein. Wenn bei Hebbel sowohl die Gravidität Genovevas als auch die Geburt des Kindes über eine Auslassung in das dramatische Geschehen integriert werden, dann geben diese entstehenden Leerstellen nicht nur Informationen über die strukturelle und semantische Funktion von Gravidität innerhalb des Dramentextes, sondern auch über die zeitgenössischen Theatervorgaben. Deutlich wird, dass auf offener Bühne weder sexuelle Handlungen noch eine Geburt dargestellt werden. „Childbirth is especially invisible in dramatic representation, where the act of giving birth has been an offstage event, as unstageable as the other forms of bodily evacuation it so embarrassingly resembles."[51] Auch in Hebbels Drama werden die hochschwangere Genoveva sowie die Geburt ihres Sohnes aus dem dramatischen Geschehen gestrichen. Die fälschlicherweise des Ehebruchs verurteilte Pfalzgräfin wird im dritten Akt in den Kerker gesperrt und tritt erst wieder gemeinsam mit ihrem Sohn im fünften Akt auf. Schwangerschaft und Geburt als körperliche Prozesse, so lässt sich konstatieren, werden bei Hebbel zwar in den Mittelpunkt gesetzt,

---

Character from Shakespeare to Shirley, Philadelphia: Penn University Press 2011, S. 239 und dort Fußnote 25.

50 Vgl. Nossett: Impossible Ideals, S. 81. „In *Faust I,* Goethe goes to great lengths – almost to hell and back – to remove Faust from the scene of birth. Faust is absent for the entire duration of Gretchen's pregnancy, the delivery of her child, and her infanticidal act. Although the drowning of the child represents a return to the abjected amniotic fluid of the maternal body, by the time Faust discovers what has happened, Gretchen's once-open, abjected, and fearful boundaries have literally been confined to a cell so that her pregnancy, birth and crime can be discussed only in symbolic language". Vgl. weiter dies.: The Virginal Mother in German Culture, S. 37–69.

51 Paster: The Body Embarrassed, S. 163.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

erreichen aber vielmehr über ihre Abwesenheit die Aufmerksamkeit der Rezipierenden.

Die in diesem Unterkapitel noch theoretisch formulierten Beobachtungen zur Darstellung von Schwangerschaft werden im Folgenden in der Analyse des Aufeinandertreffens von Golo und Genoveva konkretisiert. Neben der Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva bildet diese eine zweite wichtige Textstelle, in der die Schwangerschaft der Pfalzgräfin im Haupttext thematisiert wird.

2.2 Golo als Ödipus. Ziehsohn und Ziehmutter

Mit dem Auszug Siegfrieds in den Krieg und der Schwangerschaft Genovevas werden zu Beginn der Tragödie sowohl Krieg als auch Gravidität als mögliche Textzentren formuliert. Hebbel fokussiert in seinem Drama, und damit folgt er dem Prätext aus dem 17. Jahrhundert, zweiterem und stellt entsprechend den weiblichen schwangeren Frauenkörper in das Zentrum seiner Tragödie. Schließlich nehmen Siegfried und dessen Kriegserlebnisse im Text nur einen Nebenschauplatz ein. Aus dieser Konstellation entwickelt sich wiederum ein Familiendrama, in dessen Mittelpunkt Golo, der Ziehsohn Siegfrieds, steht. Während Siegfried und Genoveva im ersten Akt voneinander Abschied nehmen, beobachtet Golo „*im Hintergrund*“ (G 96) das Gespräch des Pfalzgrafenpaars.[52] Er belauscht die beiden. In dem Moment, in dem er von Genovevas Schwangerschaft erfährt, entbrennt sogleich sein sexuelles Verlangen nach der Pfalzgräfin. Die von ihm als sittsam, fromm und gottesfürchtig angesehene Genoveva tritt ihm erstmals als sexuell aktive Person entgegen: „Dieselbe Genoveva liebt und weint, / Sie ist ein Weib! Sie ist ein Weib, wie keins! *(drei heftige Trompetenstöße)*“ (G 98). Der Ausruf Golos verdeutlicht die Überhöhung Genovevas zu dem *‚einen* Weib‘, das seine Vorstellungen von Weiblichkeit erfüllt. Der in dem Augenblick vollzogene Wandel von der vermeintlich ‚Heiligen‘ zur sexuell aktiven Genoveva präsentiert nicht nur die spätere Handlungsmotivation Golos, sondern bildet zugleich zeitgenössische Weiblichkeitsphantasmen ab, die sich

> gerade durch eine Abgrenzung vom Anderen definieren. An die Ränder der Norm gedrängt erscheint nun die Weiblichkeit entweder als idealisierte Überhöhung oder als monströse Perversion: Das extrem Gute, Reine und Hilflose oder das extrem Gefährliche, Chaotische, Verführerische. Die Heilige oder Hure, Jungfrau Maria oder Eva.[53]

---

[52] „Da er sozial weder Kind noch Mann, weder Mann noch Frau ist, fällt ihm die Freiheit des Beobachters zu, der außenstehend und verantwortungslos sich nach seinem Gutdünken verhält.“ Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 37.

[53] Bronfen, Elisabeth: Das weibliche Subjekt, in: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit, hrsg. von Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 431–453, hier S. 431.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wenn sich die vormals von ihm als „heilig-fremd und kalt“ (G 98) wahrgenommene Genoveva vor seinen Augen zu einer vermeintlichen ‚Hure‘ verwandelt, dann spiegelt Golos Wahrnehmung ebendiese Weiblichkeitsdichotomie wider.[54] Golos direkte Reaktion auf die Schwangerschaftsnachricht verdeutlicht seine Vorstellung von Weiblichkeit, die Frauen eng an erotisches Verlangen und männlichen Besitz koppelt. Explizit sexuell aufgeladen werden Golos Phantasien zudem durch den Nebentext. Der von Golo ersehnte Beischlaf mit Genoveva manifestiert sich bereits auf einer metaphorischen Ebene durch die an den Sexualakt erinnernden Trompetenstöße.

Da Golo das Pfalzgrafenpaar beim Abschied beobachtet, inszeniert der Text den Blick des Ziehsohnes auf seine Zieheltern, und hier besonders auf die Ziehmutter Genoveva. Golos hier erstmals formuliertes sexuelles Verlangen nach der Pfalzgräfin installiert wiederum eine inzestuöse Beziehung im Drama, die zugleich eine weitere Dreiecksrelation bildet.[55] Dennoch, und das bietet Anschluss an die homoerotische Verbindung zwischen Siegfried und Golo, spielt auch in dieser Konfiguration die Abwesenheit der dritten Person eine entscheidende Rolle. So wie Genoveva in der homoerotischen Dreiecksbeziehung zwischen Siegfried und Golo abwesend ist, so fehlt auch Siegfried in dieser. Mit dem Verlangen Golos nach seiner Ziehmutter entwirft der Text eine inzestuöse Konstellation, die sich produktiv mit dem antiken Ödipusmythos in Bezug setzen lässt. Wie auch in Hebbels Drama steht zu Beginn dieses prominenten antiken Texts eine Schwangerschaft. Laios, König von Theben, wird prophezeit, dass, sollte er einen Sohn zeugen, ihn dieser töten wird. Seine Frau Iokaste wird daraufhin schwanger. Aufgrund der Weissagung befehlen die beiden einem Boten den neugeborenen Ödipus, nachdem dessen Füße durchstoßen und zusammengebunden wurden, in den Bergen auszusetzen. Der junge Ödipus wird wiederum von Hirten gerettet und am Königshof von Korinth aufgezogen. Wie im Orakel vorausgesagt, ermordet er als Erwachsener auf einer Reise seinen Vater Laios. Anschließend befreit er Theben von der Sphinx, heiratet unwissend seine Mutter Iokaste und zeugt mit ihr vier Kinder.

Die Literatur- und Kulturwissenschaft rezipiert den Ödipusmythos, besonders in psychoanalytischen Ausführungen,[56] mit Fokus auf den Vatermord wie

---

[54] Vgl. Loster-Schneider, Gudrun: Flintenweiber mit Glorienschein? Hagiologisch-legendialer Code und Genderdiskurs – Überlegungen zu einem literarischen Funktionszusammenhang 1800–1850, in: Legenden: Geschichte, Theorie, Pragmatik, hrsg. von Hans-Peter Ecker, Passau: Rothe 2003, S. 141–162, hier S. 160. Genoveva wird „vom reinen Engel zum sündigen Weib, von Maria zu Eva, von verehrungswürdiger Heiligen zu verachtungswürdiger Hure und Schein-Heiliger.“

[55] Vgl. u.a. Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115f.

[56] Vgl. Bronfen: Das verknotete Subjekt, S. 37–54; Zimmermann, Bernhard: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 43–102; für einen ausführlichen Überblick zum Konnex von Literatur und Psychoanalyse Berndt, Frauke/Renger, Almut-Barbara: Ödipus, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hrsg. von Frauke Berndt/Eckhart Goebel,

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

auch den Inzest, der Mutterehe. Die „männliche[] Identitätsbildung“[57] manifestiert sich einerseits in der narzisstischen Überidentifikation, andererseits aus dem Konkurrenzkampf mit dem Vater. Beide für den Ödipusmythos zentralen Merkmale sind auch in Hebbels Golo eingeschrieben. Schließlich strebt dieser an, ein Mann wie Siegfried zu werden, und aus dieser Identifikation entwickelt sich zugleich eine Konkurrenzsituation mit dem Pfalzgrafen als Vaterfigur. Anders als bei Ödipus wird in *Genoveva* die Entwicklung des Protagonisten jedoch nicht über eine Stellvertretergeschichte – die Suche nach dem Mörder Laios' – erzählt, sondern die Handlung wird vielmehr auf die sexuellen Begierden Golos reduziert. Seine Entscheidungen werden trotz des Wissens um Genovevas Schwangerschaft und ihrer Ehe mit Siegfried von seinem sexuellen Verlangen nach der Pfalzgräfin geleitet. Mit der Hilfe seiner Amme Katharina und deren Schwester Margaretha inszeniert er eine Ehebruchsintrige, um die Pfalzgräfin zu erniedrigen und schließlich zum Beischlaf mit ihm drängen zu können. Genoveva wird des Ehebruchs mit Drago bezichtigt, festgenommen und schwanger in den Kerkerturm gesperrt. Kurz vor ihrer Hinrichtung gelingt ihr gemeinsam mit ihrem Sohn Schmerzenreich die Flucht, von der Golo jedoch nicht erfährt. Um sich von seiner Schuld – dem vermeintlichen Tod Genovevas und ihres Sohnes – zu befreien, verurteilt sich Golo selbst zum Tode, blendet sich wie Ödipus und wird am Ende des Dramas von Caspar ermordet.[58] Neben diesen wichtigen Parallelen zum Ödipusmythos wird Golo selbst im Drama mit Ödipus in Bezug gesetzt, wenn Margaretha ihm erklärt: „Du bist ein Findling. Weißt Du's ganz gewiß, / Daß du nicht Deinen Vater schon erschlugst?“ (G 221) Zwei wichtige Merkmale des Mythos werden in dieser Aussage aufgerufen und zugleich mit Golos Biographie verbunden, nämlich die unbekannte Herkunft und der Vatermord.

Wenngleich in Golo bedeutsame Parallelen zum antiken Ödipus angelegt sind, weist die Figurenkonstellation in *Genoveva* einen wesentlichen Unter-

---

Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 280–304. Reinhardt erkennt in Golos Handlungen psychologische Motivationen, welche „Denkfiguren der späteren Psychoanalyse vorwegnehmen[]“. Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 113. Vgl. zu dieser Konfiguration auch die Ausführungen im Kapitel zu *Judith*, in welchem ebendiese protopsychoanalytischen Konstellationen fokussiert und mit der Literarischen Moderne in Verbindung gesetzt werden.

57 Vgl. Pfeiffer, Joachim: Arbeit am Mythos. Ödipus in der deutschsprachigen Literatur, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 81–102, hier S. 90.

58 Vgl. dazu auch Bronfens Ausführungen zu Ödipus: „[N]achdem dieser herausgefunden hat, daß er der Mörder seines Vaters sei, zeigt er nicht etwa Reue, sondern statt dessen das Begehren, einen weiteren Mord zu begehen. Mit dem Schwert in der Hand stürzt er in das Zimmer seiner Mutter/Ehefrau, in der Hoffnung, sie zu töten, um sich somit der Schuld zu entladen, mit der er auf einmal durch die Rede des Hirten belastet wurde.“ Bronfen, Elisabeth: Vom Omphalos zum Phallus: Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom, in: Metis: Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung 2,1 (1993), S. 57–70, hier S. 59f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schied auf. Denn hier ist Genoveva schwanger mit dem Sohn Siegfrieds und nicht mit dem ihres Ziehsohnes Golo. Damit wird eine weitere Ebene in das Drama eingezogen, nämlich die des Geschwisterneids. Schließlich verliert Golo mit der Geburt eines Sohnes seine privilegierte Stellung am Hof des Pfalzgrafen Siegfrieds, und zudem die Aufmerksamkeit seiner Zieheltern. Die Konkurrenz zwischen Golo und seinem zukünftigen Bruder wird im nächsten Akt mit dem Schwesternpaar Katharina und Margaretha als Spiegelkonfiguration vorgeführt.

Auch mit Blick auf die Dramentradition ist dieses Spiel mit dem Ödipusmythos bemerkenswert. Schließlich wird mit Sophokles' *Ödipus* das „prominenteste[] Gattungsmuster der Tragödie"[59] aufgerufen, das im 19. Jahrhundert eine starke Aufwertung erfährt – das Drama prägt unter anderem die literarischen und philosophischen Arbeiten von Hegel, Hölderlin, den Schlegelbrüdern und Goethe.[60] Die Referenz auf dieses wichtige antike Drama kann als „[e]ine dieser Maßnahmen zur poetischen Nobilitierung"[61] gelesen werden; auf den für Hebbels Tragödie wichtigen intertextuellen Bezugsrahmen und die sich daraus entwickelnden Implikationen für sein Autorenbild wird in diesem Kapitel unter 2.4 noch zurückgekommen.

Doch ein letztes Mal zurück zum Abschied zwischen Siegfried und Genoveva und dem zunächst im Hintergrund stehenden Golo: Auf das Gespräch des Pfalzgrafenpaars folgt der von Genoveva angebotene Abschiedskuss. Nach diesem fällt sie „*in Ohnmacht;* GOLO *und* SIEGFRIED *springen hinzu;* GOLO *fängt sie auf*" (G 100). Siegfried möchte seine Frau ein weiteres Mal küssen, jedoch verhindert Golo dies: „Laßt! Ihr weckt sie auf. / Dann hält sie Euch!" (G 100). Nach dem Abtreten Siegfrieds bleiben nur noch Golo und die ohnmächtige Genoveva zurück, die ihm „wie im Sarg" (G 100) in den Armen liegt. Mit dieser Figurenkonstellation wird auf eine invertierte Weise die intime Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva wiederholt. Dabei nimmt Golo die Position seines Ziehvaters ein und führt den angedachten Abschiedskuss weiter. Während er Genoveva hält, betrachtet Golo ihr Gesicht und ihre Lippen, um den Moment ihres Aufwachens abzupassen:

> Und auf die Lippen tritt das erste Roth. / O Lippen, süße Lippen! Wer euch küßt, / Der stiehlt sich hier die ew'ge Seligkeit, / Denn nie, o nie! verglüht ein solcher Kuß. [...] Ich muß, ich will sie küssen, und mich dann, / Vor Wonne zitternd, von dem steilsten Hang / Hinunter stürzen in des Abgrunds Nacht. *(Er küßt sie)* (G 101)

---

59 Hartmut: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 116.

60 Vgl. Hühn, Helmut/Vöhler, Martin, „Oidipus", in: Der Neue Pauly Supplemente I Online, Band 5: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. von Maria Moog-Grünewald, in: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/oidipus-COM_0095?lang=de (eingesehen am 05.05.20).

61 Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115. Vgl. zur Autorinszenierung Hebbels auch die Ausführungen im IV. Kapitel dieser Studie zum Vorwort des Bürgerlichen Trauerspiels *Maria Magdalena*.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sein sexuelles Begehren nach der Pfalzgräfin lebt Golo sowohl an dieser Stelle wie auch bereits in der Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva über seine Blicke aus.[62] Das Gesicht und besonders die Lippen der Pfalzgräfin avancieren zur Projektionsfläche für seine Phantasien. Die ohnmächtige, fast schon tote Genoveva erfüllt in dieser Szene die Funktionsstelle der schönen Leiche.[63] Genovevas Passivität stimuliert die sexuelle Begierde des männlichen Betrachters, hier die von Golo als Voyeur. Sein Blick auf die ohnmächtige Pfalzgräfin, der als „erotische Befriedigung und Besitzergreifung"[64] erscheint, wird mit dem anschließenden, Genoveva aufweckenden Kuss noch potenziert. Golo bemächtigt sich nicht nur Genovevas und ihres Körpers, sondern sticht mit dem gestohlenen Kuss auch seinen Konkurrenten Siegfried aus, der sich bei seinem Abschied „wie ein Mörder von der Todten" (G 101) wegschleicht – so Golos Interpretation des Abgangs.

Den hier anklingenden und das Drama prägenden Konnex von Macht, Sexualität und Gewalt hat die Forschung bisher kaum betrachtet. Zwar verweisen die Beiträge auf das „sexuelle Verlangen"[65] Golos, doch wenn in anderen Publikationen seine expliziten sexuellen Übergriffe auf die Pfalzgräfin als „leidenschaftliche[] Liebe"[66] perspektiviert werden, wird die von ihm ausgehende aggressive Handlungsdynamik im Drama relativiert. Schließlich illustrieren Golos Übergriffe auf Genoveva keine liebevollen Gesten, sondern psychische wie auch physische Gewalt. Dass Genoveva über das gesamte Drama den sexuellen Übergriffen Golos ausgesetzt ist, verdeutlicht nicht nur diese Abschiedsszene, sondern auch viele weitere Aufeinandertreffen, und besonders prägnant die folgende Szene im dritten Akt. Hier treffen in „*Genovevas Gemach*" (G 143), in ihrem privaten Raum ein Maler mit einem von ihm angefertigten Porträt der Pfalzgräfin, Genoveva selbst und Golo aufeinander.[67] Schnell wird das Bild, ein „Geheimnis ew'ger Schönheit" (G 151), so Golo, zur Projektionsfläche seiner Begierden. Fasziniert von diesem, steigert er sich im Beisein der Pfalzgräfin

---

62 Vgl. zum Geschlechterverhältnis als Blick, Begehren und Besitz Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 142–161 und Öhlschläger: „Unsägliche Lust des Schauens". Friedrich Kittler setzt Golos Blick mit dem des Basilisken in Beziehung: „Der Blick des Basilisken tötet, indem er versteinert; einzig schützt vor dem Basilisken ein Spiegel, der seinen magischen Bösen Blick ihm selber zukehrt." Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 31f.

63 Vgl. dazu die Ausführungen im IV. Kapitel zu *Maria Magdalena*, in welchem das Phantasma der schönen Leiche im Rekurs auf Elisabeth Bronfen herausgearbeitet wird.

64 Bronfen: Die schöne Leiche, S. 92.

65 Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 277.

66 Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 112. Kittler beschreibt „Golos Liebesdrängen" als „Dialektik des Vereinnahmen-Wollens". Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 31.

67 Die Szene erinnert an den ersten Akt in Lessings *Emilia Galotti*, in welchem der Prinz das von Maler Conti angefertigte Porträt Emilia Galottis sieht. Er verliebt sich in diesem Moment in das Abbild der Frau. Das Porträt avanciert zur Projektionsfläche seiner Begierden. Vgl. zur Tradition des Bürgerlichen Trauerspiels das III. Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

– der Maler hat den Raum bereits verlassen – in seine sexuellen Phantasien. Zunächst erscheinen ihm Siegfried und Genoveva

> [z]u Eins verstrickt im Wollustknoten! Er / Will plaudern, sie versiegelt ihm den Mund / Mit einem Kuß, und trotz der tiefen Nacht / Erglüht sie – – *(Er blickt nach* GENOVEVA*, die starr zu ihm hinüber sieht.)* Sie erglüht? Nein, sie ist bleich, / Bleich, kalt, ein Geist, mir zum Gericht bestellt! / Mich friert! *(Er kehrt sich wieder gegen das Bild.)* Ich wende mich zu Dir zurück! / Du bist nicht blaß geworden, seit ich Dich / Verschlang mit Blicken, Du verfluchst mich nicht, / Wenn ich Dir näher trete, wenn ich Dir / Mein Herz verrathe, wenn ich einen Kuß / Dir drücke auf den rothen *(Er küßt das Bild.)* kalten Mund!" (G 154)

Der imaginierte Sexualakt zwischen Genoveva und Siegfried bildet, wie in der Abschiedsszene bereits deutlich wurde, den Initiationsmoment für Golos sexuelle Phantasien. In dieser Konstellation wird zugleich die Opposition von Leben und Tod, von Bild und Abbild markiert, die Golo in seinen Imaginationen verknüpft. Auf diese Verbindung von weiblichem Tod und Kunstobjekt verweist Elisabeth Bronfen in ihrer Studie *Nur über ihre Leiche*[68]. Indem ein Künstler eine tote Frau malt, verfügt er gleichzeitig über diese. Eine „Transformation von lebender Materie in [eine] tote Form"[69] wird dargestellt. Auch das Bild Genovevas ist, mit Bronfen gesprochen, eine schöne Leiche, und das aus zwei Perspektiven. Die Pfalzgräfin ist erstens im Bild eingeschlossen und damit den Blicken Golos ausgesetzt. Dieser Zustand der absoluten Passivität erinnert zweitens an die im Sarg eingeschlossene Leiche.[70]

Zwar ist Genoveva in diesem Moment nicht tot, jedoch verweist der Text auf die von Bronfen beschriebenen Mechanismen. Der Gegensatz zwischen Imagination und Realität wird durch die Gegenüberstellung der anwesenden Genoveva und ihrem Gemälde in aller Deutlichkeit ausgestellt und zugleich verkehrt. Da sich das Bild nicht gegen seine Übergriffe wehren kann, fungiert es als ideale Partnerin Golos. Schließlich entzieht sich dieses weder seinen Blicken noch seinen Küssen oder anderen körperlichen Avancen, anders als die ihn beobachtende Genoveva. Die in seinen Vorstellungen als sexuell aktive Frau entworfene Genoveva steht im starken Kontrast zu der mit Golo im selben Raum stehenden bleichen Pfalzgräfin. Wenn diese ihm wie ein lebloser, bleicher und kalter Geist erscheint, nimmt Genoveva wiederum die Stelle des Gemäldes ein. In Golos Imagination werden Genoveva und das Gemälde übereinandergelegt, sodass er über beide gleichermaßen verfügen kann. Für Golo, das wird deutlich, ist eine passive, fast schon tote Frau, die für ihn als Projektionsfläche fungiert, das ideale Gegenüber.

---

68 Bronfen: Nur über ihre Leiche. Vgl. zum Konzept der schönen Leiche auch die Ausführungen am Ende des IV. Kapitels.

69 Bronfen: Die schöne Leiche, S. 94.

70 Vgl. dazu auch Bronfens Ausführungen zu Samuel Richardsons Briefroman *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (1784). Ebd., S. 92–98. Vgl. zum Konnex von Weiblichkeit und Tod auch die Ausführungen im IV. Kapitel zur Kaufmannsfrau.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Die von Golo entworfene Verschmelzung von Realität und Imagination wird im nächsten Moment vom aktiven Verhalten Genovevas gebrochen. Zunächst bedrängt Golo die Pfalzgräfin körperlich – „*Er umschließt sie.*“ (G 160). Auf diesen physischen Übergriff reagierend, „*stößt [Genoveva, A.V.] ihn von sich*“ (G 160) und erinnert Golo daran, dass sie schwanger ist:

> Genoveva. Zurück! Und ehrst Du nicht das Weib in mir, / So ehr' in mir die Mutter, denn ich bin's!
> Golo. Die Mutter! Ha, sie glüht, indem sie's sagt! / Dies Wort – weicht, Bilder! (G 160)

Nicht als ‚Weib' soll Golo sie verschonen, sondern als Mutter. Deutlich wird an dieser Stelle die Identifikation Genovevas mit ihrer Rolle als Mutter. Sie ist ab dem Moment nicht nur für sich verantwortlich, sondern auch für das Ungeborene in ihrem Körper. Ihre Mutterschaft erscheint in der Logik des Textes als ihr Handlungsantrieb. Das Wissen um ihre Schwangerschaft gibt ihr die „Kraft“ (G 260), wie sie später selbst formulieren wird, zu agieren und sich gegen Golo und seine Handlungen zu wehren. Mit dem Verweis auf ihre baldige Mutterschaft rückt sie ihren schwangeren Körper rhetorisch ins Zentrum des Gesprächs. Die Betonung ihrer Schwangerschaft verhindert jedoch gerade nicht die Übergriffe Golos, sondern verstärkt vielmehr seine Imaginationen. Golos körperlicher Übergriff bricht zudem die von Genoveva installierte Dichotomie von weiblicher Verfügbar- wie auch Unverfügbarkeit, die eng an Mutterschaft gekoppelt ist. Denn als Mutter ‚verliert' eine Frau, dem Diskurs der Zeit folgend, ihre erotische Anziehung. Im Gegensatz zu einem ‚Weib' ist sie unattraktiv.

Seinen aufkommenden „Bilder[n]“, seinen Projektionen, weiter hingebend, „*dringt [Golo, A.V.] wieder auf sie ein*“ (G 160). Erst das zufällige Eintreten von Golos Ziehmutter Katharina beendet die sexuellen Attacken und verhindert eine Vergewaltigung. Um einerseits Golos „Liebe“ (G 161) nach Genoveva zu stillen,[71] andererseits um zu verhindern, dass Siegfried von Golos sexuellen Übergriffen erfährt, schlägt die im dritten Akt erstmals auftretende Margaretha, „den zweiten Weg“ (G 164) vor. Gemeinsam mit Katharina führen die beiden eine Intrige durch. Da vermeintlich Gerüchte über die Untreue Genovevas existieren, befiehlt Golo dem Diener Drago, sich abends im Gemach der Pfalzgräfin zu verstecken. Zusammen mit weiteren Diener:innen, die als Zeug:innen fungieren, dringt Golo in das Schlafzimmer ein und beschuldigt Genoveva des Ehebruchs mit Drago. Bevor sich dieser rechtfertigen kann, wird Drago von Caspar erstochen. Genoveva wird festgenommen und schwanger in den Kerkerturm gesperrt. Dort wird sie ihren Sohn Schmerzenreich gebären und erst wieder im fünften Akt auftreten.

[71] Diese Liebe ist „Besitzgier, ist Trieb, ist Natur, zwanghaftes Wollen“, so Herbert Kaiser. Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 43.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Im dritten Akt erscheint mit Margaretha eine Figur, die, so Herbert Kraft, „die Inkarnation des Bösen" ist und zugleich „das Koordinatensystem einer Welt"[72] absteckt, in welchem sie dem durch Genoveva verkörperten ‚Guten' diametral gegenübersteht. Über den Verlauf des Dramas wird Margaretha als Frau präsentiert, die sich, wie sie selbst erklärt, auf die Seite des Teufels respektive des Teufelsglauben[73] stellt. Im Gegensatz zur gottesfürchtigen und von ihren Mitmenschen als heilig wahrgenommene Genoveva wird Margaretha mit zeitgenössischen Attributen einer Hexe[74] versehen.[75] So liest sie Genoveva bei ihrer ersten Begegnung die Zukunft aus der Hand, handelt mit Leichen, ist auf dem Weg zum Blocksberg und stellt Siegfried ihren Kristallspiegel zur Verfügung, um in die Vergangenheit zu blicken. Eingeführt wird Margaretha zunächst zu Beginn des dritten Akts mit einem Streit, der sich zwischen ihr und ihrer Schwester Katharina in der Kindheit abspielte. Mit dieser Textanordnung werden die beiden Schwestern in den Bereich von Sünde, Rache und Neid verortet:

> MARGARETHA. [...] Daß du als Kind mich schon gezeichnet hast! / Du weißt doch noch? Du warfst mir einen Stein / In's Angesicht, weil ich den Apfel aß, / Der dir gehörte. Strömend floß mein Blut. / Ich weinte sehr, Du weintest auch, weil Du / Die Schläge fürchtetest von Vaters Hand, / Der, weil ich ihm so glich, mein Antlitz nicht / Entstellt seh'n wollte. Damals war ich schön. (G 130f.)

Simone Staritz interpretiert die beiden Schwestern treffend „als verzerrtes weibliches Pendant zum biblischen Brüderpaar ‚Kain und Abel'"[76]. Wenn Margaretha dem Vater bis auf sein „Anlitz" gleicht, wird mit der Beschreibung zudem die im Buch *Genesis* niedergeschriebene Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott alludiert. Doch stehen nicht die für die christliche Theologie wichtigen Eigenschaften Gottes – wie etwa Gnade, Liebe oder Vergebung – im Zentrum dieser Geschichte, sondern genau deren Gegenteile. Der Text porträtiert ein Schwesternpaar, das sich von den christlichen Tugenden abwendet und, das zeigt besonders der Auftritt Margarethas am Ende des vierten Akts, sich dem „Teufel" (G 211) zuwendet. Zwar konkurrieren die zwei Schwestern um die Aufmerksamkeit des Vaters – und das ist die Parallele zu Kain und Abel –,

---

72 Kraft: Poesie der Idee, S. 86.

73 Vgl. zum Teufelsglauben Wippermann, Wolfgang: Rassenwahn und Teufelsglaube, Berlin: Frank & Timme 2005.

74 Grimms Wörterbuch verweist auf die Schwierigkeit, den Begriff *Hexe* zu definieren. Vgl. Hexe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 4, Zweite Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1877, Sp. 1299–1301.

75 Erst im Nachspiel wird Margaretha von Caspar explizit als Hexe bezeichnet: „Ei was: / Wenn sich die Hexen selbst verbrennen, muß / Er vor der Thür steh'n, und das alte Weib / Von gestern hat sich selbst verbrannt!" (G 284f.)

76 Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 273.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

jedoch wird Margaretha aufgrund des schwesterlichen Neids entstellt und nicht wie in der biblischen Geschichte getötet. Wenn zudem kein Schwesternmord inszeniert wird, sondern mit dem Steinwurf eine Entstellung Margarethas – die im Drama die treibende Kraft, der ‚Kain' der beiden Figuren sein wird – rückt die Beziehung der beiden Frauen, die von Abscheu und Niederträchtigkeit geprägt ist, auch unter einer weiteren Perspektive in den Blick. Schließlich bedarf es genau dieser Schwesternbeziehung, um Golo, den Ziehsohn Katharinas, von der geplanten Intrige zu überzeugen. Mit dem Eintreffen Margarethas im Schloss arbeiten die Schwestern gemeinsam an dem Vorhaben, Genoveva zu stürzen und bekämpfen sich ab diesem Zeitpunkt auch nicht mehr gegenseitig.

Mit dem Apfel und dem Stein spielt der Text zwei weitere in der christlichen Theologie bedeutsame Symbole ein, die mit dem Sündenbegriff verbunden sind: Aufgerufen wird mit dem Apfel einerseits der im Buch *Genesis* formulierte Sündenfall. Der Stein verweist andererseits auf das von Jesus propagierte Sündenverständnis im Neuen Testament. Da Elisabeth aber aufgrund ihrer Eifersucht den Steinwurf vornimmt, wird mit diesem Akt der Handlungsgrundsatz Jesu verkehrt. Sie wirft den Stein zwar auf die ‚Sünderin', versündigt sich in dem Moment jedoch auch selbst. Die Apfelepisode verdeutlicht außerdem, dass im Drama keine gesellschaftliche Instanz existiert, welche die Schwestern für ihre Taten sanktioniert. Wenn Katharina sich im letzten Akt der Tragödie vor ein Pferd wirft und ihr Schädel zertrümmert wird, bestraft sie sich selbst für ihre Handlungen. Ihrer Schwester Margaretha hingegen erscheint der Geist des toten Dragos, der ihr wiederum zur Strafe für seine Ermordung ihren Tod auferlegt. Entsprechend richtet keine weltliche, sondern eine übernatürliche Instanz über ihre Verbrechen.

Die durch den Apfel in der Kindheit vorgenommene Stigmatisierung Margarethas schreibt sich auch in ihren weiteren Handlungen fort. Sie nimmt ab diesem Zeitpunkt die Rolle der gesellschaftlichen Außenseiterin ein. Nicht nur der Tod ihres Geliebten, der für Mord gehängte „rothe[] Müllerknecht", den sich zuvor Elisabeth als Liebhaber „[a]bspenstig machte" (G 131), verweist auf ihr Außenseiterinnentum, sondern auch „mancherlei Gewerb", mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdient:

> Margaretha. [...] Natürlich trieb ich mancherlei Gewerb, / Zitirte Geister, stand Verliebten bei / Verkaufte Todte an Lebendige, / Leichname an Doctoren, die mir gut / Bezahlten, was ich Nachts dem Kirchhof stahl. / Verflucht! Ein todtes Kind erwachte jüngst / Bei mir, die Augen riß es mächtig auf / Und griff mit seinem Händchen nach dem Kranz / Von kalten Blumen auf dem fahlen Haupt / Und stammelte mit schwerer Lipp' ein Wort. […] Die Nachbarn drangen ein, / Sie sahen, was sie längst geahnt, man zog / Als Leichenräuberin mich vor Gericht. (G 135)

Anders als ihre Schwester Katharina, die als Amme Golos im Schloss des Pfalzgrafen innerhalb der Gesellschaft verortet ist, verbringt Margaretha ihr Leben abseits. Ihre Gewerbe spielen sich nicht nur nachts ab, sondern Margaretha re-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

präsentiert zudem als Leichenräuberin und -händlerin das gesellschaftlich Verbotene. Die Figur vereinigt verschiedene kulturell tradierte Modelle monströser Weiblichkeit. Gleichzeitig porträtiert der Text sie aber auch als ökonomisch unabhängige Frau. Als Krämerin verstößt sie mit ihren Handlungen zwar gegen moralische Konventionen und bedroht die soziale Ordnung, dennoch partizipiert sie mit ihrem Gewerbe am ökonomischen Kreislauf. Gerade der Begriff Gewerbe[77] setzt noch einmal den Fokus ihrer Tätigkeiten auf den Handel – ein Berufsfeld, das traditionell eher Männern vorbehalten war.

Neben der Darstellung Margarethas als Krämerin rückt die Szene ihre Vergangenheit in den Mittelpunkt. Entgegengestellt wird von Margaretha mit dem vermeintlich vom Tod erwachten Kind die Opposition von Leben und Tod, die wiederum auf ihre eigene Vergangenheit rekurriert. Schließlich, das wird sie an einer anderen Stelle erzählen, war sie schwanger, ertränkte jedoch ihr neugeborenes Mädchen in einem Bach. Von dieser Tat wird sie weiterhin im Traum heimgesucht.

Margarethas Hass auf Genoveva wird in dem Augenblick geweckt, in dem sie der schwangeren Pfalzgräfin bei ihrer Ankunft das erste Mal im Schloss begegnet. Vorgestellt wird sie von Katharina als „Pilgerin", die „auf dem Weg / Zum heil'gen Grabe nach Jerusalem" (G 133) ist. Neidisch auf Genovevas „Schönheit" (G 132) beginnt Margaretha ihr aus der Hand zu lesen und prophezeit ihr sogleich den Tod Siegfrieds: „Erst stirbt der Graf, dann wirbt der König. *(mit Geberden)* Ha! / Ihr seid schon Witwe!" (G 133) Von der Prophezeiung schockiert, verlässt Genoveva den „*Schloßraum*" (G 130) und die beiden Schwestern. Diese unterhalten sich weiter über ihren Neid auf die „hell[e] und blank[e] und rein[e]" (G 134) Genoveva – und gleichen dabei im Gespräch ihre eigene Biographie mit der der Pfalzgräfin ab. Die Leben beider sind von gescheiterter Schwangerschaft respektive Mutterschaft geprägt. So beging Margaretha nicht nur Kindsmord, sondern handelte auch mit Kinderleichen. Katharina selbst gebar nie Kinder. Als Amme Golos ist sie zudem den Zieheltern Siegfried und Genoveva untergeordnet. Beide sind „in Sachen Schwangerschaft, Ehe- und Mutterschutz denkbar schlechte Postfigurationen der beiden großen Nothelferinnen", so Gudrun Loster-Schneider. „Eifersüchtig-ehrgeizige zweite Ziehmutter von Golo die eine, gebärneidische Kindsmörderin, Hexe und Engelmacherin die andere."[78] Neben dem Verweis auf die zwei christlichen Nothelferinnen wird mit Margaretha ein weiterer wichtiger Intertext im Drama aufgerufen: Ihre Biographie weist bedeutsame Parallelen zu Margarete aus *Faust I* auf.

[77] Vgl. dazu Art: Gewerbe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 4, Erste Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1911, Sp. 5478–5533.
[78] Loster-Schneider: Flintenweiber mit Glorienschein, S. 160.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dass Hebbel in seinen Dramen Bezug auf Legenden- wie auch Bibelstoffe und andere literarische Texte nimmt, wurde in den beiden vorherigen Kapiteln bereits herausgearbeitet. Die Vorlage für die Tragödie *Judith* bildet das apokryphe Buch *Judit* aus dem Alten Testament. In *Maria Magdalena* hingegen orientiert Hebbel sich an den Bürgerlichen Trauerspielen Schillers und Lessings. Im Fokus von *Genoveva* stehen – neben dem Legendentext zur Heiligen Genoveva und anderen textuellen Referenzen[79] – besonders prominent diejenigen Texte, die Schwangerschaft verhandeln. Zahlreiche Parallelen lassen sich zwischen *Genoveva* und anderen in der Literatur prominent inszenierten Schwangerschaftsgeschichten finden. Somit wird Gravidität einerseits in einen intertextuellen Bezugsrahmen gerückt.[80] Diese Referenzen ergänzen und schärfen andererseits die Perspektive auf die Inszenierung von Schwangerschaft und auf die Figurenkonstellation in Hebbels Tragödie.

Mit Margaretha tritt nicht nur eine Namensschwester von Goethes Margarete auf, beide haben sich außerdem des Kindsmords schuldig gemacht. So

[79] In III, 7 finden sich in der Geschichte des Ritters Tristan etwa Referenzen auf *Tristan und Isolde*. Mit der Bildszene in III, 10 wird der Anfang von *Emilia Galotti* eingespielt, die Turmszene erinnert zudem an Schillers *Die Räuber*.

[80] Das Konzept der Intertextualität wurde erstmals von der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva im Rekurs auf Michail Bachtins Dialogizitätstheorie und Roland Barthes' Texttheorie entwickelt. So heißt es bei Kristeva in der Auseinandersetzung mit Bachtin: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen". (Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Band 3, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 334, Herv. i. O.). Entsprechend fokussiert Kristeva die Beziehung der Texte untereinander oder konkreter „eine *Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes" (ebd., S. 346). An dieses Intertextualitätskonzept schließt der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette in seinem 1982 auf Französisch publizierten Text *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* an, in welchem er die „fünf Typen transtextueller Beziehungen", Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität, einführt. (Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, 7. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 10). Im Anschluss an diese beiden für die Literaturwissenschaft zentralen Intertextualitätstheorien wird im Folgenden Intertextualität im Rekurs auf Manfred Pfister als „Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen" definiert. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von dems./Ulrich Broich, Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 1–30, hier S. 15. Vgl. zur Funktion intertextueller Bezugsrahmen Moll, Björn: „Fort", Da. Substitution und Repräsentation in der *Marquise von O.…*, in: Zeitschrift für Philologie 135 (2016), S. 507–521.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

konstatiert Hebbels Margaretha gleich nach ihrer Ankunft auf dem Schloss des Pfalzgrafen: „Nicht wahr, ich bin ein greulich Weib? *(bei Seite)* / Man wird's, / Wenn man sein Kind erst umgebracht, wie ich!" (G 132). Auch in Margarethas Traum über ihr totes Kind werden Merkmale aus *Faust I* zum Kindsmord eingespielt:

> Margaretha. Ich sah ein Kind im Traum, ein hübsches Kind, / Die Zähne weiß, die Backen roth und rund, / Die Augen – nein, die sah ich nicht so recht, / Zwei große dicke Thränen standen d'rin. / ‚Zum Engel – rief es – war ich bestimmt, / Du warfst mich in den Bach!' – Zum Engel, ei! / Ein Engel, den der Müllerknecht gemacht! – / ‚Die kalten Fische fraßen all mein Fleisch!' – / Kind, an den Fischen kann ich nicht einmal / Dich rächen, denn ich esse keinen Fisch – / ‚Und als der Bach vertrocknete, da kam / Ein mag'rer Wolf und nagte mein Gebein!'/ Laß nagen, Kind – wie heißt Du doch? Je nun, / Ich gab Dir keinen Namen! Dummer Traum! / Kind, willst du bitten für das and're Kind? / Da bittest Du umsonst! Man soll dereinst / Nicht von mir sagen, daß ich mitleidvoll / Gewesen gegen fremdes Fleisch und Blut, / Und gegen Dich – – / (G 210f.)

Ihr Kind mit dem Müllerknecht ertränkte Margaretha nach der Geburt im Bach – so wie auch Goethes Margarete ihr Kind in einem „Teich", der „am Bach hinauf, / Links wo die Planke steht"[81], gelegen ist, tötet. Beide Frauen offenbaren den Mord zudem an gesellschaftlich abseitigen Orten: Margarete im Kerker, Margaretha in ihrem Herbergszimmer in Straßburg in der „*[t]iefe[n] Mitternacht*" (G 210). Doch im Gegensatz zu Goethes Protagonistin entgeht die Krämerin Margaretha einer Verurteilung. Ihr gelingt es, den Kindsmord zu verheimlichen. Der in *Faust* ausgesparte Kindsmord und Verwesungsprozess der Kinderleiche wird bei Hebbel in dieser Episode hingegen detailliert und auf eine groteske Weise dargestellt. Margaretha beschreibt nicht nur den Tod ihres Kindes, sondern stellt sich die verschiedenen Phasen der Leichenverwesung vor. An Margarethas Reaktion auf die vermeintliche Bitte ihres Kindes, Genoveva und das Ungeborene zu verschonen, wird zugleich ihr Handlungswille deutlich: Parallel zu ihrem im Bach ertränkten Kind verspürt sie kein Mitleid für die schwangere Pfalzgräfin. Sie wird ihren Plan, Genoveva zu stürzen, in aller Konsequenz durchführen.

Neben Sophokles *Ödipus* und Goethes *Faust I* rekurriert das Drama zudem auf Heinrich von Kleists 1808 publizierte Novelle *Die Marquise von O....* – einer weiteren bedeutsamen Schwangerschaftsgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Diese intertextuelle Beziehung führt das Spiel mit Referenzen weiter, ermöglicht aber auch Rückschlüsse auf die für beide Texte zentralen Fragen nach rechtmäßiger Vaterschaft[82] und weiblicher Sexualität. Im Gegensatz zur Hebbel'schen Tragödie weiß die Protagonistin, die verwitwete und schwange-

[81] Goethe, Johann Wolfgang von: Faust I, in: Goethe Werke. Faust I und II. Die Wahlverwandtschaften. Band 3, hrsg. von Albrecht Schöne/Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M.: Insel 2007, S. 7–164, hier S. 162.

[82] Vgl. dazu Liebrand: Pater semper incertus est.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

re Marquise von O., die bereits zwei Kinder hat, nicht, wer der Vater ihres Kindes ist. Der Text verhandelt an dieser unehelichen Schwangerschaft, dem zentralen Skandalon des Textes, Fragen nach Familienehre, gesellschaftlicher Reputation und familiärer Handlungsgewalt. Erst am Ende der Novelle wird das Rätsel gelöst, wenn der russische Kommandant sich als Vater zu erkennen gibt. Beim Sturm der Zitadelle vergewaltigte dieser die ohnmächtige Marquise.[83] Die beiden heiraten schließlich und auf die Heirat folgen weitere Kinder. Wenn Margaretha Genoveva nun in einem Gespräch mit ihrer Schwester als Schwan bezeichnet, der mit Kot beworfen wird, wird eine Schlüsselszene[84] aus Kleists Novelle aufgerufen. In dieser berichtet der Kommandant der Familie der Marquise am Essenstisch, dass ihm im Traum der Schwan erschienen sei, den er als Junge mit Kot beworfen habe. Dieselbe Metaphorik greift Hebbel im Dialog zwischen Katharina und Margaretha auf:

> Katharina. Was denn?
> Margaretha. Weißt du nicht, / Warum ein Schwan so weiß ist? Daß man ihn / Mit Koth bewirft. Dann dient der Flügelschnee / Dazu, daß dunkler ihm die Flecken steh'n, / Wie der gemeinen Gans! (G 137)

Mit dieser Konstellation wird nicht nur Kleists Text in das Drama eingeflochten, zugleich wird mit der Aussage auch die Handlungsmotivation der beiden Frauen offengelegt. Um Genoveva zu erniedrigen, den Schwan zur gemeinen Gans zu degradieren, bedarf es einer Aktion, welche ihr öffentliches Bild beschmutzt – und genau diese wird im Folgenden mit der Ehebruchsintrige durchgeführt. Gleichzeitig ermöglicht ein detaillierter Blick auf Kleists Prätext, und besonders auf die Symbolik des Schwans und der Gans, die Aussage Margarethas in einem breiten Kontext zu verorten. Die Kleist-Forschung hat sich mit dieser bemerkenswerten Szene intensiv beschäftigt, gibt die Traumkonstellation doch Auskunft über die Handlungen des Kommandanten. Wenn dieser sei-

---

[83] Vgl. dazu Künzel: Heinrich von Kleists *Die Marquise von O....* und Liebrand: Gravida. Kleist *Marquise von O....* als Trauma-Text.

[84] Vgl. Neumann, Gerhard: Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O.…* und in Cervantes' Novelle *La fierza de la sangre,* in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von dems., Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 149–192, hier S. 166. Dazu Kleist: „Hierauf erzählte er [der Kommandant, A.V.] mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen;" Kleist, Heinrich von: Die Marquise von O...., in: Ders.,. Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005, S. 143–186, hier S. 156f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ne Erinnerung an den Schwan, den er „einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei“,[85] auf die Marquise überträgt, verdeutlicht diese Textkonfiguration seine Vorstellung von Weiblichkeit. „Das Verhältnis des Jungen zum Schwan wie das des erwachsenen Mannes zur Marquise erscheint von dem Wunsch geprägt, den Schwan, unberührt wie er ist, glänzend weiß und rein, zu beschmutzen.“[86] Der Schwan, und diese Beobachtung lässt sich auch auf Hebbels Genoveva übertragen, fungiert als Projektionsfläche für die sexuellen Begierden der männlichen Figuren. Erst die ‚Reinheit‘ der Frauen ermutigt die Protagonisten, den Kommandanten wie auch Golo, die Frauen, um mit der Metaphorik Kleists zu operieren, zu ‚beschmutzen‘. Die Erniedrigung Genovevas, die über die sexuellen Übergriffe Golos ausgeführt wird, steht im Mittelpunkt der Intrige. Margaretha nutzt die vermeintliche Liebe Golos, seine sexuellen Begierden, um die Pfalzgräfin gleich auf zweifache Weise zu demütigen. Genoveva ist einerseits den sexuellen Übergriffen Golos ausgesetzt, andererseits wird sie fälschlicherweise des Ehebruchs bezichtigt und zum Tode verurteilt.

Mit der Festnahme Genovevas wird zudem die Frage nach dem rechtmäßigen Vater ihres ungeborenen Kindes diskutiert. Parallel zur Marquise von O., die trotz der unehelichen Schwangerschaft ihre gesellschaftliche Reputation am Ende der Novelle restituieren kann, wird auch Siegfried im Nachspiel Genovevas Unschuld bewusst – die mit dem Verweis Margarethas auf den Schwan an dieser Stelle bereits alludiert wird. Denn die Wiedergeburt der Marquise,[87] die mit dem aus den Fluten auftauchenden Schwan dargestellt wird, wird auch in Hebbels Tragödie reinszeniert. Nachdem Genoveva wegen ihres vermeintlich begangenen Ehebruchs verurteilt wird, gelingt ihr mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich die Flucht in den Wald. Dort leben sie sieben Jahre, bis Siegfried zufällig auf einer Jagd seine Frau und seinen Sohn entdeckt. Mit diesem Aufeinandertreffen wird ihr öffentliches Bild als gottesfürchtige, loyale und tugendhafte Frau wieder restituiert.

Diese dominanten intertextuellen Verweise verorten nicht nur die *dramatis personæ* in einem intertextuellen Bezugsrahmen, sondern geben Rückschluss auf die strategische Autorinszenierung Hebbels in der literarischen Öffentlichkeit – wie bereits im vierten Kapitel am Vorwort zu *Maria Magdalena* herausgearbeitet wurde: Harald Bloom bringt den Konnex von Intertextualität und Autor:innenschaft einschlägig im Konzept der Einflussangst zusammen. Er beschreibt „die Furcht eines jeden Dichters, für ihn bleibe kein eigenes Werk

---

85 Ebd., S. 156.

86 Vinken, Barbara/Haverkamp, Anselm: Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendentale Familie in Kleists *Marquise von O.…*, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von Gerhard Neumann., Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 127–148, hier S. 133.

87 Vgl. Neumann: Skandalon, S. 172.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

zu schaffen“[88]. Die Literaturgeschichte wird deshalb von Dichter:innen umgeschrieben, „indem sie einander fehllesen und so einen imaginativen Raum für sich selbst schaffen“[89]. Auch Hebbel liest, mit Bloom argumentiert, die Vorgängertexte fehl. Das verdeutlichen besonders seine Kritik an den Dramen Müllers und Tiecks wie auch seine Umschrift des Legendenstoffs. Damit schafft sich der Dramatiker wiederum Raum für seine eigenen Texte. Wenn Hebbel Textteile anderer Autor:innen übernimmt und in sein Drama implementiert, dann fragmentiert er in diesem Schreibprozess den Vorbildtext; er ermächtigt sich darüber, wehrt sich dementsprechend gegen den Einfluss und setzt seine eigenen Lektüren den jeweiligen Prätexten entgegen.[90] Zugleich schreibt Hebbel den Vorgänger:innentexten mit diesen Aneignungsstrategien auch Wirkmacht zu. Schließlich greifen Autor:innen nur auf diejenigen Texte zurück, die sie selbst geprägt haben.

Diese Perspektive auf den Schreibprozess gibt zudem Auskunft über Hebbels intendierte öffentliche Rezeption seiner eigenen Texte. Die intertextuellen Referenzen fungieren auf der Rezipient:innenebene als bildungsbürgerlicher Verweiszusammenhang, welche die zeitgenössischen Leser:innen adressiert. Diese verorten Hebbels Texte dementsprechend in den durch die Intertexte aufgerufenen Tradition- und Rezeptionslinien. Auf die Wirkmacht von prominenten literarischen Texten für den Schreibprozess verweist Hebbel auch selbst in einer Rezension zu Wilhelm Meinholds Roman *Sidonia von Bork, die Klosterhexe* (1847), wie die folgenden Ausführungen zu Geistererscheinungen und Projektionsspielen in *Genoveva* verdeutlichen.

3. Geist und Projektion. Siegfried und Margaretha

Im vierten Akt reist Golo nach Straßburg und überbringt dem in der Schlacht verwundeten Siegfried die Botschaft von Genovevas vermeintliche begangenem Ehebruch und ihrer Gefangenschaft im Kerkerturm. Kurz vor seinem Auszug erinnert ihn seine Amme Katharina daran, dass er Siegfried vom Betrug Genovevas überzeugen kann, indem er ihm ein falsches Geburtsdatum nennt: „Hat’s doch kein Mensch im Schloß, kaum nur ich selbst, / Erfahren, wann die Schwang’re niederkam.“ (G 198) Das erste und einzige Mal wird Genoveva im Text an dieser Stelle interessanterweise als Schwangere bezeichnet. Golo

88 Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart, Basel: Stroemfeld 1995, S. 131.

89 Ebd., S. 9.

90 Bloom betrachtet diesen Vorgang aus psychoanalytischer Perspektive ebd., S. 11. „Im literarisch vollzogenen Vatermord zeugt der (starke) Dichter sich selbst.“ Hnilica, Irmtraud: „Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr...“. *Buddenbrocks* als Roman der Einfluss-Angst, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hrsg. von Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt, München: Fink 2012, S. 371–382, hier S. 375.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

folgt dem Rat Katharinas. Er berichtet dem Pfalzgrafen am „*späte[n] Abend*“ in „*Siegfrieds Herberge*“ (G 200) vom „Eh'bruch“ und dem „Knab'“, der erst „vor drei Tagen“ kam:

> Golo. [...] Ich traf Eu'r Weib im Eh'bruch mit dem Knecht, / Dem Drago, und der Knab', den sie gebracht, / Kam vor drei Tagen erst, Ihr selbst müßt / Am besten wissen, ob zur rechten Zeit.
> Siegfried *(dumpf, langsam)*. / Eins – zwei – zehn – Monde bin ich fort! – Erst jetzt? / Und als ich zog, da sagte sie – – Erst jetzt! (G 202f.)

Wenn Genovevas Kind erst vor drei Tagen geboren wurde, kann der Pfalzgraf rechnerisch nicht der Vater des Jungen sein. Der vermeintliche von Genoveva ausgehende Betrug ist aus Siegfrieds Perspektive damit ein doppelter: Nicht nur täuschte Genoveva bei seinem Abschied ihre Schwangerschaft vor, sondern beging außerdem Ehebruch mit dem Diener Drago. Die Szene schließt an den Abschied im ersten Akt an, in welchem Genoveva Siegfried über ihre Gravidität informiert. In dem Moment, in dem die Pfalzgräfin ihr Wissen über ihre Schwangerschaft öffentlich macht, – das zeigt die Szene in aller Radikalität – gibt sie auch ihre Handlungsmacht ab. Schließlich nutzen Margaretha, Katharina und Golo genau die Möglichkeit der Errechnung, um den Pfalzgrafen von der Untreue seiner Frau zu überzeugen. Da Siegfried, wie er konstatiert, „[a]ls Mann ein Recht auf ein getreues Weib“ (G 204) hat und er weder den toten Drago noch Genoveva selbst befragen kann, entscheidet er sich dazu, eine andere Instanz für die Wahrheitsfindung hinzuzuziehen: Er sucht die „alte Frau“, die seine „Wunde pflegte“ (G 206) auf, um dort „[m]it eigenen Augen“ das „Wunder [zu] schau'n“ (G 206) – und diese alte Frau ist Margaretha.

Vor dem Aufeinandertreffen von Golo, Siegfried und Margaretha zu Beginn der siebten Szene[91] wird Margaretha zunächst in der „*[t]iefe[n] Mitternacht*“ in ihrem „*mit Zaubergeräth*“ dekorierten Zimmer inszeniert. „*Ein großer runder Kristallspiegel, verhüllt*“, ziert den Raum. „*Sie sitzt schlafend an einem Tisch. Nach einer Weile erwacht sie.*“ (G 210) Durch das Rasseln an der Tür wird sie aus ihren Gedanken gerissen und begrüßt Siegfried mit den Worten: „Kommt Ihr, Herr Graf? Der Teufel ist schon da!“ (G 211) Zugleich wird eine Anordnung etabliert, in welcher die Grundlagen der bürgerlich geprägten Gesellschaft durch magische respektive abergläubische Rituale infiziert werden.[92] Die nicht in der

[91] Die Szene nimmt zentrale Elemente aus der Szene *Hexenküche* aus Goethes *Faust* auf und schreibt diese um: Auch die Hexe in *Faust* zieht einen Kreis, um ein magisches Ritual zu vollziehen. Der Blick Fausts in den Spiegel zeigt diesem Margarete. „Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen! / Das Frauenbild war gar zu schön!“ Goethe: Faust I, S. 93.

[92] Auf die Schwierigkeit, den Begriff *Aberglaube* zu definieren, da bei jedem „subjektiv-religiösen Standpunkt“ stets „ein Werturteil“ mit ausgesprochen wird, verweist der Eintrag zum *Aberglauben* im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Weiter wird Aberglaube als „der Glaube an die Wirkung und Wahrnehmung naturgesetzlich unerklärter Kräfte [beschrieben], soweit diese nicht in der Religionslehre selbst begründet sind. Dabei

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

christlichen Religion verankerten Kräfte werden in *Genoveva* mit der Figur des Teufels eng geführt – wie die folgende Episode verdeutlicht. Im Mittelpunkt des magischen Rituals steht der Kristallspiegel Margarethas, der Siegfried die Vergangenheit zeigen soll: „Laßt Eure Reden jetzt / Und zeigt in Eurem Spiegel mir mein Weib / und was sie vor neun Monden that“ (G 218). Doch bevor der Pfalzgraf einen Blick in den Zauberspiegel werfen kann, beginnt Margaretha mit einem Ritual, das der Bekräftigung ihrer Glaubwürdigkeit dient. Sie „*beschreibt einen weiten Kreis, in den sie* SIEGFRIED *und* GOLO *hinein nöthigt. Dann reckt sie die Hand gen Himmel*“ (G 219), ruft den Teufel an und „*reißt den, den Spiegel verhüllenden Flor herunter; wild, mit lebhaften Geberden*“ (G 220). Nach diesem aufwendigen Inszenierungsspiel führt sie Siegfried zum Spiegel und lässt ihn hineinschauen. Der Blick in den Spiegel eröffnet, wie in der Literatur vielfach und prominent inszeniert, den Schauenden einerseits das eigene Ich. Dieses wird in dem Augenblick andererseits mit den bloßen Erwartungen, Wünschen und Projektionen konfrontiert. Das eigene Spiegelbild ist folglich nur ein Abbild, eine Projektion der eigenen Vorstellungen. Entsprechend sieht der Pfalzgraf im Spiegel auch nur seine „eigene pathologische Phantasie“, die wiederum „in einem Trugbild das zu Tage [fördert], was auf Versagungsängste zurückzuführen ist“[93]. Wenn ihm „Blattern-Drago“ (G 222) erscheint, auf den sich Genoveva niederneigt, projiziert er seine eigenen Befürchtungen auf den Spiegel: Genoveva, die mit einer anderen Person sexuell aktiv ist und dabei im Gegensatz zum Sexualleben der beiden selbst die Initiative ergreift.

Im Folgenden macht sich Margaretha diesen Projektionsmechanismus wie auch die Ängste Siegfrieds zu eigen, um ihr Ziel – die Verurteilung Genovevas zum Tod – zu erreichen. Sie beginnt mit einem Blick in den Spiegel, die Zukunft Genovevas zu prophezeien: „Kristall! Verfluchter! Dich zerschlag’ ich noch! / Du zeigst die schöne Frau mir ohne Kopf!“ (G 223). Der sowohl von Margarethas magischen Ritualen als auch von seinen eigenen Projektionen geleitete Siegfried entscheidet sich schnell dafür, Genoveva wie auch „[d]es Drago Bastard“ (G 224) hinzurichten. Hierfür übergibt er Golo sein Schwert mit dem Befehl, zurück ins Schloss zu kehren und die Hinrichtung auszuführen. Für Siegfried wie auch für Golo hängen Liebe wie auch sexuelle Begierde mit „tötender Besitznahme zusammen,“[94] das illustriert der Befehl Siegfrieds in aller Deutlichkeit. Wenn der Ehemann respektive der Liebhaber nicht mehr über die Frau und ihren Körper verfügen kann, ist diese Vormachtstellung auch keiner anderen Person gestattet. Die Frauen werden aus Eifersucht getötet,

möchten wir ‚Religion‘ allerdings im höchsten Sinne fassen: als gläubige Hingabe des Menschen an eine alliebende, seine Geschicke leitende Macht“. Hoffmann-Krayer, Eduard: Aberglaube, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 1, hrsg. von dems./Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin/Leipzig: De Gruyter 1927, Sp. 64–87, hier Sp. 66.

93 Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 283.

94 Bronfen: Die schöne Leiche, S. 91.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

um sie aus dem ‚Besitz' eines anderen Mannes zu befreien und dem eigenen wieder zuzuführen. Mit diesem Akt wird wiederum die gesellschaftliche Ehre des Mannes restituiert.

Doch nicht nur Siegfried, sondern auch Margaretha offenbart der Blick in den Spiegel ihre innersten Ängste: „*(Sie blickt in den Spiegel; statt ihres Bildes grins't ihr eine Teufels-Larve entgegen)* Weh'! Weh'! / Das ist ja nicht mein Bild! Das ist er selbst! / Heraus! Heraus! Mein Leib ist nicht dein Haus! *(Sie schlägt sich.)*" (G 223) Margarethas Körper ist vom Teufelsbild eingenommen; sie ist vom Teufel besessen. Der Text inszeniert eine Konstellation dämonischer Schwangerschaft, die der Gravidität Genovevas auf der textuellen Ebene entgegengestellt ist. Margarethas Handlungen sind nicht nur von Neid, Rache und Eifersucht getrieben, sondern sie wird auch vom Teufel respektive von den ihm zugeschriebenen Gedanken geleitet. Nachdem Golo wie auch Siegfried abgegangen sind, bleibt Margaretha allein im Zimmer zurück. Plötzlich steigt mit einem „*Donnerschlag [...] [d]er Geist des Drago aus der Erde hervor*" (G 226). Dieser legt ihr die Strafe für den an ihm begangenen Mord auf: „In sieben Jahren, keinen Tag zu früh, / Und keinen Tag zu spät, erhebst du Dich / [...] Du selber richtest Dir den Holzstoß auf, / Du selber schürst ihn an und springst hinein!" (G 226)

Die Forschung hat diese Geistererscheinung bisher nur am Rand erwähnt. Herbert Kraft liest den Geist etwa als „Wirken Gottes", welcher als Richter „die Macht des Rechts über das Unrecht hat"[95]. Im Gegensatz dazu bewertet Reinhardt die „Drago-Geistererscheinung" als „Beispielfall ungewollter Komik",[96] verzichtet jedoch auf eine Kontextualisierung dieser bemerkenswerten Szene innerhalb der Dramentradition. Wie Gero von Wilpert in *Die deutsche Gespenstergeschichte* aufgearbeitet hat, bevölkern Geister vom Mittelalter bis hin ins 20. Jahrhundert – sein 1994 publizierter Text konnte das 21. Jahrhundert nicht integrieren – die Literatur.[97] In seinen Ausführungen widmet er auch Hebbel einen Eintrag, in welchem er dessen Novellen als Schauergeschichten in der Nähe der Gespenstergeschichten situiert. Weiter verweist er auf die von Hebbel 1848/49 verfasste Rezension zu Wilhelm Meinholds Roman *Sidonia von Bork, die Klosterhexe*.[98] Dort fokussiert Hebbel die Stellung des Wunderbaren in der Literatur:

> Die Kunst darf nach meiner Meinung unter keinen Umständen ihr [der Hexerei, A.V.] selbst, sondern nur dem Glauben an sie Realität einräumen. [...] Bis auf einen gewissen Grad gilt dies Alles vom Übernatürlichen überhaupt; ein Kunstwerk, das

[95] Kraft: Poesie der Idee, S. 90.
[96] Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 123.
[97] Vgl. Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung, Stuttgart: Alfred Kröner 1994. Bei der Differenzierung von Geist und Gespenst folge ich von Wilpert, der die Begriffe synonym verwendet. Vgl. ebd., S. 1–22.
[98] Ebd., S. 308f.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> dessen bedürftig ist, steht nie so hoch, wie eines, das sich ganz auf die reale Welt stützt;[99]

An diesem Eintrag wird die Privilegierung des Realen über der Hexerei, dem Wunderbaren deutlich: „[N]icht das Gespenst selbst, nur das Erzählen davon oder der Glaube daran sind realistisch darstellbar."[100] In seinen weiteren Ausführungen geht Hebbel auf einen wichtigen Referenztext zu Gespenstererscheinungen ein, und zwar auf Shakespeares *Hamlet*: „Wir zittern zwar vor dem Geist in Hamlet, denn Shakespears Genius war mächtig genug, ihn mit Allem, was Grauen und Furcht einzuflößen vermag, zu umkleiden"[101]. Auf die Erscheinung des Geistes in Shakespeares Drama bezieht sich auch 80 Jahre zuvor,[102] im Juni 1767, bereits Gotthold Ephraim Lessing im elften Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. Zunächst erläutert er angeregt von einer Aufführung der Tragödie *Semiramis* (1748) von Voltaire die dramatische Funktion von Geistern auf der Bühne. Da „der dramatische Dichter [...] kein Geschichtsschreiber"[103] ist, ist für ihn die „historische Wahrheit [...] nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren."[104] Auch wenn dieser seinem Verstand nach nicht an Gespenster glaubt, „kann und darf [dies, A.V.] den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, davon Gebrauch zu machen"[105]. Als ein gelungenes Beispiel führt Lessing anschließend Shakespeare an, denn „[v]or seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge"[106]. Weiter erklärt er, dass

> die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm [Hamlet, A.V.] verursacht, für eben das zu halten [ist], wofür er sie hält. Das Gespenst wirket auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten.[107]

---

99 Hebbel, Friedrich: Sidonia von Bork, die Klosterhexe, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 209–246, hier S. 243f..

100 Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 309.

101 Hebbel: Sidonia von Bork, S. 244. Auch in Shakespeares *Tragedy of Macbeth* (um 1606) tritt bei der Krönungsfeier in Anwesenheit vieler Vertreter:innen des Adels der Geist Banquos auf. Dieser kann jedoch nur von Macbeth gesehen werden.

102 Vgl. für die Diskussion um das Wunderbare im 18. Jahrhundert Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 105–111.

103 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Band 1, Elftes Stück, in: Ders., Hamburgische Dramaturgie. Kritische durchges. Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart: Alfred Kröner 1958, S. 46–49, hier S. 46.

104 Ebd., S. 47.

105 Ebd.

106 Ebd., S. 48.

107 Ebd., S. 49.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ebendieser von Lessing geschilderte Eindruck lässt sich auch auf die Geistererscheinung in Hebbels *Genoveva* übertragen. Der Geist Dragos präsentiert die Zerrüttung Margarethas. Erst im Angesicht des Teufels und des Geistes offenbaren sich ihre Furcht und ihr Entsetzen vor ihren eigenen Taten. Der Geistererscheinung kommt eine wahrheitsstiftende Funktion zu. Gleichzeitig, und das bietet einen weiteren Referenzpunkt zu Lessings wie auch Hebbels Ausführungen, fungiert der Gespensterglaube an dieser Stelle als „Mittel zum Zweck" und nicht in der Funktion der „historische[n] Wahrheit" respektive Geschichtsschreibung.[108] Das Inszenieren von Gespenstern ist in dem Moment im Drama realistisch darstellbar und dementsprechend gehört der Geist Dragos, parallel zu *Hamlet*, zur dramatischen Wirklichkeit. Dieser legt Margaretha ihren in sieben Jahren eintretenden Feuertod auf. So wie der Geist Dragos Margaretha ihren Tod prophezeit, wird dieser auch eintreten. Margaretha wird sich sieben Jahre später, wie Caspar Siegfried im Nachspiel erklärt, selbst auf einem Scheiterhaufen verbrennen.[109]

Während Siegfried in Straßburg auf Golo und Margaretha trifft und das Todesurteil Genovevas ausspricht, ist die Pfalzgräfin mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich weiterhin im Turm eingesperrt. Der fünfte Akt rückt Genoveva in ihrer Rolle als Mutter in den Fokus. Genoveva und Schmerzenreich werden ab diesem Zeitpunkt als eine untrennbare Einheit dargestellt, die signifikante Parallelen zur Darstellung der Madonna mit dem Jesuskind aufweist.

4. Mutterschaft. Genovevas Flucht

Zu Beginn des fünften Akts tritt die im Turmkerker eingesperrte Pfalzgräfin wieder auf. Genoveva sitzt „*[i]n einer Nische, in einige Kleider der Mutter gewickelt, das* KIND. *Ein Wasserkrug*" (G 238). Sie wird als eine Heilige dargestellt, erinnert diese Konstellation doch an Maria mit dem Jesuskind. Auch Goethes *Faust I* wird mit der Kerkerszene ein weiteres Mal eingespielt, jedoch sitzt hier keine Kindsmörderin, sondern eine Mutter gemeinsam mit ihrem Kind. Kurz vor der Hinrichtung Genovevas erscheint Golo noch einmal im Kerker, um Genoveva zur gemeinsamen Flucht[110] zu überreden. Diese lehnt das Angebot ab:

---

108 Ebd., S. 47.

109 Aus dem 1852 publizierten Epilog: „da lief / Sie in den Wald, und sammelt, was sich / An Reisig fand, dann thürmte sie daraus / Sich einen Scheiterhaufen, kroch hinein, Schlug Feuer mit zwei Kieseln, zündete / Die dürren Blätter an, und Alles das / mit einer Hast und Eil', als müßte sie / Auf die Stunde damit fertig sein!" (G 285).

110 Auch die im Kerker eingesperrte Margarete aus Goethes *Faust I* lehnt die von Faust angebotene Fluchtmöglichkeit ab.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

GENOVEVA. Reiz ich Euch noch? Dann hat die Kerkernacht / Mir selbst den letzten armen Dienst versagt, / Des Leibes Schönheit, die zum Fluch mir ward, / Mir abzustreifen, wie sie sonst doch thut. / O, seht mich an! Ist's nicht ein Todtenkopf, / Der zu Euch redet? Ein Gerippe nicht, / Das fleischlos-magre Arme grausend hebt? / Mich selbst müßt' ich hassen, wär's nicht so. / Oft schrie mein Kind nach Nahrung, und umsonst, / Wie? Hätt' auch nur ein einz'ger Tropfen Bluts / Bei diesem Schrei gezögert, in die Brust / Sich zu ergießen? Den verfluchte ich! (G 240)

Wenn Genoveva ihr Kind nicht ernähren, wenn ihre Brust keinen „einzige[n] Tropfen Bluts[111] [...] ergießen" kann, kann ihr mütterlicher Körper die Versorgung des „abgezehrten Säuglings" (G 188) nicht gewährleisten. Aufgerufen und gleichsam verkehrt wird in dieser Konstellation das Bild der stillenden und nährenden Madonna, der so bezeichneten *Maria lactans* respektive *Galaktotrophousa*,[112] die als überspendende Mutter inszeniert wird. Bereits die Antike liefert mit der Göttin Isis und dem Horusknaben ein Vorgängermotiv der stillenden Maria, das in die christliche Tradition überführt wird.[113] Das Motiv der nährenden Madonna ist gleich aus zweifacher Perspektive interessant: „Das Bild bringt einerseits die menschliche Beziehung Jesu zu seiner Mutter zum Ausdruck, andererseits zeigt es, dass der Gottessohn ganz Mensch geworden ist, um uns Erlösung zu bringen."[114] Mit dem Stillen schenkt Maria Jesus das Leben, sie avanciert zugleich zum „Idealbild mütterlicher Fürsorge"[115]. Dieser Akt wird in der Bildenden Kunst in der Darstellung Marias als überspendende Mutter konkret illustriert. Auf einem Gemälde von Nicola Filotesio aus dem 16. Jahrhundert trägt die Madonna ihren Sohn auf dem Arm und aus ihren

111 Muttermilch wurde als „subtiles Blut" verstanden. „Die Milch ist als Derivat desselben Blutes vorzustellen, das bereits im anverwandelten Zustand die pränatale Versorgung des Kindes garantierte." Rahn, Thomas: Affektpathologische Aspekte und therapeutische Handlungszitate in Lohensteins *Agrippina*, in: Heilkunde und Krankheitserfahrungen in der frühen Neuzeit. Studien am Grenzrain von Literaturgeschichte und Medizingeschichte, hrsg. von Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann, Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 201–227, hier S. 223.

112 Vgl. dazu Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996, S. 178–213; Groiß, Franz: (u.a.) (Hrsg.): Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, Wien: Wiener Dom-Verlag 2010; Kügler, Joachim: Die himmlische Milch der Gottesmutter. Die Wurzeln des koptischen Marienbilds und seine Nachwirkungen, in: Das Heilige Land 145,2 (2013), S. 20–25; ders.: Why should Adults want to be Sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantics of Breastfeeding in Christian & Pre-Christian Tradition, in: The Bible and Children in Africa, hrsg. von dems./Lovemore Togarasei, Bamberg: UBP 2014, S. 103–125.

113 Groiß, Franz: Maria lactans – die stillende Madonna, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von dems. (u.a.), Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 13–80, hier S. 13, vgl. außerdem für einen historischen Überblick der Darstellung der *Maria lactans* ebd., S. 36–81.

114 Weber, Hubert Philipp: Gott will ganz Mensch werden, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von Franz Groiß (u.a.), Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 9–11, hier S. 9.

115 Schreiner: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, S. 192.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Brüsten spritzt Milch in verschiedenen Strahlen auf den Boden.[116] In diesem Gemälde wird die Milch Marias als Quelle theologischen Wissens und göttlicher Weisheit dargestellt. Der Akt des Stillens wird außerdem als Ausdruck absolut mütterlicher Hingabe präsentiert – so wie auch Genoveva vom Text in Szene gesetzt wird.

Anders als *Maria lactans* kann die Pfalzgräfin ihren Sohn nicht ernähren, erweist sich durch ihre Aufopferungsbereitschaft jedoch als selbstlose Mutter. Der nach Milch verlangende Schmerzenreich erinnert zudem an einen Vampir,[117] der das Leben aus dem mütterlichen Körper saugt. Entsprechend opfert Genoveva ihren Körper und damit auch ihr eigenes Leben, um ihr Kind zu ernähren und sein Weiterleben zu sichern. Diese ambivalente, fast schon monströse Beziehung zwischen Mutter und Kind, die bereits in der Schwangerschaft beginnt, fokussiert Luce Irigaray in ihrem Essay *And the One Doesn't Stir without the Other*[118]. Sie betrachtet aus der Perspektive eines neugeborenen Mädchens den Akt des Stillens und setzt diesen mit Metaphern der Einverleibung in Bezug: „You've prepared something to eat. You bring it to me. You feed me/yourself. [...] I open my mouth for you; have you stay near me while I drink you."[119] Irigarays Text ist durchzogen von ebendiesen doppelt konnotierten Einverleibungsszenarien, in welchen das Stillen die Ernährung des Säuglings, gleichzeitig aber auch die Einverleibung der Mutter bedeutet. Der Stillprozess ist eng an Gewalt gekoppelt. Schließlich nimmt das Neugeborene mit der im mütterlichen Körper produzierten Milch auch einen Teil der Mutter selbst auf und fügt sie dem eigenen Kreislauf zu. Über diesen intimen Akt konstituiert sich wiederum die Mutter-Kind-Beziehung:

> Once more you're assimilated into nourishment. We've again disappeared into this act of eating each other. Hardly do I glimpse you and walk towards you, when you metamorphose into a baby nurse. Again you want to fill my mouth, my belly, to make yourself into a plenitude for mouth and belly. To let nothing pass between us but blood, milk, honey and meat (but no, no meat; I don't want you dead inside me).[120]

Nicht mehr die Mutter trägt das Kind wie in der Schwangerschaft in ihrem Körper, sondern das Kind nimmt die Mutter durch die Nahrung auf. Bemer-

---

116 Kügler: Why should Adults want to be Sucklings again?, S. 121.

117 Vgl. zum Vampir aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive: Begemann, Christian/Herrmann, Britta/Neumeyer, Harald: Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs, Freiburg i.Br.: Rombach 2008.

118 Irigaray, Luce: And the One Doesn't Stir without the Other. Übersetzt von Hélène Vivienne Wenzel, in: Signs 7,1 (Autumn 1981), S. 60–67. Vgl. außerdem Irigarays Essay *Körper an Körper mit der Mutter:* Dies.: Genealogie der Geschlechter. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Freiburg i.Br.: Kore 1989, S. 25–46.

119 Irigaray: And the One Doesn't Stir without the Other, S. 61. „the French here – *Tu me/te donnes à manger* – carries several nuanced meanings: ‚You give me [something] to eat': ‚You give me yourself [something] to eat'; and ‚You give me yourself to eat.'" Ebd.

120 Ebd., S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

kenswert ist an dieser Stelle, dass Irigaray den Akt des Stillens mit dem Tod in Bezug setzt: „I don't want you dead inside me." Entsprechend gibt die Mutter als Lebensspenderin ihre hierarchisch höher gestellte Position im Akt des Stillens ab.[121] Das bei Irigaray metaphorisch beschriebene Einverleibungsszenario wird in *Genoveva* in dem Moment konkretisiert, in dem ihr Körper den Sohn nicht mehr mit Nahrung versorgen kann. Entgegen der nährenden *Maria lactans* steht die ausgezehrte Genoveva, die ihren Körper und auch ihr Leben für das ihres Sohnes opfert. Das Bild der abgemagerten Frauenfigur verstärkt die Perspektive auf die Pfalzgräfin als Märtyrerin. Auch der Name Schmerzenreich spiegelt diese Beziehung wider, wie der Blick in den Legendentext Cochems zeigt. Dort begründet Genoveva die Namenswahl wie folgend:

> Ach du armes Kind: ach du mein lieber Schatz: billich nenne ich dich Schmerzenreich: weil ich dich mit Schmerzen in meinem Leyb getragen / und mit Schmerzen gebohren hab. Aber noch mit viel grössern Schmerzen werde ich dich erziehen / und mit dem allergrößten Schmerzen werde ich dich sehen verschmachten. Da ich ja auß Mangel der Nahrung dich nie werden können ernehren.[122]

Mit dem Namen Schmerzenreich rückt der Sohn Genovevas näher an Jesus, den Schmerzensmann, wie es etwa im katholischen Rosenkranzgebet heißt.[123] Die Auflistung der von Genoveva erfahrenen Schmerzen erinnert zudem an die Reihung über das Leiden und Sterben Jesu in ebendiesem Gebet. So wie Jesus für die Menschheit gelitten hat und gestorben ist, so nimmt Genoveva alle Schmerzen für ihren Sohn auf sich, oder abstrakter: Mutterschaft bedeutet Schmerz.

Genoveva erkennt es als ihre mütterliche Aufgabe,[124] das Todesurteil zu akzeptieren und damit das Leben ihres Sohnes zu verschonen: „Es ist ein gutes Werk! / Auf meines Kindes Kosten leb' ich jetzt" (G 241). Mutterschaft wird somit an eine vermeintliche „natürliche Affinität zu weiblicher Aufopferungsbereitschaft"[125] gekoppelt. Genoveva ist bereit, ihr eigenes Leben für das ihres Sohnes zu opfern. Dies bedeutet gleichzeitig, dass sie nach ihrem Tod in diesem fortlebt. Bevor sie sich zur Hinrichtung begibt, verabschiedet sie sich von Schmerzenreich:

> GENOVEVA. [...] Noch athmet's! Einen Kuß nur noch! Nein! Nein. / Es könnt' erwachen! Schlaf! Wie wird's ihm sein / Bei'm ersten Blick in dieses Angesicht! / Es ist sein Abbild! Glich' es mir, wie ihm, / Ich hätte es nicht halb so sehr geliebt. *(Sie küßt des*

---

121 Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Holofernes im zweiten Kapitel, in welchem der Akt des Säugens die mütterliche Macht über das Kind illustriert.

122 Cochem: History-Buch, S. 597–629, hier S. 602.

123 Dort heißt es in *Die schmerzhaften Geheimnisse* zum Leiden und Sterben Jesu: „... Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat... Jesus, der für uns gegeißelt worden ist... Jesus, der für uns mit Dornen gekrönt worden ist... Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat... Jesus, der für uns gekreuzigt worden ist".

124 Vgl. dazu auch Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 279.

125 Ebd., S. 280.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Kindes Hand.) / Zum ew'gen Abschied! Segen über Dich! / Und daß Du nie erfahrest, wie ich starb. (G 241f.)

Der „ew'ge[] Abschied" von ihrem schlafenden Kind verdeutlicht nicht nur die Liebe Genovevas zu ihrem Sohn, sondern stellt kurz vor Ende des Dramas erneut ihre Treue zu Siegfried in das Zentrum. Denn sie liebt ihr Kind „so sehr", weil es seinem Vater wie „sein Abbild" gleicht. Der Wunsch der Pfalzgräfin, dass ihr Kind nie erfährt, „wie sie starb", – nämlich durch das Todesurteil Siegfrieds – verdeutlicht ihre unbedingte Treue ein weiteres Mal. Selbst mit ihrem unrechtmäßigen Tod schützt sie Siegfrieds Handlungen und erfüllt damit, so Staritz, den „Prototyp einer idealen Frau, die ihren Mann von Herzen liebt und eine vorbildliche Mutter [ist], die aufopferungsvoll und selbstlos ihr Kind umsorgt"[126]. Zugleich erinnert diese Szene an den Abschied zwischen Siegfried und Genoveva im ersten Akt, jedoch findet hier eine Verkehrung der Anfangssituation statt. Denn die passive Genoveva, die den Handlungen der anderen Figuren bis zu diesem Zeitpunkt hilflos ausgesetzt ist, agiert hier als aktive Figur. Wenn sie im nächsten Moment von Golo erfährt, dass auch „[d]as Kind stirbt" (G 242), wird der Schutz ihres Sohnes zu ihrer wichtigsten Handlungsmotivation. Von da an – und so wird diese Konstellation auch im Nachspiel weitergeführt – werden Mutter und Kind als eine Einheit präsentiert. Der abwesende Siegfried wird aus dieser die Kernfamilie illustrierenden Dreieckskonstellation von Vater, Mutter und Kind getilgt.

Bevor Hans und Balthasar, die als Henker in der nächsten Szene zu Golo und Genoveva in den Kerker hinzutreten, das Kind für „den richterlichen Spruch" (G 245) auf die Arme nehmen können, „*stürzt [Genoveva, A.V.] auf das Kind zu und nimmt es*" (G 246). Sie droht den Männern: „Ich sag' Euch, rührt's nicht an! / Sonst werd' ich das thun, was die Löwin thut!" (G 246) Der Schutz ihres Sohnes nimmt die oberste Priorität ein und für sein Leben kämpft sie von da an. Da Golo das Todesurteil selbst nicht vollstrecken kann, befiehlt er Hans und Balthasar,[127] Genoveva und Schmerzenreich im Wald zu töten. Zum Auszug der vier Figuren in den Wald schließt sich „DER TOLLE KLAUS" (G 250) an, der Genoveva und ihren Sohn letztendlich retten wird. Nachdem die Pfalzgräfin ihre Henker weder mit der Wahrheit noch mit der Androhung des „Weltgericht[s]" (G 254) davon überzeugen kann, ihren Sohn Schmerzenreich zu verschonen, nimmt das Drama eine plötzliche Wendung – diese präsentiert aber gerade „keine Rettung durch göttliche Geschicke, sondern alles beruht auf

126 Ebd.

127 Staritz verweist auf die „pervertierte hagiographische Figurenkonstellation", welche rund um die Dienerschaft gebildet wird: „Den Mördern Caspar und Balthasar – der eine ersticht Drago und hilft dabei Siegfried zu täuschen, der andere ist einer der drei Henker Genovevas – fehlt zum pervertierten Bund der ‚Drei Heiligen Könige' nur noch ein ebenso schurkischer ‚Melchior'." Ebd., S. 273.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zufälligkeit“[128]. Da Hans und Balthasar die Strafe nicht vollstrecken können, übergeben sie Klaus das Schwert. Doch dieser „*durchstößt*“ (G 258) nicht die Pfalzgräfin, sondern Hans und dringt weiter auf Balthasar ein. Erst Genoveva verhindert einen weiteren Mord, weshalb Balthasar sie, mit dem Versprechen nicht mehr zurückzukehren, fliehen lässt. Als Beweis für ihren vermeintlichen Tod übergibt Genoveva Balthasar ihre Haare – ein Zeichen ihrer Weiblichkeit. Bevor Genoveva „*im Gebüsch*“ (G 261) verschwindet, spricht sie noch ein letztes Gebet: „Nimm Du mich auf, für ewig auf, o Wald! / Wenn Gott dies Kind dem Mörderschwert entzieht, / So thut er’s nicht, weil es verschmachten soll.“ (G 261) Die Pfalzgräfin wird in ihrem letzten Auftritt als eine Frauenfigur präsentiert, die der im ersten Akt entgegensteht – damit weist sie eine wichtige Parallele zu *Judith* auf. Ihre Loyalität und Treue, die vorher ausschließlich Siegfried galt, hat sich von ihrem Mann auf das Kind verschoben. Sie verlässt die erdrückenden Dreiecksbeziehungen, in welchen sie zuvor eingeschlossen war. Allein mit ihrem Sohn im Wald ist sie weder den Imaginationen und sexuellen Übergriffen Golos ausgesetzt noch steht sie zwischen Golo und Siegfried. Diese Familiendynamik, dessen Mittelpunkt Golo als Ziehsohn bildet, stellt zudem das Problem eines männlichen Nachfahrens ins Zentrum – mit dieser Konstellation bietet der Text Anschluss an die Selbstverfluchung Judiths. Ähnlich wie für Judith die Geburt eines Sohnes ihren Tod bedeutet, so zerstört auch Golo die Familienstruktur und bedroht das Leben seiner Ziehmutter.

Mit dem letzten Ausruf Genovevas schließt die Tragödie jedoch nicht ab, sondern mit dem Auftritt Golos und dessen brutalem Tod. Golo wartet im Wald auf die Rückkehr der beiden und gesteht Balthasar bei dessen Ankunft Genovevas Unschuld. Um seine Taten weiter geheim zu halten, ersticht Golo Balthasar wie im Wahn. In der neunten Szene kommen schließlich Siegfried und Caspar dazu. Der Pfalzgraf lässt sich von Golo zunächst den Tod Genovevas bestätigen, „*stellt sich vor* GOLO *und schaut ihm in’s Gesicht*“ und erklärt dann: „Du warst ein Kind, / Als ich von hinnen zog. / Was bist du jetzt? / Du bist, wie Jener, der zum Festmahl ging. / Und den man unterwegs ergriff und zwang, / Scharfrichter-Dienst zu thun.“ (G 270f.) Golo, das verdeutlicht Siegfrieds Aussage, hat sich in seiner Abwesenheit nicht zum Mann entwickelt. Er ist weiterhin, um aus dem ersten Akt zu zitieren, „ein Kind“ (G 90), das die ihm zugetragenen Herrschaftsaufgaben nicht ausführen kann. Damit Golo die Geschehnisse vergessen kann, entscheidet der Pfalzgraf, seinen Ziehsohn auf Reisen zu schicken: „Zieh in die Welt hinaus! / Die Welt ist groß und bunt. Vielleicht, daß / Du Vergessen kannst!“ (G 271) Die vorgeschlagene Reise fungiert zugleich als Entwicklungs- und Lehrjahre, die Golo auf sein späteres Amt als Pfalzgrafen vorbereiten soll, wie Siegfried erklärt: „Wenn Du wiederkehrst, / So wirst Du Pfalzgraf. Dir vererbe ich, / Wofür der Sohn mir fehlt, mein Hab’

[128] Ebd., S. 287.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

und Gut, / Und durch des Kaisers Gnade auch den Stand." (G 271) Lehrjahre sind, wie etwa Hegel es formuliert,

> nichts Weiteres als [...] die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit […] Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.[129]

Doch Golo begibt sich nicht auf Wanderschaft, um seine Entwicklungs- und Lehrjahre anzutreten, die, wie Franziska Schößler gezeigt hat, Schulen der Männlichkeit und Erziehung sind,[130] sondern richtet auf den letzten Zeilen des Dramas über sich selbst. Er bestraft sich für seine Taten, indem er sich, „*ohne daß dieß jedoch gesehen wird*" (G 273)[131], mit seinem Jagdmesser die Augen aussticht, „die viel zu viel auf sie [Genoveva, A.V.] / Und viel zu wenig auf den Herrn geschaut" (G 272) haben. Die Blendung rückt den Ödipusmythos in der letzten Szene der Tragödie ein weiteres Mal in den Fokus. „Das finale Gerichtstheater im Wald läuft ab nach dem Modell der berühmtesten aller Tragödien: des *König Ödipus* von Sophokles."[132] Schließlich nimmt Golo sogleich die Rolle des Klägers, aber auch des Beklagten ein. Reinhardt bewertet diese Ödipusreferenz als „inszenierendes Nachstellen des großen alten Bildes. Mit knapper Not kann Hebbel noch soviel Distanz zwischen sich und seine Spielfigur legen, daß Golos Gerichtstheater nach der großen Deklamation ins Leere verläuft."[133] Auch in dieser Lesart dominiert die vermeintliche biographische Parallele zwischen Hebbel und Golo. Fragen nach der Funktion des intertextuellen Verweissystems geht Reinhardt nicht nach.[134]

---

129 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Das Romanhafte, in: Ders., Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 219–220, hier S. 220.

130 Vgl. dazu auch Schößler, Franziska: Familie und Männerbund. Die Erziehung zur Männlichkeit in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Freiburger GeschlechterStudien 21 (2007), S. 242–253. Zum Bildungsroman u.a. Voßkamp, Wilhelm: Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman, Berlin: University Press 2009.

131 Lily Tonger-Erk erachtet die inszenierte Blendung Golos mit Blick auf den Nebentext als bemerkenswert: „Diese blutige Selbstbestrafung wird vom Nebentext zwar annonciert, jedoch nicht allen Adressaten auch gezeigt. Im inneren Kommunikationssystem sieht die Figur Caspar die grausige Tat und gibt sie in einer Art Mauerschau aus allernächster Nähe an das Publikum weiter. Im äußeren Kommunikationssystem jedoch tritt eine komplizierte Situation ein: Ganz offenbar berücksichtigt der Nebentext hier die Bühnenpraxis, in der Konventionen des Zeigbaren gelten. Das Theaterpublikum soll die Blendung nicht sehen, für Leser/innen jedoch ergibt sich die irritierende Situation, dass sie sich als Zuschauer/innen die Aufführung imaginieren müssen, um dem Nebentext Folge zu leisten." Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text. S. 439f.

132 Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115.

133 Ebd., S. 116.

134 Vgl. zum intertextuellen Bezugsrahmen 2.4 in diesem Kapitel und zur Autorinszenierung Hebbels das Unterkapitel 2.4 im IV. Kapitel zu *Maria Magdalena*.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Um sich für seine Taten zu bestrafen, bittet Golo den Bediensteten Caspar „den Blinden [...] In's Innerste des Waldes" (G 272) zu bringen, ihm die Kleider abzureißen und ihn nackt an eine Eiche[135] zu binden. Caspar, der Mitleid mit Golo hat, tötet ihn sogleich und „*[s]o wie* CASPER *sein Schwert hebt, fällt rasch der Vorhang*" (G 273). Mit diesem brutalen Ende schließt Hebbel im März 1841 seine Tragödie, die 1843 bei Campe publiziert wird. Da diese erste Version zu provokativ ist und sich gegen andere bühnentauglichere Genovevadramen, wie etwa die von Ernst Raupach,[136] nicht durchsetzen kann, kommt die Tragödie zunächst nicht zur Aufführung. Erst das 1851 auf Anraten Heinrich Laubes von Hebbel verfasste versöhnliche Nachspiel ermöglicht die Uraufführung am 20. Januar 1854 im Burgtheater in Wien.[137] Da die Zensur die Darstellung von Heiligen verbietet,[138] wird das Drama zunächst unter dem Titel *Magellona*[139] inszeniert.

5. Epilog. Mutter, Vater, Kind

Am 12. März 1841 präsentiert Hebbel zum ersten Mal vor Publikum seine gerade fertiggestellte Tragödie. Am Abend treffen sich einige Bekannte im Haus einer Madame Hellberg; dort trägt Hebbel sein Drama *Genoveva* vor. Die Reaktion der Zuhörenden auf seinen Text verdeutlicht das provokative Potenzial der Tragödie. So notiert Hebbel am nächsten Tag in seinem Tagebuch:

> Am Schluß trat für mich eine peinliche Situation ein. Auch kein Einziger der Anwesenden sagte mir ein artiges Wort. Ich stand rasch auf. Die Schröder, einer Ohnmacht nah, ward aus dem Zimmer geführt. Sie sagte mir später, das Stück habe so erschütternd auf sie gewirkt. Ich glaube, sie täuschte sich selbst. Schütze sagte mir: er müsse

---

135 Die Eiche ist gleich doppelt codiert. Sie fungiert einerseits als Symbol Deutschlands, wie etwa prominent in Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* (1839) inszeniert. Andererseits ist das Szenario auch sexuell aufgeladen, wenn sich der nackte Golo an einen Baum binden lässt, der wiederum an einen Phallus erinnert. Die Eiche als „aufgetürmter Riese" ist auch in Goethes *Willkommen und Abschied* (1789) sexuell konnotiert.

136 So notiert Hebbel am 20. Oktober 1841 in seinem Tagebuch: „Heute Abend erhielt ich meine Genoveva von Berlin mit einem höflich-ablehnenden Brief der Intendanz zurück. Sie wird nicht angenommen, weil Herrn Raupachs Genoveva sich auf dem Repertoire befindet." Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 282.

137 Dazu notiert Hebbel am 21. Januar 1854: „Am 13 Sept: 1840 begann ich die Genoveva, schrieb aber zugleich in mein Tagebuch: es wird wohl kein Drama für's Theater. Gestern kam sie zum ersten Mal zur Darstellung und der Erfolg war noch größer, wie bei der Judith. Nach jedem Act wurde ich gerufen und zum Schluß zwei Mal. Auch der Kaiser war anwesend und blieb, was er bei Trauerspielen fast nie thut, bis zum Schluß." Ebd., S. 676.

138 Vgl. Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 270f.

139 Vgl. zu der Theaterbearbeitung Hebbel, Friedrich: Lesarten und Anmerkungen zu Genoveva, in: Ders., 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. 32–60.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> erst verdauen, das Werk habe ihn so ergriffen, daß er sich noch nicht darüber zu äußern vermöge. Ob es Wahrheit war, ob Ausrede: ich weiß es nicht. Es war sehr spät geworden, die Gäste entfernten sich rasch u sagten mir beim Weggehen, was sie mir hätten sagen mögen, als ich noch vor meinem Pult saß, das gewöhnliche Compliment. Janinski wand u drückte sich den Abend etwas sonderbar in seinen Aeußerungen, gestern sagte er mir: der Schluß, wo Golo sich blendet pp habe sein Gefühl erstarrt, anstatt es zu erschüttern.[140]

Mit diesem radikalen Ende, der Blendung und dem Tod Golos, formuliert Hebbel nicht nur einen skandalösen Dramenschluss, sondern bricht gleichzeitig mit dem Legendenstoff. Indem er die vorgegebene Versöhnung des Pfalzgrafenpaars ausspart, hebt er sich auch von den Texten seiner Vorgänger und Konkurrenten Tieck, Müller und Raupach ab.[141] Ebendiese bei seinen ersten Zuhörer:innen geweckte Erschütterung sowie Erstarrung verhindert zunächst die Uraufführung der Tragödie. Erst das von Hebbel 1851 begonnene und 1852 publizierte Nachspiel macht das Drama bühnentauglich, da dieses mit der vorgegebenen Versöhnung schließt. Die Tragödie wird nach diesen vorgenommenen Modifikationen zunächst 1854 uraufgeführt, danach folgen Inszenierungen in Weimar (1858) und 1897, fast 35 Jahre nach Hebbels Tod (1863), in Berlin.[142] Mit dem von Hebbel später verfassten Epilog existieren auch zwei mögliche Dramenenden, deren Verhältnis etwa Herbert Kraft fokussiert. Er erklärt zum Vergleich beider Versionen, dass „[g]egenüber der Wucht der Katastrophe im fünften Akt [Golos Blendung und Tod, A.V.] […] die Versöhnung im Nachspiel auf den ersten Blick geringes Gewicht“[143] hat. Dennoch macht er das „Geflecht der Bezüge“[144] stark, das über den fünften Akt hinausgeht und beide Textteile miteinander verbindet. In seiner Argumentation nimmt der

---

140 Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 273.

141 Diese von Hebbel vorgenommene Modifikation am Legendenstoff kann auch als strategische Autorinszenierung betrachtet werden, um Aufmerksamkeit in der literarischen Öffentlichkeit zu erhalten. Vgl. zu Hebbels Autorinszenierung das Kapitel *Maria Magdalena* und auch die Ausführungen in diesem Kapitel unter 2.1. zum Verhältnis von Intertext und Schwangerschaft.

142 „Als erster plante Dingelstedt seine Aufführung in München (1851). Sie kam nicht zu stande, obwohl Hebbel sein Stück stark kürzte. Im Wiener Burgtheater gelang Genovefa [sic!] unter dem Namen ‚Magellona‘ (‚weil Kirchenheilige wohl auf dem Theater an der Wien, wo Raupachs Genovefa alle Jahre einmal knickst, aber nicht auf dem Burgtheater erscheinen dürfen‘) zur Darstellung (20. Januar 1854). ‚Zerfetzt, zerstückt, zerissen, zerschlissen‘ errang sie zwar Erfolg, wurde jedoch nach nur sechsmaliger Aufführung wieder abgesetzt. […] Im Sommer 1858 löste auch Dingelstedt sein Versprechen ein. […] Die […] Aufführung [in Weimar, A.V.] brachte dem anwesenden Dichter reiche Ehre. Das Publikum bereitete ihm lebhafte Ovationen. Der kunstliebende Großherzog verlieh ihm den Falkenorden. – Am 4. Januar 1897 entschloß sich auch das Berliner Königliche Schauspielhaus zur Darstellung derselben Genovefa, die einst die Intendanz dem Dichter zurückgeschickt hatte, weil Herrn Raupachs Genovefa das Repertoire beherrschte.“ Golz: Pfalzgräfin Genoveva, S. 125f.

143 Kraft: Poesie der Idee, S. 93.

144 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Geist eine zentrale Stellung ein, da dieser den Tod Margarethas ankündigt, der im Epilog eintritt. Entsprechend erhalten die im Nachspiel genannten sieben Jahre erst durch die Geistererscheinung ihre symbolische Bedeutung.

Der Epilog setzt sieben Jahre nach Golos Tod in einer Höhle im Wald mit Genoveva ein. Der Wald und die Höhle fungieren als Orte, die abseits von gesellschaftlichen Konventionen stehen. Schmerzenreich und Genoveva werden von einer Hirschkuh[145] begleitet, welche als Amme den Jungen säugte. Dem Geschlechterdiskurs der Zeit entsprechend, wird mit dieser Konstellation Weiblichkeit an Natur gekoppelt, die der mit Männlichkeit konnotierten Kultur entgegensteht. Eröffnet wird die erste Szene von Genoveva, die sich an „des Frühlings Macht" (G 279) erfreut. Mit dem Beginn des neuen Jahreszyklus setzt auch ein neuer Lebenszyklus ein, der bereits die Versöhnung des Pfalzgrafenpaars am Ende des Nachspiels antizipiert. Insgesamt ist der Epilog im Gegensatz zum zehn Jahre zuvor verfassten Hauptteil religiös aufgeladen und schließt damit wieder an das Narrativ des ursprünglichen Legendentexts an. Genoveva und Schmerzenreich beten an vielen Stellen das Vaterunser. Stark geprägt ist das Nachspiel zudem von der Frage der Sündenvergebung. In der dritten Szene erscheint Siegfried „*in Jagdkleidern*" (G 281) gemeinsam mit Caspar, die auf der Suche nach der Hirschkuh sind. Mit diesem Auftritt wird der mit Natur verbundenen Genoveva eine männliche Figur entgegengesetzt, die mit dem kulturellen Akt des Jagens verknüpft wird. Da der Jagdprozess von verschiedenen Ritualen organisiert wird, wie etwa das auch im Drama inszenierte Blasen der Jagdhörner, steht die Tätigkeit den natürlich codierten und vermeintlich weiblichen Handlungen gegenüber. Die beiden Männer unterhalten sich über die sieben Jahre zuvor geschehenen Ereignisse. Siegfried erfährt von Golos Betrug wie auch dessen Tod und denkt an seine vermeintlich tote Ehefrau Genoveva:

> Jeder Todte ist / Ein Vampyr, ohne daß er's weiß, und saugt / Dem, der ihn liebt, das Herzblut aus, es steigt / Kein Schatten aus der dunklen Gruft herauf, / Der sich, bevor er sichtbar werden kann, / Mit diesem Roth nicht tränken muß! (G 283)

Anders als in der Kerkerszene, in welcher der neugeborene Schmerzenreich seiner Mutter das Leben auszusaugen scheint, wird an dieser Stelle die tote Genoveva als Vampirin[146] bezeichnet. Die Erinnerungen an seine tote Frau schwächen Siegfried – die tote Genoveva holt ihn als verzehrende Macht in ihr Grab.[147] Ähnlich wie Vampire die Macht über das Leben eines anderen

---

145 Vgl. zum Hirsch als „Symbol der Stärke und der Erotik, der Lebenserneuerung und der Erlösung, aber auch der Selbstliebe" Art: Hirsch, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, Sp. 184–185, hier Sp. 184.

146 Auch im vierten Akt von Hebbels *Kriemhilds Rache* (1861) wird Brunhild, die am Sarg Siegfrieds kauert, als Vampir bezeichnet.

147 Kittler verweist auf diese Parallele anhand von Brunhild und Siegfried. Vgl. Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 118.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

besitzen, so dominiert auch der Gedanke an die Tote das Handeln Siegfrieds. An der Metapher des Aussaugens wird einerseits sein Schuldgefühl deutlich, andererseits werden die im Drama dominierenden Kussszenen in einem neuen Kontext situiert. Die jeweils küssende Figur, so wie der aussaugende Vampir, kontrolliert als aktiver Part die Beziehung, und das bedeutet auch den Körper der anderen Figur. Wenn etwa Genoveva Siegfried in der Abschiedsszene umarmt und küsst, dominiert sie für einen Augenblick die Handlungen. Auch die sexuellen Übergriffe Golos reihen sich in diese Konstellation ein. Schließlich ermächtigt sich dieser im ersten Akt mit einem Kuss über den Körper der ohnmächtigen Genoveva – und im Nachspiel abschließenden Aufeinandertreffen der Pfalzgrafenfamilie steht ebenso der Austausch von Küssen im Mittelpunkt.

Nachdem Siegfried und Caspar auf der Suche nach der Hirschkuh zur Höhle gelangen, das Tier das Pfalzgrafenpaar zusammenführt, entdecken sie Schmerzenreich und Genoveva. Letztere wird zunächst von Caspar, der sie zusammen mit dem Kind sieht, als „[e]ine Mutter" (G 290) bezeichnet. Erst als die Pfalzgräfin ihre Identität preisgibt, erkennt Siegfried seine Frau. Wenn Caspar Genoveva in diesem Aufeinandertreffen als Mutter betitelt, wird das Bild der Pfalzgräfin weitergeführt, das bereits zuvor im Drama angelegt ist: Genoveva als liebevolle, sich für ihr Kind aufopfernde Mutter. Im Aufeinandertreffen mit Siegfried erfüllt sie weiterhin diese Aufgabe, löst sich jedoch aus der zuvor ihre Beziehung bestimmenden passiven Rolle. Denn Genoveva geht aktiv auf den Pfalzgrafen zu und umarmt ihn: „So halt mich doch! – Du Armer hast wohl nicht / Geküßt, seit wir geschieden sind! Das ist / Gar lange Zeit! Dein Weib hat viel geküßt! / Komm, Schmerzenreich! Jetzt theilen wir! Doch nimm / Den letzten Kuß, den ich mir nahm, zurück! *(Sie küßt ihn.)*" (G 290) Den Kuss, den Genoveva Siegfried beim Abschied gab, nimmt sie sich zurück und hebt mit diesem Akt die dazwischen liegenden Ereignisse auf. Sie dreht die Zeit auf den Tag des Kriegsauszugs zurück, zu dem Moment, in welchem die beiden als Familie beisammen waren. Der von seiner Reue geleitete Siegfried nimmt das Versöhnungsangebot nicht an. Vielmehr erklärt er, dass er von nun an „der Rechnung wegen" (G 292) im Wald leben werde. Genoveva erteilt ihrem Mann im Austausch für die Fürsorge Schmerzenreichs die Absolution:

> GENOVEVA. [...] Ich nehme Dir die Schmerzen ab um mich, / Du mir die Angst, die Qualen um mein Kind: Nur Gott weiß, wer am meisten that!
> SIEGFRIED. Mein Weib, / Mein armes, blasses Weib, könnt' ich das Blut / Aus meinen Adern in die Deinen nur / Hinüber gießen! Dann –
> GENOVEVA. Dann stürb' ich ja / In Dir, und hätte nicht das Sterben bloß, / Nein, auch das Weinen! Nicht doch, theurer Freund, / die letzte Arbeit theilen wir! Die ist / Zu schwer für Einen! (G 293f.)

Genoveva tritt in diesem Augenblick als fürsorgliche Mutter und Ehefrau auf, die sich nicht nur um das Wohl ihres Kindes, sondern auch um das Siegfrieds sorgt. Gegenüberstehen sich in dieser Szene die bleiche, und wie auf den nächs-

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ten Zeilen deutlich wird, todkranke Genoveva und ihr Mann Siegfried. Um seine Frau vor dem Tod zu retten, imaginiert Siegfried die Möglichkeit, ihr sein Blut als Lebensspende zu übertragen. Diese angedachte Bluttransfusion fügt am Ende noch einmal die zentralen das Drama strukturierenden Phantasmen zusammen, und zwar den Konnex von Schwangerschaft und Familie. Die von Siegfried entworfene Verschmelzungsphantasie eröffnet wiederum eine zweifache Perspektive auf den Text. Blut wird einerseits als Nahrung, als Lebensspende inszeniert, andererseits wird über das Blut die familiäre Bindung Siegfrieds und Genovevas in den Fokus gerückt. Blut fungiert als Zeichen der Gemeinschaft, es konstituiert Genealogie und Abstammung.[148] Wenn Siegfried den Wunsch formuliert, sein Blut in Genovevas Adern zu übertragen, wird die Szene sexuell aufgeladen. Der Text alludiert mit dieser Verschmelzungsphantasie einen Sexualakt. Mit Blick auf die vorher illustrierten Stillszenarien ist zudem bemerkenswert, dass in dieser Anordnung die Geschlechterhierarchie umgekehrt wird. Die Blutfusion wird vom Text als lebensspendender Akt präsentiert und steht damit parallel zum Stillen, jedoch übernimmt Siegfried und nicht Genoveva diese Tätigkeit. Er imaginiert sich im übertragenen Sinne als Ernährer Genovevas, wodurch die vormals mit der Pfalzgräfin verbundene Rolle der Mutter auf ihn übertragen wird. In diesem Kontext ist ebenso die Aussage Genovevas zu lesen, dass sie Siegfried die Schmerzen abnimmt. Diese Bemerkung verweist zudem auf ihren Sohn Schmerzenreich, den Genoveva Siegfried anvertraut.

Die Pfalzgräfin wird mit dem Akt ein weiteres Mal als Märtyrerin präsentiert, die „die letzte Arbeit", den Tod wie selbstverständlich akzeptiert. Nach der Versöhnungsszene küsst Siegfried, wie vorher von Genoveva gefordert, seine Frau und seinen Sohn. Die drei planen, zurück ins Schloss zu kehren, Genoveva bleibt jedoch kurz zurück und betet dafür, „[n]ur sieben Tage" (G 296) noch zu leben. In der christlichen Theologie kommt der Zahl Sieben eine besondere Bedeutung zu, da diese etwa auf die Vollkommenheit und Fülle in Gottes Heilsplan verweist. Die Sieben findet sich in verschiedenen zentralen Texten wieder, wie beispielsweise im Schöpfungsbericht oder in unterschiedlichen Anordnungen in den Erzählungen der Evangelisten.[149] Entsprechend wird mit ihrem Gebet der religiöse Rahmen im Nachspiel ein weiteres Mal in den Fokus gerückt. Dieser führt gleichzeitig die zeitliche Strukturierung des Textes weiter. Schließlich setzt das Nachspiel sieben Jahre nach der Flucht Genovevas in den Wald ein.

---

148 Vgl. Art: Blut, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 2, Leipzig: S. Hirzel 1800, Sp. 170–174.

149 Vgl. Art: Zahlen/Zahlenspekulation/Zahlensymbolik, in: Theologische Realenzyklopädie, Band 36, Berlin: De Gruyter 1995, Sp. 460–462 und auch Kraft: Poesie der Idee, S. 94.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Das Drama endet mit der Pfalzgräfin, die Siegfried mit der Aussage „Ich bin bereit!“ (G 269) entgegengeht. Anders als in der Legende oder bei Tieck und Müller schließt das Nachspiel, parallel zu *Judith*, mit einer souveränen Frauenfigur, die trotz ihres angekündigten Todes das Geschehen organisiert. Mit diesem Ausgang findet der Text das von den Kritiker:innen gewünschte harmonische Ende. Gleichzeitig erhält auch die im Rahmen der Studie nachgezeichnete Schwangerschaftstrias ihren Abschluss. Die verschiedenen Schwangerschaftskonstellationen, die in den drei Kapiteln betrachtet wurden, laufen in *Genoveva* final zusammen.

6. *Dramen der Schwangerschaft*

In einem Tagebucheintrag im März 1841 vergleicht Hebbel seine beiden Dramen *Judith* und *Genoveva* miteinander: „Ich ehre das freie Urtheil, aber ich glaube doch, J[aninski] ~~meint~~ ſistſ unbewußterweise etwas partheiisch für Judith, die freilich eine ganz andre Behandlung erforderte, als Genoveva u die sich zu der Letzteren verhält, wie der negative Pol zum positiven.“[150] Wenn Hebbel *Genoveva* als den positiven Gegenpol zu *Judith* bezeichnet, setzt er beide Texte, und besonders die Frauenfiguren, in direkten Bezug zueinander. Herbert Kraft schließt an Hebbels eigene Interpretation an und ergänzt diese Verbindung um weitere Aspekte:

> während die ‚Judith‘ das ‚handelnde‘ Opfer vorführe, sei in der ‚Genoveva‘ das ‚leidende‘ Opfer dargestellt, die Heroine und die Heilige zusammen schlössen ‚den Kreis der jüdisch-christlichen Welt-Anschauung ab‘; nach Judith in der Unsicherheit der menschlichen Existenz folgt hier Genoveva in der Sicherheit der Heiligen.[151]

Kraft situiert die Frauen an verschiedenen Polen, die zum einen den Kreis der Weltanschauung abbilden und die beiden Figuren zum anderen als aktiv-handelnd beziehungsweise passiv-leidend gegenüberstellen. Diese Differenzierung, das hat die vorliegende Studie gezeigt, ist jedoch einer Revision zu unterziehen. Wie der Fokus auf die beiden Dramenenden verdeutlicht, zeichnen sich beide Frauen gleichermaßen durch Aktivität aus. Sie treten trotz einer Situation der totalen Ohnmacht – Judiths mögliche und ungewünschte Schwangerschaft sowie der nahende Tod Genovevas – als handelnde Figuren auf. Sowohl Judith als auch Genoveva erfahren die von Kraft formulierte Unsicherheit der menschlichen Existenz, da in den Dramen weder eine Sicherheit durch das Heilige noch durch Gott illustriert wird. Beide Texte verdeutlichen vielmehr die Abhängigkeit des Individuums von den jeweiligen gesellschaftlichen Mechanismen.

Mit Blick auf die Inszenierung von Schwangerschaft kann *Genoveva* jedoch als zweiter Teil der *Judith* gelesen werden. Die beiden Figuren vollenden, um

150 Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 273.
151 Kraft: Poesie der Idee, S. 79.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Krafts Interpretation aufzugreifen, nicht nur den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung, sondern auch den der Schwangerschaft. Schließlich wird in *Genoveva* die in *Judith* noch als Möglichkeit formulierte Schwangerschaft in das Dramenzentrum gerückt. Die Tragödie *Genoveva* führt die von Judith am Tragödienschluss imaginativ entworfene Beziehung zwischen Mutter und Sohn weiter und buchstabiert diese an zwei Beispielen aus: an der Beziehung der Pfalzgräfin zu ihrem Ziehsohn Golo und zu ihrem Sohn Schmerzenreich. Zugleich kommt in *Genoveva* die über die drei Lektürekapitel nachgezeichnete Schwangerschaftstrias zum Abschluss – die zum Ende dieser Studie noch einmal skizziert wird. Ausgangspunkt der Trias bildet die Tragödie *Judith* (1840) und die von den beiden Hauptfiguren, der bethulischen Witwe Judith und dem assyrischen Feldherrn Holofernes, imaginativ entworfenen Modelle von Schwangerschaft. Über diese Schwangerschaftsimaginationen werden die Figuren trotz des Geschlechtergegensatzes miteinander verbunden. Wenn sich Holofernes als sich selbst gebärender Kriegsherr imaginiert, inszeniert der Text ihn als absolut souveräne Herrscherfigur. Gleichzeitig erweisen sich die Imaginationsvorgänge auch als Konzept männlicher Schwangerschaft und sind zudem aus kulturhistorischer Perspektive interessant: Die Gebärphantasmen fungieren als Verbindungspunkt der seit der Antike existierenden Denkfigur des schwangeren Mannes, die in der kulturellen Moderne wieder literarisch aufgegriffen wird. Hebbel formuliert eine Konstellation, die erst knapp 80 Jahre später von der Psychoanalytikerin Karen Horney 1926 erstmals als männlicher Gebärneid konzeptualisiert wird. Die am Dramenende geäußerte Angst Judiths, mit dem Sohn des Holofernes schwanger zu sein, löst Gravidität zum ersten Mal aus dieser imaginativen Ebene und formuliert sie als mögliches Zukunftsszenario, das sich wiederum als Schreckensszenario erweist. Um die Geburt eines Sohnes zu verhindern und somit die Genealogie des Tyrannen zu beenden, nimmt sie den Ältesten zum einen den Schwur ab, sie zu töten, wenn sie danach verlangt. Sie betet zum anderen für ihre Unfruchtbarkeit. Judith, die sich dafür entscheidet, sich und ihren Körper zu opfern, löst sich mit diesem Akt von ihrem vormals postulierten Konzept von Weiblichkeit. Mit ihrer Selbstverfluchung distanziert sie sich von der naturalisierten Vorstellung, welche die weibliche Bestimmung ausschließlich in Mutterschaft sieht. Dieses Dramenende eröffnet zudem eine Schwangerschaftskonstellation, die im Zentrum des zweiten Kapitels zu *Maria Magdalena* steht. Die von Judith formulierte Angst vor einer Schwangerschaft buchstabiert das Trauerspiel anhand der Tischlerstochter Klara aus.

Im Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* (1843) strukturiert die Angst Klaras vor ihrer vermeintlichen Schwangerschaft das dramatische Geschehen. Als vermeintlich wird ihre Schwangerschaft deshalb bezeichnet, da Klara nicht wissen kann, ob sie schwanger ist. Schließlich sind seit dem Sexualakt mit ihrem Verlobten Leonhard erst zwei Wochen vergangen. Entsprechend wird Klaras Vermutung, schwanger zu sein, als Konstrukt ihrer eigenen Imagination

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

gelesen. Ihre Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft beeinflusst wiederum ihre Handlungen wie auch die des weiteren Figurenpersonals und führt schließlich zum Suizid der Tischlerstochter. Ausgehend von dieser Schwangerschaftskonstellation verbindet der Text erstens Weiblichkeit und Tod. Die männlichen Figuren setzen zweitens die Schwangerschaften der Frauenfiguren strategisch ein, um ihren Handlungsspielraum zu vergrößern. So instrumentalisiert etwa Klaras (ehemaliger) Verlobter Leonhard sowohl die Angst Klaras als auch die der Bürgermeistersnichte vor den gesellschaftlichen Konsequenzen einer außerehelichen Schwangerschaft, um beruflich aufzusteigen. Er schläft mit beiden Frauen, um diese zu einer baldigen Heirat drängen zu können. Mit der außerehelichen Schwangerschaft Klaras rückt der Text zudem das Phantasma in den Fokus, das die Bürgerlichen Trauerspiele *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* maßgeblich strukturiert, jedoch aus den Texten getilgt ist. Die väterliche Angst vor der Verführung der Töchter, die durch eine Schwangerschaft evident werden würde, wird an keiner Stelle der Trauerspiele thematisiert, sondern vielmehr vom Tugend- und Moraldiskurs verdeckt. Erst die Lektüre des Hebbel'schen Dramas macht diese Leerstelle sichtbar.

Im Gegensatz zu den Dramen *Judith* und *Maria Magdalena*, in denen Gravidität auf einer Imaginationsebene verhandelt wird, rückt in der 1841 fertiggestellten Tragödie *Genoveva* erstmals eine realisierte Schwangerschaft in den Fokus. Der schwangere Frauenkörper Genovevas fungiert zunächst wie auch schon in *Judith* und *Maria Magdalena* als Projektionsfläche für Macht- und Geschlechterkämpfe. Genovevas Schwangerschaft bildet sowohl den Ausgangspunkt als auch das Druckmittel für die von Golo, Margaretha und Elisabeth initiierte Intrige. Im Anschluss an die Dramentheorie zum Haupttext und Nebentext wie auch die Intertextualitätstheorie wird an der Ehebruchsintrige deutlich, auf welche Strategien der Text zurückgreift, um die Schwangerschaft der Pfalzgräfin auf der Textebene zu inszenieren. Genovevas schwangerer Körper wird weder vom Nebentext beschrieben noch sprechen die anderen Figuren über ihre Schwangerschaft, vielmehr wird diese Leerstelle durch Stellvertretergeschichten, intertextuelle Verweise und die Figurenhandlungen gefüllt. Nach der Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich rückt Genoveva zum Abschluss des Kapitels als Mutter in den Mittelpunkt. Der Text präsentiert sie als selbstlose Mutter, die bereit ist, ihr eigenes Leben für das ihres Sohnes zu opfern.

Schwangerschaft, so lässt sich konstatieren, prägt als zentrales Phantasma die hier untersuchten Dramentexte Friedrich Hebbels gleichermaßen. Die vorgelegten Schwangerschaftslektüren illustrieren an konkreten Textbeispielen unterschiedliche, gleichsam aber auch einander ergänzende Perspektiven auf die literarische Darstellung der Schwangerschaft und arbeiten zudem die Relevanz von Schwangerschaft für gesellschaftliche Geschlechter-, Körper- und Machtkonstellationen und besonders für das Drama im 19. Jahrhundert heraus. Nicht

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

nur ermöglichen die vorgestellten Lesarten eine Neuperspektivierung dieser drei Hebbel'schen Dramen, sondern formulieren gleichsam literarische Fallbeispiele, welche einen Beitrag zur Kultur- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft liefern. Die nachgezeichnete Trias von ‚imaginierter' (*Judith*), ‚befürchteter' (*Maria Magdalena*) und ‚realisierter Schwangerschaft' (*Genoveva*) zeigt außerdem, dass diese drei Texte Hebbels vor allem als Dramen der Schwangerschaft zu lesen sind.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

VI. Siglenverzeichnis

G	Hebbel, Friedrich: Genoveva, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Dramen I 1841–1847, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh's 1911–13, S. 83–296.
JD	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 1911–13, S. 1–82.
MM	Hebbel, Friedrich: Maria Magdalena, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung Dramen II 1844–1851, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh's 1911–13, S. 1–71.
VW	Hebbel, Friedrich: Vorwort zu Maria Magdalene, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1901–03, S. 39–65.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

VII. Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Friedrich Hebbels Schriften und Lebenszeugnisse

Hebbel, Friedrich: Genoveva, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Dramen I 1841–1847, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh's 1911–13, S. 83–296.

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 1911–13, S. 1–82.

Hebbel, Friedrich: Maria Magdalena, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Dramen II 1844–1851, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 1–71.

Hebbel, Friedrich: Vorwort zu Maria Magdalene, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 39–65.

Hebbel, Friedrich: Sidonia von Bork, die Klosterhexe, in: Ders., Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 209–246.

Hebbel, Friedrich: Sämmtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Band 13, Anhang 1, Lesarten und Anmerkungen 1, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's Verlag 1911–13.

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.

Hebbel, Friedrich: Tagebücher. Neue historisch-kritische Ausgabe, Band 1, Text, hrsg. von Monika Ritzer, Berlin/Boston: De Gruyter 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Adams, Barbara Helena: Familiendynamiken. Theodor Fontanes *Effi Briest* und *Frau Jenny Treibel*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

Agamben, Giorgio: Das Sakrament der Sprache. Eine Archäologie des Eids, 2. Auflage, Berlin: Suhrkamp 2010.

Andrzejewski, Alicia: „For her sake". Queer Pregnancy in *A Midsummer Night's Dream*, in: Shakespeare Studies 47 (2019), S. 105–111.

Aristoteles: Über die Seele, griechisch-deutsch. Mit Einleitung, übersetzt nach W. Theiler und Kommentar, hrsg. von Horst Seidl, Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl/Otto Apelt, Hamburg: Felix Meiner 1995.

Arni, Caroline: Pränatale Zeiten. Das Ungeborene und die Humanwissenschaften (1800–1950), Berlin: Schwabe 2018.

Beaufaÿs, Sandra: Professionalisierung der Geburtshilfe. Machtverhältnisse im gesellschaftlichen Modernisierungsprozeß, Wiesbaden: Springer 1997.

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.

Becker-Cantarino, Barbara: „Meine Mutter, die Hur, die mich umgebracht hat...". Die Kindsmörderin als literarisches Sujet, in: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 108–129.

Begemann, Christian: Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe, in: German Life & Letters LII (1999), S. 211–237.

Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hrsg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg i.Br.: Rombach 2002.

Begemann, Christian/Herrmann, Britta/Neumeyer, Harald: Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs, Freiburg i.Br.: Rombach 2008.

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.

Bergengruen, Maximilian: Das monströse Erbe (der Literatur). Ehebrecher, Verbrecher und Liebende in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*, in: Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners, hrsg. von Roland Borgards/Christiane Holm/Günter Oesterle, Würzburg: Könighausen & Neumann 2009, S. 219–238.

Berndt, Frauke: Fluch! Franz Grillparzers Medea-Trilogie, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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.
Berndt, Frauke/Renger, Almut-Barbara: Ödipus, in: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hrsg. von Frauke Berndt/Eckhart Goebel, Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 280–304.
Bettelheim, Bruno: Die symbolischen Wunden. Pubertätsriten und der Neid des Mannes, München: Kindler 1975.
Bickenbach, Matthias: Friedrich Schlegels *Lucinde* und das Problem romantischer Liebe, in: Sprachen der Liebe in Literatur, Film und Musik. Von Platons *Symposion* bis zu zeitgenössischen TV-Serien, hrsg. von Filippo Smerilli/Christof Haman, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 125–150.
Bieger, Eckhard: Löwe, in: Taschenlexikon christliche Symbole, Leipzig: St. Benno 2016, S. 72–74.
Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart, Basel: Stroemfeld 1995.
„Blut", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 2, Leipzig: S. Hirzel 1800, Sp. 170–174.
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.
Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication, Oxford: Blackwell 2003.
Borgards, Roland: Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart: Metzler 2016.
Borgards, Roland/Kling, Alexander/Köhring, Esther (Hrsg.): Texte zur Tiertheorie, Stuttgart: Reclam 2015.
Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Felds, 1. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
Boy, Alina: Marie im Wunderland. Animation und Imagination in Hoffmanns *Nussknacker und Mausekönig*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 24 (2016), S. 34–48.
Bronfen, Elisabeth: 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.
–, Vom Omphalos zum Phallus: Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom, in: Metis: Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung 2,1 (1993), S. 57–70.
–, Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, Berlin: Volk & Welt 1998.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*, in: Freiburger FrauenStudien 1 (1999), S. 33–40.
–, Das weibliche Subjekt, in: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit, hrsg. von Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 431–453.
–, Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
–, Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung, Frankfurt a.M.: Fischer 2013.
Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
Candoni, Jean-François: Die Genoveva-Legende bei Friedrich Hebbel und Robert Schumann: Von der Tragödie zur romantischen Oper, in: Drama, Mythos, Geschichte. Zu Mythoskonzeptionen in den Dramen Friedrich Hebbels, hrsg. von Martin-M. Langner, Berlin: Weidler Buchverlag 2021, S. 161–174.
Carus, Carl Gustav: Lehrbuch der Gynäkologie, oder systematische Darstellung der Lehren von Erkenntniß und Behandlung eigenthümlicher gesunder und krankhafter Zustände, sowohl der nicht schwangern, schwangern und gebärenden Frauen, als der Wöchnerinnen und neugebornen Kinder. Zur Grundlage akademischer Vorlesungen, und zum Gebrauche für praktische Aerzte, Wundärzte und Geburtshelfer, Band 1, Leipzig 1820.
Clausewitz, Carl von: Vom Kriege. Hinterlassene Werke des Generals Carl von Clausewitz, Band 1, Berlin: Ferdinand Dümmler 1832.
Cochem, Martin von: Außerlesenes History-Buch Oder Ausführliche, anmüthige und bewegliche Beschreibung Geistlicher Geschichten und Historien, Dillingen: Johann Caspar Bencards 1687.
Cook, Joan E.: Hannah's Desire, God's Design. Early Interpretations of the Story of Hannah, Sheffield: Academic Press 1999.
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.
Dasen, Veronique: Becoming Human: From the Embryo to the Newborn Child, in: The Oxford Handbook of Childhood and Education in the Classical World, hrsg. von Judith Evans Grubbs/Tim Parkin, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 17–25.
Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen: De Gruyter 2009.
DiGangi, Mario: Sexual Types. Embodiment, Agency and Dramatic Character from Shakespeare to Shirley, Philadelphia: Penn University Press 2011.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Dörr, Volker C.: „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer". Sprache, Macht, Geschlecht in Lessings *Emilia Galotti*, in: Orbis litterarum 67,4 (2012), S. 310–331.
–, Elende Wirtshäuser? Zu Lessings *Miß Sara Sampson* und Lillos *The London Merchant*, in: Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Sigrid Nieberle/Claudia Nitschke, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 163–176.
Dorschel, Andreas: Entwurf einer Theorie des Fluchens, in: Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich 23 (2015), S. 167–178.
Dosenheimer, Elise: Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels, Halle: Max Niemeyer 1925.
–, Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim, Konstanz: Südverlag 1949.
Dreysse, Miriam: Mutterschaft und Familie: Inszenierungen in Theater und Performance, Bielefeld: Transcript 2015.
Drux, Rudolf: Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner, München: Fink 1986.
Duden, Barbara: Body History – Körpergeschichte. A Repertory. Ein Repertorium, Wolfenbüttel: Tandem 1990.
–, Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Mißbrauch des Begriffs Leben, Hamburg/Zürich: Luchterhand Literaturverlag 1999.
Duden, Barbara/Schlumbohm, Jürgen/Veit, Patrice (Hrsg.): Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft. 17.–20. Jahrhundert, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
Dürbeck, Gabriele: Einbildungskraft und Aufklärung: Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750, Tübingen: Max Niemeyer 1998.
Düsing, Wolfgang: „Ich bin die Tochter meines Vaters". Väter und Töchter im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel, in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotzt dem Mann". Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Esta Saletta/Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 27–43.
Eder, Antonia: Warum Frauen (um)fallen und Männer (ab)gehen: Raumsemantik in Hebbels Dramen, in: Ein starker Abgang. Inszenierungen des Abtretens im Drama und Theater, hrsg. von Franziska Bergmann/Lily Tonger-Erk, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 102–124.
Elm, Theo: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz, Stuttgart: Reclam 2004.
Engel-Mitscherlich, Hilde: Hebbel als Dichter der Frauen, Dresden: Wilhelm Banesch 1909.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Enke, Ulrike: Von der Schönheit der Embryonen. Samuel Thomas Soemmerrings Werk *Icones embryonum humanorum* (1799), in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Duden/Jürgen Schlumbohm/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 205–236.

–, „…diese Abweichung von der Richtschnur der Natur". Mütterliches Versehen und die Erklärungen anatomischer Differenz im medizinischen Diskurs des späten achtzehnten Jahrhunderts, in: Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne, hrsg. von Urte Helduser/Burkhard Dohm, Heidelberg: Winter 2018, S. 83–102.

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.

Fetzer, John: Water Imagery in *Maria Magdalena*, in: German Quarterly 43,4 (1970), S. 715–719.

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

–, Miß Sara Sampson, in: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4. akt. u. erw. Ausgabe, hrsg. von ders., Stuttgart: Metzler 2016, S. 133–147.

Fischer, Alexander: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Heidelberg: Winter 2015.

Fleigel, Zenia O.: Feminine psychosexual development in Freudian theory: A historical reconstruction, in: The Psychoanalytic Quarterly 42,3 (1973), S. 385–408.

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

Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Aus dem Französischen von Walter Seitter, München: Carl Hanser 1973.

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

–, Charakter und Analerotik, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 7, Werke aus den Jahren 1906–1909, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 203–209.

–, Das Motiv der Kästchenwahl, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 10, Werke aus den Jahren 1913–1917, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 23–39.

–, Das Tabu der Virginität, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 12, Werke aus den Jahren 1917–1920, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 161–180.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Die Weiblichkeit, in: Ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Band 15, Neue Folgen der Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse, hrsg. von Anna Freud, Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 119–145.
Frevert, Ute: Akademische Medizin und soziale Unterschichten im 19. Jahrhundert. Professionalisierungsinteressen – Zivilisationsmission – Sozialpolitik, in: Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung 5 (1985), S. 41–60.
–, Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Berlin: Suhrkamp 1986.
–, Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit, in: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, hrsg. von Thomas Kühne, Frankfurt a.M./New York: Campus 1996, S. 69–87.
–, Das Militär als „Schule der Männlichkeit". Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert, in: Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, hrsg. von ders., Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 145–173.
–, Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten, in: Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne, hrsg. von ders. (u.a.), Frankfurt a.M./New York: Campus 2011, S. 9–31.
Fromm, Erich: Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache. Dt. v. Liselotte und Ernst Mickel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.
Frömmer, Judith: Vom politischen Körper zur Körperpolitik: Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79,2 (2005), S. 169–195.
Frühwald, Wolfgang. Die Ehre der Geringen. Ein Versuch zur Sozialgeschichte Literarischer Texte im 19. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft 1 (1983), S. 69–86.
Geisenhanslüke, Achim: Das Schibboleth der Psychoanalyse. Freuds Passagen der Schrift, Bielefeld: Transcript 2008.
Geisenhanslüke, Achim/Mein, Georg: Einleitung, in: Schriftkultur und Schwellenkunde, hrsg. von dens., Bielefeld: Transcript 2008, S. 7–10.
–, Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen, Bielefeld: Transcript 2009.
Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, 7. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015.
Gentry, Gerad/Pollok, Konstantin (Hrsg.): The Imagination in German Idealism and Romanticism, Cambridge: Cambridge University Press 2019.
„Gewerbe", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 4, Erste Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1911, Sp. 5478–5533.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

Girard, René: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität, Thaur: Thaur 1999.
Goethe, Johann Wolfgang von: Faust I, 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.
Golz, Bruno: Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung, Leipzig: B.G. Teubner 1897.
Graham, Ilse: Schiller's Drama. Talent and Integrity, London: Methuen & Co. Ltd. 1974, S. 110–120.
Grätz, Sebastian: Baal, in: WibBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet, in: https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14309/ (eingesehen am 02.07.20).
Grimm, Claus: Stillleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart/Zürich: Belser 1993.
Grohmann, Marianne: Die Erzmütter: Sara und Haggar, Rebekka, Rahel, in: Alttestamentliche Gestalten im Neuen Testament, hrsg. von Markus Öhler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 97–117.
–, Fruchtbarkeit und Geburt in den Psalmen, Tübingen: Mohr Siebeck 2007.
Groiß, Franz (u.a.) (Hrsg.): Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, Wien: Wiener Dom-Verlag 2010.
–, Maria lactans – die stillende Madonna, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von dems. (u.a.), Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 13–80.
Guthke, Karl S.: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart: Metzler 1972.
Hagner, Michael: Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens, in: Der *falsche* Körper. Beiträge zur Geschichte der Monstrositäten, hrsg. von dems., Göttingen: Wallstein 1997, S. 73–107.
Han, Sallie: Pregnancy in Practice. Expectation and Experience in the Contemporary US, New York/Oxford: Berghahn 2013.
Hanson, Clare: A Cultural History of Pregnancy. Pregnancy, Medicine and Culture, 1750–2000, New York: Palgrave 2004.
Härtel, Insa: Vorrede, in: Das Motiv der Kästchenwahl. Container in Psychoanalyse, Kunst, Kultur, hrsg. von ders./Olaf Knellessen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 7–20.
Harvey, Karen: The Imposteress Rabbit Breeder: Mary Toft and Eighteenth-Century England, Oxford: Oxford University Press 2020.
Hausen, Karen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere" – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas, hrsg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
Hearn, Karen: Portraying Pregnancy. From Holbein to Social Media, London: Paul Holberton 2020.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Das Romanhafte, in: Ders., Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 219–220.
Heimgarten, Stephanie/Sauer-Kretschmer, Simone (Hrsg.): Erfüllte Körper. Inszenierungen von Schwangerschaft, Paderborn: Fink 2017.
Helduser, Urte: Versehen und Vererbung. Zur Wissens- und Diskursgeschichte der mütterlichen Imagination im 18. Jahrhundert, in: Kulturen der Epigenetik. Vererbt, codiert, übertragen, hrsg. von Vanessa Lux/Jörg Thomas Richter, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 165–178.
–, Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt' 1600–1835, Göttingen: Wallstein 2016.
Helduser, Urte/Dohm, Burkhard (Hrsg.): Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit zur Moderne, Heidelberg: Winter 2018.
–, Mütterliche Imagination, Versehen und pränatale Prägung. Zur Einführung, in: Imaginationen des Ungeborenen. Kulturelle Konzepte pränataler Prägung von der Frühen Neuzeit zur Moderne, hrsg. von dens., Heidelberg: Winter 2018, S. 7–30.
Hermann, Britta: Das Geschlecht der Imagination: Anthropoplastik um 1800, in: Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, hrsg. von Eva Kormann/Anke Giller/Angelika Schimmer, Amsterdam/New York: Rodopi 2006, S. 47–72.
Hesiod: Theogonie. Werke und Tage. Griechisch – deutsch. Hrsg. und übersetzt von Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt, 5. über. Auflage, Berlin: Akademie 2012.
„Hexe", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 4, Zweite Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1877, Sp. 1299–1301.
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.
Hindinger, Barbara: Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels, München: Iudicum 2004.
Hines, Sally: Transgender Identities: Torwards a Social Analysis of Gender Diversity, New York: Routledge 2010.
„Hinterstube", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 4, Zweite Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1877, Sp. 1520.
„Hirsch", in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, Sp. 184–185.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Hnilica, Irmtraud: „Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr...“. *Buddenbrocks* als Roman der Einfluss-Angst, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hrsg. von Stefan Börnchen/Georg Mein/Gary Schmidt, München: Fink 2012, S. 371–382.

Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Band 5, Werke 1814–1822, Späte Prosa. Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, hrsg. von Gerhard Allroggen (u.a.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Hoffmann-Krayer, Eduard: Aberglaube, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 1, hrsg. von dems./Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin/Leipzig: De Gruyter 1927, Sp. 64–87.

Höhn, Gerhard: Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk, 2. Auflage, Weimar: Metzler 1997.

Hopwood, Nick: Embryonen „auf dem Altar der Wissenschaft zu opfern“. Entwicklungsreihen im späten neunzehnten Jahrhundert, in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von Barbara Duden/Jürgen Schlumbohm/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 237–272.

Hörisch, Jochen: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Horney, Karen: Die Psychologie der Frau, 3. unver. Auflage, Frankfurt a.M.: Diemar Klotz GmbH 2007.

Hornuff, Daniel: Schwangerschaft. Eine Kulturgeschichte, Paderborn: Fink 2014.

Höving, Vanessa: Projektion und Übertragung. Medialitätsverhandlungen bei Droste-Hülshoff, Freiburg i.Br.: Rombach 2018.

–, Inkorporation und Analität, in: Raabe heute. Wie Wissenschaft und Kultur Wilhelm Raabe neu entdecken, hrsg. von Moritz Baßler/Hubert Winkles, Wallstein: Göttingen 2019, S. 241–264.

Huet, Marie-Hélène: Monstrous Imagination, Harvard University Press: Cambridge 1993.

Hühn, Helmut/Vöhler, Martin, „Oidipus“, in: Der Neue Pauly Supplemente I Online, Band 5: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. von Maria Moog-Grünewald, in: https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/oidipus-COM_0095?lang=de (eingesehen am 05.05.20).

Hunter, William: The Anatomy of the Human Gravid Uterus. Exhibited in Figures, Birmingham 1774.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 4., unver. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer 1972.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Irigaray, Luce: And the One Doesn't Stir without the Other. Übersetzt von Hélène Vivienne Wenzel, in: Signs 7,1 (Autumn 1981), S. 60–67.
–, Genealogie der Geschlechter. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Freiburg i.Br.: Kore 1989.
Jacobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, in: Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, hrsg. von Barbara Vinken, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 62–96.
Jäger, Sarah/Werkner, Ines-Jacqueline (Hrsg.): Gewalt in der Bibel und in kirchlichen Traditionen, Wiesbaden: Springer 2018.
Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics, in: Style in Language, hrsg. von Thomas A. Sebeok, Cambridge: MIT Press 1960, S. 350–377.
Jannidis, Fotis: Polyvalenz – Konvention – Autonomie, in: Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, hrsg. von dems. (u.a.), Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 305–328.
Janz, Rolf-Peter: Schillers *Kabale und Liebe* als Bürgerliches Trauerspiel, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 20 (1976), S. 208–229.
Jordans, Stephanie: Innere Bilder. Theorien, Perspektiven, Analysen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.
Jörg, Johann Christian Gottfried: Handbuch der Krankheiten des Weibes nebst einer Einleitung in die Physiologie und Psychologie des weiblichen Organismus, Leipzig 1809.
Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese, in: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte, hrsg. von dens., Heidelberg: Winter 2011, S. 9–32.
Kaemena, Bettina: Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999.
Kafka, Franz: Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerhard Koch/Michael Müller/Malcolm Pasley, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
–, Briefe: 1900–1912, hrsg. von Hans-Gerhard Koch, Frankfurt a.M.: Fischer 1999.
Kaiser, Herbert: Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks, München: Fink 1983.
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.
–, Maternale Moderne. Männliche Gebärphantasien zwischen Kultur und Wissenschaft (1890–1933), München: Fink 2009.
Kauer, Katja: *Queer* lesen. Anleitungen zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Keck, Annette/Kording, Ina/Prochaska, Anja (Hrsg.): Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften, Tübingen: Gunter Narr 1999.
Klähr, Alexander: Hebbels Auseinandersetzung mit Grabbe als Vergewisserung eigener Identität, in: Studien zu Hebbels Tagebüchern, hrsg. von Günter Häntzschel, München: Iudicum 1994.
Klein, Wolfgang/Winkler, Susanne: Ambiguität. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 158 (2010).
Kleist, Heinrich von: Die Marquise von O...., in: Ders., Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005, S. 143–186.
–, Penthesilea, in: Ders., Dramen 1808–1811, hrsg. von Ilse-Marie Barth/Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 143–256.
Kittler, Friedrich: Hebbels Einbildungskraft – Die dunkle Natur, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999.
Kofman, Sarah: Judith, ou la mise en scène du *Tabou de la virginité*, in: Littèrature 3 (1971), S. 100–116.
Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur, Berlin: Erich Schmidt 2003.
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.
Kraft, Herbert: Poesie der Idee. Die tragische Dichtung Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer 1971.
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.
Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez, New York: Columbia 1982.
–, Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Band 3, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375.
–, Women's Time. Translated by Alice Jardin and Harry Blake, in: Signs 7,1 (1981), S. 13–35.
Kügler, Joachim: Die himmlische Milch der Gottesmutter. Die Wurzeln des koptischen Marienbilds und seine Nachwirkungen, in: Das Heilige Land 145,2 (2013), S. 20–25.
–, Why should Adults want to be Sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantics of Breast-feeding in Christian & Pre-Christian Tradition, in: The Bible and Children in Africa, hrsg. von dems./Lovemore Togarasei, Bamberg: UBP 2014, S. 103–125.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Künzel, Christine: Heinrich von Kleists *Die Marquise von O.…*: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft, in: Frauen und Recht – Women and Law, hrsg. von Barbara Naumann/Susanne Baer, S. 65–80.
–, Knabe trifft Röslein auf der Heide. Goethes *Heidenröslein* im Kontext einer Poetik sexueller Gewalt, in: Araidne 39 (2001), S. 52–62.
–, Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt a.M./New York: Campus 2003.
–, Autorinszenierungen und literarisches Werk im Kontext der Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
–, Johann Heinrich Leopold Wagners *Die Kindermörderin*. Geschlechterkodierung und Rechtskritik im Sturm und Drang, in: Sturm und Drang. Epoche – Autoren – Werk, hrsg. von Matthias Buschmeier/Kai Kauffmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 203–220.
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.
Labouvie, Eva: Beistand in Kindsnöten. Hebammen und die Gemeinschaft der Frauen auf dem Land (1550–1910), Frankfurt a.M./New York: Campus 1999.
–, Andere Umstände. Eine Kulturgeschichte der Geburt, 2. durchges. Auflage, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000.
Lacan, Jacques: Écrits, Paris/Mesnil/Ivry: Imprimerie Firmin-Didot 1966.
–, Das Seminar, Buch 4, Die Objektbeziehung. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek, Wien: Turia + Kant 2014.
–, Le Seminaire 14, La logique du Phantasme (1966/67) (unveröffentlicht).
Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M./New York: Campus 1992.
„Laube“, in: Goethe-Wörterbuch, Band 5, Sp. 985–986, in: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=GWB&mode=Vernetzung&lemid=JL00817#XJL00817 (eingesehen am 28.07.2020).
„Leichentuch“, in: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Band 2, Leipzig 1793, Sp. 2002.
Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Band 1, Elftes Stück, in: Ders., Hamburgische Dramaturgie. Kritische durchges. Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart: Alfred Kröner 1958, S. 46–49.
–, Emilia Galotti, in: Ders., Werke 1770–1773, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291–372.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA - https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Miss Sara Sampson, in: Ders., Werke 1754–1757, hrsg. von Conrad Wiedemann, unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 431–526.
Lévi-Strauss, Claude: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, 3. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
Liebrand, Claudia: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns, Freiburg i.Br.: Rombach 1996.
–, Frauenmord für die Kunst. Eine feministische Lesart [Zu Süskinds *Parfum*], in: Der Deutschunterricht 48 (1996), S. 22–25.
–, Pater semper incertus est. Kleists *Marquise von O....* mit Boccaccio gelesen, in: Kleist-Jahrbuch (2000), S. 46–60.
–, Gravida. Kleists *Marquise von O....* als Trauma-Text, in: Heinrich von Kleist. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 27 (2008), Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 159–177.
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.
Loster-Schneider, Gudrun: Flintenweiber mit Glorienschein? Hagiologisch-legendialer Code und Genderdiskurs – Überlegungen zu einem literarischen Funktionszusammenhang 1800–1850, in: Legenden: Geschichte, Theorie, Pragmatik, hrsg. von Hans-Peter Ecker, Passau: Rothe 2003, S. 141–162.
„Löwe“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 6, Leipzig: S. Hirzel 1885, Sp. 1215.
Lüdemann, Susanne: Weibliche Gründungsopfer und männliche Institutionen: Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 87,4 (2013), S. 588–599.
Lukács, Georg: Hebbel und die Grundlegung der modernen Tragödie, in: Friedrich Hebbel, hrsg. von Helmut Kreuzer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 46–70.
Luserke-Jacqui, Matthias: Kulturelle Deutungsmuster und Diskursformationen am Beispiel des Themas Kindsmord zwischen 1750 und 1800, in: Lenz Jahrbuch 6 (1996), S. 198–229
–, Körper – Sprache – Tod. Wagners *Kindermörderin* als kulturelles Deutungsmuster, in: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 203–214.
–, Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, Tübingen (u.a.): Francke 2002.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lux, Vanessa/Richter, Jörg: Einleitung, in: Kulturen der Epigenetik. Vererbt, codiert, übertragen, hrsg. von dens., Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. xiii–xxviii.
Malebranche, Nicolas: Von der Wahrheit, oder von der Natur des menschlichen Geistes und dem Gebrauch seiner Fähigkeiten, um Irthümer in der Wissenschaft zu vermeiden. Sechs Bücher aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen, hrsg. von einem Liebhaber der Weltweisheit. Erster Band, enthält die zwei ersten Bände, verlegt und gedruckt bey Johann Christian Hendel, Halle 1776.
Malich, Lisa: Die Gefühle der Schwangeren. Eine Geschichte somatischer Emotionalität (1780–2010), Bielefeld: Transcript 2017.
Martuschka, Jürgen/Stieglitz, Olaf: „Es ist ein Junge!". Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit, Tübingen: Diskord 2005.
Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München/Wien: Hanser 1989.
–, Literaturwissenschaft und Psychoanalyse, Stuttgart: Reclam 2017.
Matthews, Sandra/Wexler, Laura: Pregnant Pictures, New York/London: Routledge 2000.
Mazzoni, Cristina: Maternal Impressions. Pregnancy and Childbirth in Literature and Theory, Ithaca, NY: Cornell University Press 2002.
Meetz, Anni: Friedrich Hebbel, Stuttgart: Metzler 1962.
Metz-Becker, Marita: Der verwaltete Körper. Die Medikalisierung schwangerer Frauen in den Gebärhäusern des frühen 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./New York: Campus 1997.
–, Hebammenkunst gestern und heute. Zur Kultur des Gebärens durch drei Jahrhunderte, Marburg: Jonas 1999.
–, Kindsmord und Neonatizid. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Geschichte der Kindstötung, Marburg: Jonas 2012.
–, Gretchentragödie: Kindsmörderinnen im 19. Jahrhundert, Königstein i. Taunus: Ulrike Helmer 2016.
Michel, Andreas: Gott und Gewalt gegen Kinder im Alten Testament, Tübingen: Mohr Siebeck 2003.
Miegrot, Hans J. van: Vanitas, in: The Dictionary of Art, Band 31, New York: Oxford University Press 1996, Sp. 880–883.
Miese, Helge: *Kabale und Liebe*. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen (1784), in: Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 65–87.
Möhrmann, Renate: Die vergessenen Mütter. Zur Asymmetrie der Herzen im bürgerlichen Trauerspiel, in: Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur, hrsg. von ders., Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 71–91.
–, „Da ist denn auch das Blümchen weg". Die Entjungferung – Fiktion der Defloration, Stuttgart: Alfred Körner 2017.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Einleitung, in: „Da ist denn auch das Blümchen weg“. Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, hrsg. von ders., Stuttgart: Alfred Körner 2017, S. IX–XXXIII.

Moll, Björn: „Fort“, Da. Substitution und Repräsentation in der *Marquise von O.…*, Zeitschrift für Philologie 135 (2016), S. 507–521.

Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie, Tübingen: Niemeyer 1993.

Moncrief, Kathryn M.: ‚Show me a child begotten of the body that I am father to‘: Pregnancy, Paternity and the problem of Evidence in *All's Well that Ends Well*, in: Performing Maternity in Early Modern England, hrsg. von ders./Kathryn R. McPherson, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 29–44.

Moncrief, Kathryn M./McPherson, Kathryn R. (Hrsg.): Performing Maternity in Early Modern England, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007.

–, Embodied and Enacted: Performances of Maternity in Early Modern England, in: Performing Maternity in Early Modern England, hrsg. von dens., Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 1–16.

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.

Moser, Christian: Kannibalische Katharsis: Literarische und filmische Inszenierungen von Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis, Bielefeld: Aisthesis 2005.

Müller, Klaus-Detlef: Das Virginia-Motiv in Lessings *Emilia Galotti.* Anmerkungen zum Strukturwandel der Öffentlichkeit, in: Orbis Litterarum 42 (1987), S. 305–316.

Müller-Funk, Wolfgang „Die Welt dreht sich um“. Hebbels Judith – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weib trotzt dem Mann“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta/Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 163–178.

Müller-Sievers, Helmut: Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts, Paderborn (u.a.): Ferdinand Schöningh 1993.

Nash, Meredith: Making ‚Postmodern‘ Mothers. Pregnant Embodiment, Baby Bumps and Body Image, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

Neumann, Gerhard: Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O.…* und in Cervantes' Novelle *La fierza de la sangre*, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von dems., Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 149–192.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, „Wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt“. Die Vorstellung von der Entbindung des Textes aus dem Körper in Kafkas Poetologie, 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. 293–325.
Neumann, Peter Horst: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen, Stuttgart: Klett-Cotta 1977.
Neumeyer, Harald: Psychenproduktion. Zur Kindsmorddebatte in Gesetzgebung, Wissenschaft und Literatur um 1800, in: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800, hrsg. von Roland Borgards/Johannes Friedrich Lehmann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 47–76.
Niefanger, Dirk: Barock, Stuttgart: Metzler 2000.
Nitschke, Claudia: Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755–1921), Berlin: De Gruyter 2002.
Nölle, Volker: Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse, Bern: Francke 1990.
Nossett, Lauren: Impossible Ideals: Reconciling Virginity and Maternity in Goethe's *Werther*, in: Goethe Yearbook 23 (2016), S. 77–93.
–, The Virginal Mother in German Culture, Evanston: Northwestern University Press 2019.
Nünning, Ansgar (Hrsg.): Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1998.
Oettinger, Maximilian: Der Fluch. Vernichtende Rede in sakralen Gesellschaften der jüdischen und christlichen Tradition, Konstanz: Hartung-Gorre 2007.
Öhlschläger, Claudia: „Unsägliche Lust des Schauens“. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text, Freiburg i.Br.: Rombach 1996.
–, „Der Kampf ist nicht nur eine Vernichtung, sondern auch die männliche Form der Zeugung“. Ernst Jünger und das „radikale Geschlecht“, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von Begemann, Christian/Wellbery, David E., Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 325–352.
–, Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München: Fink 2005.
Oliver, Kelly (Hrsg.): The Portable Kristeva, New York: Columbia University Press 2002.
Orlowsky, Ursula/Orlowsky, Rebekka: Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung, München: Fink 1992.
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.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Ostmeyer, Karl-Heinrich: Kommunikation mit Gott und Christus. Sprache und Theologie des Gebetes im Neuen Testament, Tübingen: Mohr Siebeck 2009.
Ott, Michael: Einleitung, in: Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst, hrsg. von dems./Aage A. Handen-Löve/Lars Schneider, Paderborn: Fink 2014, S. 9–24.
Otto, Claude: Zur Genese der Szene *Am Brunnen* (Faust I, v. 3544-3585), in: Euphorion 88,4 (1994), S. 418–424.
Paster, Gail Kern: The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England, Ithaca: Cornell 1993.
Peters, Kirsten: Der Kindsmord als schöne Kunst betrachtet. Eine motivgeschichtliche Untersuchung der Literatur des 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
Petersen, Silke: Maria aus Magdala, in: Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex), hrsg. von Michaela Bauks/Klaus Koenen, in: https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/maria-aus-magdala/ch/ddd3d9408b85e07c1c25b5601caaaae0/ (eingesehen am 19.09.19).
Pfeiffer, Joachim: Arbeit am Mythos. Ödipus in der deutschsprachigen Literatur, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 81–102.
Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von dems./Ulrich Broich, Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 1–30.
–, Das Drama. Theorie und Analyse, 10. Auflage, München: Fink 2000.
„Phantasie, *Phantasia*“, in: Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste, 1731–1754, Band 27, Sp. 1741–1742.
Polaschegg, Andrea: Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel: Maria Magdalena, in: Scientia Poetica 11 (2007), S. 209–240.
Prokop, Ulrike: Gift in der Limonade – Zu Schillers *Kabale und Liebe*, in: Friedrich Schiller. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 35 (1996), S. 195–216.
Prutti, Brigitte: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
Publius Ovidus Naso: Metamorphosen. Epos in 15 Büchern, hrsg. und übers. von Hermann Breitenbach, Zürich: Artemis 1958.
Rahn, Thomas: Affektpathologische Aspekte und therapeutische Handlungszitate in Lohensteins *Agrippina*, in: Heilkunde und Krankheitserfahrungen in der frühen Neuzeit. Studien am Grenzrain von Literaturgeschichte und Medizingeschichte, hrsg. von Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann, Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 201–227.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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.
Rapaport, Herman: Between the Sign and the Gaze, Ithakae/London: Cornell University Press 1994.
Reboul, Anne: Represented Speech and Thought and Auctorial Irony: Ambiguity and Metarepresentation in Literature, in: Quitte ou Double Sens: Articles sur l'Ambiguïté Offerts à Ronald Landheer, hrsg. vom Paul Bogaards/Johan Rooryck/Paul J. Smith, Amsterdam: Editions Rodopi 2001, S. 253–277.
Reichwald, Anika: Das Phantasma der Assimilation. Interpretationen des „Jüdischen" in der deutschen Phantastik 1890–1930, Wien: Vienna University Press 2017.
Reinhardt, Hartmut: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Tübingen: Niemeyer 1989.
–, „Ich treib' die Sünde bis zum Aeußersten". Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, in: Hebbel-Jahrbuch 57 (2002), S. 107–138.
Renger, Almut-Barbara (Hrsg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
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.
Ritzer, Monika: Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie, Göttingen: Wallstein 2018.
Rochow, Christian Erich: Das bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart: Reclam 1999.
Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin (u.a.): Springer 1991.
Roselli, Antonio: „alles scheint mir jetzt möglich". Zum Verhältnis von Handlung und Kontingenz bei Grabbe, Büchner, Hebbel und Grillparzer, Bielefeld: Aisthesis 2019.
Rupprecht, Caroline: Womb fantasies. Subjective Architectures in Postmodern Literature, Cinema, and Art, Evanston: Northwestern University Press 2013.
Sacks, Elizabeth: Shakespeare's Images of Pregnancy, New York: Palgrave 1980.
Sadger, Isidor: Friedrich Hebbel. Ein psychoanalytischer Versuch, Wien: Franz Deuticke 1920.
Saletta, Ester/Tuczay, Christa Agnes (Hrsg.): „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weib trotzt dem Mann". Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, Berlin: Weidler Buchverlag 2008.
Sandelowski, Margarete: Separate, but Less Unequal: Fetal Ultrasonography and the Transformation of Expectant Mother/Fatherhood, in: Gender and Society 8,2 (1994), S. 230–245.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Sänger, Eva: Elternwerden zwischen ‚Babyfernsehen' und medizinischer Überwachung. Eine Ethnografie pränataler Ultraschalluntersuchungen, Bielefeld: Transcript 2020.
Sanyal, Mithul M.: Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts, 3. Auflage, Berlin: Klaus Wagenbach 2019.
Saße, Günter: Liebe als Macht. *Kabale und Liebe*, in: Schiller. Werk-Interpretationen, hrsg. von dems., Heidelberg: Winter 2005, S. 35–56.
Sauer-Kretschmar, Simone: Grenzräume in der deutschen und französischen Literatur, Berlin: Bachmann 2015.
Scheuer, Helmut: „Dein Bruder ist der schlechteste Sohn, werde du die beste Tochter!". Generationskonflikte in Friedrich Hebbels ‚bürgerlichem Trauerspiel' *Maria Magdalena*, in: Der Deutschunterricht 5 (2000), S. 27–36.
Scheunert, Arno: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels, Leipzig: L. Voss 1903.
Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe, in: Ders., Dramen I, hrsg. von Gerhard Kluge, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 559–784.
–, Über Naive und Sentimentalische Dichtung, in: Ders., Theoretische Schriften, hrsg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 706–810.
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.
Schlumbohm, Jürgen: Grenzen des Wissens. Verhandlungen zwischen Arzt und Schwangeren im Entbindungshospital der Universität Göttingen um 1800, in: Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft, 17.–20. Jahrhundert, hrsg. von dems./Barbara Duden/Patrice Veit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 129–166.
Schmaus, Marion: Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778–1936), Tübingen: Max Niemeyer 2009.
Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., erw. u. über. Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.
Schneider, Norbert: Stillleben: Realität und Symbolik der Dinge. Die Stilllebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln: Benedikt Taschen 1994.
Schöne, Albrecht/Wiethölter, Waltraud: Kommentar, in: Goethe Werk. Faust I und Faust II. Die Wahlverwandtschaften, hrsg. von dens., Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 2007, S. 627–722.
Schößler, Franziska: Familie und Männerbund. Die Erziehung zur Männlichkeit in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Freiburger GeschlechterStudien 21 (2007), S. 242–253.
–, Einführung in das Bürgerliche Trauerspiel und soziale Drama, 3., erneut durchges. Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

–, Einführung in die Dramenanalyse, 1. akt. und über. Auflage, Stuttgart: Metzler Verlag 2017.
Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996, S. 178–213.
Schrupp, Antje: Schwangerwerdenkönnen. Essays über Körper, Geschlecht und Politik, Darmstadt: Ulrike Helmer 2019.
Schulte-Sasse, Jochen: Einbildungskraft/Imagination, in: Ästhetische Grundbegriffe, Band 2, hrsg. von Karlheinz Barck (u.a.), Stuttgart/Weimar Metzler 2001, Sp. 88–120.
Sedgwick, Eve Kosofsky: Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire, New York: Columbia University Press 1985.
Seidel, Hans-Christoph: Eine neue „Kultur des Gebärens". Die Medikalisierung von Geburt im 18. und 19. Jahrhundert in Deutschland, Stuttgart: Steiner 1998.
Soemmerring, Samuelia Thomas von: Icones embryonum humanroum, Frankfurt a.M. 1799.
–, Abbildungen u. Beschreibungen einiger Mis[s]geburten, die sich ehemals auf dem anat. Theater zu Cassel befanden, Mainz: Universitätsbuchhandlung 1791.
Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlage einer philologischen Hermeneutik, Berlin (u.a.): De Gruyter 2007.
Staritz, Simone: Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775–1866, St. Ingbert: Röhrig 2005.
Steele, Rebecca Elaine: Does a girl have to say no? Rape and Sexual Discontentment in Friedrich Hebbel's *Judith*, in: Hebbel-Jahrbuch 67 (2012), S. 77–102.
–, Vergewaltigung, Abtreibung und Selbstmord. Die Konsequenz der weiblichen Sexualität? Eine tragikomische Deutung von Hebbels *Maria Magdalena*, in: Hebbel-Jahrbuch 69 (2014), S. 118–144.
Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst". Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller, in: Lessing Yearbook XVII (1985), S. 1–20.
Stolle, Ferdinand (Hrsg.): Die Gartenlaube, Nummer 1, Leipzig 1853.
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.
Siebold, Eduard Caspar Jacob von: Lehrbuch der Geburtshülfe. Zum Gebrauche bei academischen Vorlesungen und zum eigenen Studium, Berlin: Th. Chr. Fr. Enslin 1841.
Siebold, Elias von: Handbuch zur Erkenntniß und Heilung der Frauenzimmerkrankheiten, Band 1, Frankfurt a.M. 1811.
–, Handbuch zur Erkenntnis und Heilung der Frauenzimmerkrankheiten. Zweite sehr vermehrte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Franz Barrentrapp 1821.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Stollberg-Rilinger, Barbara: Maria Theresia. Die Kaiserin in ihrer Zeit. Eine Biographie, München: Beck 2017.
Stolte, Heinz: Ströme von Blut und Leidenschaft: *Genoveva*. Zur Interpretation einer dramaturgischen Fehlleistung, in: Hebbel-Jahrbuch 1984, S. 61–84.
Straten, Adelheid: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert. Studien zur Ikonographie – Materialien und Beiträge, München: Minerva Publikation Sauer 1983.
Szondi, Peter: Versuch über das Tragische, 2. durchges. Auflage, Frankfurt a.M.: Insel 1964.
–, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, hrsg. von Gert Mattenklott, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.
–, Theorie des modernen Dramas: 1880–1950, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart: Metzler 1986.
–, Der Kino-Effekt des Briefromans. Zur Mediengeschichte der Empfindsamkeit am Beispiel von Richardsons *Clarissa* und Lessings *Miss Sara Sampson*, in: Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien, hrsg. von Gideon Stiening/Robert Vellusig, Berlin/Boston: De Gruyter 2012, S. 85–128.
Theophrastus Paracelsus: Magia naturalis. De natura rerum, in: Ders., Werke, Band 5, Pansophische, Magische und Gabalische Schriften, hrsg. von Will-Erich Peuckert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 53–133.
Thoma-Endenich, Verena: Tragische Unschuld. Zur Korrelation von Politik, Religion und Weiblichkeit im dramatischen Werk Friedrich Hebbels, München: Iudicium 2014.
Thomsen, Hargen: Grenzen des Individuums: Die Ich-Problematik im Werk Friedrich Hebbels, München: Iudicum 1992.
Tischel, Alexandra: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Freiburg i.Br.: Rombach 2002.
Tonger-Erk, Lily: Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes, in: Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 421–444.
Tonger-Erk, Lily/Werber, Niels: Nebensächlich? Vorwort zum Nebentext, in: Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama. LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 411–419.
Treusch-Dieter, Gerburg: Die heilige Hochzeit. Studien zur Totenbraut, Pfaffenweiler: Centaurus 1997.
„Tuch“, in: Deutsches Wörterbuch, hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 11, 1. Abteilung, 2. Teil, Leipzig: S. Hirzel 1952, Sp. 1448–1471.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

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

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

Vinken, Barbara: Wo Joseph war, soll Prometheus werden: Micheletes männlich 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.

Vinken, Barbara/Haverkamp, Anselm: Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendentale Familie in Kleists *Marquise von O.…*, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von Gerhard Neumann, Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 127–148.

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

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

Vogel, Juliane: Die Furie & Das Gesetz. Zur Dramaturgie der ‚großen Szene' in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br.: Rombach 2002.

–, „Weibes Wonne und Wert". Tauschverhältnisse in Wagners *Rheingold* und Hofmannsthals *Danae,* in: Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen, hrsg. von Georg Mein/Franziska Schößler, Bielefeld: Transcript 2005, S. 227–244.

–, Realismus im Drama, in: Realismus. Epochen – Autoren – Werke, hrsg. von Christian Begemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 173–188.

Voßkamp, Wilhelm: Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman, Berlin: University Press 2009.

Walzel, Oskar: Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch, Leipzig/Berlin: Teubner 1919.

Weber, Hubert Philipp: Gott will ganz Mensch werden, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von Franz Groiß (u.a.) Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 9–11.

Wellbery, David E.: Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegung zu einer anthropologischen Grundfigur, in: Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, hrsg. von dems./Christian Begemann, Freiburg i.Br.: Rombach 2002, S. 9–36.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 8. Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe 1973.
Wild, Christopher: Der theatrale Schleier des Hymens. Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 189–220.
–, Neros Kaiserschnitt. Das Phantasma der Selbstgeburt absoluter Macht in Lohensteins *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.
–, Theater der Keuschheit – Keuschheit des Theaters. Zur Geschichte der (Anti-)Theatralität von Gryphius bis Kleist, Freiburg i.Br.: Rombach 2003.
Wild, Markus: Anthropologische Differenz, in: Tiere: Kulturwissenschaftliches Handbuch, hrsg. von Roland Borgards, Stuttgart: Metzler 2016, S. 47–60.
Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung, Stuttgart: Alfred Kröner 1994.
Wippermann, Wolfgang: Rassenwahn und Teufelsglaube, Berlin: Frank & Timme 2005.
Witt, Sophie: Psychosomatik. Diskurs und Poetik im Expressionismus, in: Expressionismus 6 (2017), S. 13–24.
–, Psychosomatik und Theater. Das prekäre Gesetz der Gattung bei Schiller und Kleist, in: Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung, hrsg. von Andrea Allerkamp/Matthias Preuss/Sebastian Schönbeck, Bielefeld: Transcript 2019, S. 93–112.
Wittkowski, Wolfgang: Der junge Hebbel. Zur Entstehung und zum Wesen der Tragödie Hebbels, Berlin: De Gruyter 1969.
Wittmann, Reinhard: Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880, Tübingen: De Gruyter 1982.
„Wolf", in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 14, II. Abteilung, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1960, Sp. 1244.
Wortmann, Thomas: Triebschicksale. Bibel und Begehren in Friedrich Hebbels *Judith*, in: „Da ist denn auch das Blümchen weg". Die Entjungferungen – Fiktionen der Defloration, hrsg. von Renate Möhrmann, Stuttgart: Alfred Körner 2017, S. 32–61.
Wulf, Christoph/Hänsch, Anja/Brumlik, Micha (Hrsg.): Das Imaginäre der Geburt. Praktiken, Narrationen und Bilder, München: Fink 2008.
Wülker, Achim: Der Umgang mit dem Geheimnis. Unbewußte Lebensentwürfe in E.T.A. Hoffmanns *Das Fräulein von Scuderi*. Eine Einführung in die psychoanalytische-tiefenhermeneutische Methode der Literaturinterpretation, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik Jahrgang XXVII,2 (1995), S. 107–142.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Wunberg, Gotthart (Hrsg.): Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende, Frankfurt a.M.: Athenäum 1971.
Wunsch, Matthias: Einbildungskraft und Erfahrung bei Kant, Berlin: De Gruyter 2007.
Xu, Yuan: Kindsmordproblematik. Geschlecht und Gewalt in der deutschen Literatur um 1800, Aachen: Shaker 2017.
Young, Iris Marion: On Female Body Experience: „Throwing like a Girl" and Other Essays, Oxford: Oxford University Press 2005.
„Zahlen/Zahlenspekulation/Zahlensymbolik", in: Theologische Realenzyklopädie, Band 36, Berlin: De Gruyter 1995, Sp. 460–462.
Zapperi, Roberto: Der schwangere Mann. Männer, Frauen und die Macht. Aus dem Italienischen übersetzt von Ingeborg Walter, München: Beck 1984.
Ziegler, Klaus: Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
Zilles, Sebastian: Die Schulen der Männlichkeit. Männerbünde in Wissenschaft und Literatur um 1900, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2018.
Zimmermann, Bernhard: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 43–102.

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Abbildung 1: William Hunter: Fötus im Uterus, in: Ders., The Anatomy of the Human Gravid Uterus. Exhibited in Figures, Birmingham 1774, Tab. VI.

Abbildung 2: Samuel Thomas von Soemmerring: Icones embryonum humanorum, in: Ders., Icones embryonum humanorum, Frankfurt a.M. 1799, S. 3.

Abbildung 3: August Riedel: Judith (1840), Die Pinakotheken, München.

Abbildung 4: Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato: Betende Madonna, Städelmuseum, Frankfurt am Main, abrufbar unter: https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/maria-immaculata (eingesehen am 12. Juli 2021).

https://doi.org/10.5771/9783956508653, am 30.07.2024, 16:51:42
Open Access – (cc) BY-SA – https://www.nomos-elibrary.de/agb