

Anastasia Antonopoulou

**Weiblichkeitskonzeptionen in der
deutschen Literatur**

Ein Beitrag zur Frauenbildforschung

DaF extra Verlag

Πριάμου 12 - 15238 Αθήνα / Χαλάνδρι

Τηλ.: 210 60 12 177
210 60 12 673

Fax: 210 60 13 885

E-Mail: dafextra@otenet.gr

1. Auflage 2009

© DaF extra Verlag, Athen 2009

Η έρευνα για τη μελέτη αυτή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο ερευνητικού προγράμματος που εγκρίθηκε και χρηματοδοτήθηκε από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Greece

ISBN: 978-960-6675-30-0

Στη μαμά

στη Ρούμπινη

στην Αριάδνη

στην Αλεξία, τη Μυρτώ, τη Μαρία, τη Φρειδερίκη, την Αγλαΐα

και στην

Ελένη

INHALT

Teil I. Feministische Frauenbildforschung

Theoretische Grundlagen

1. Feminismus und Gender Studies	S. 11
2. Allgemeines zur Frauenbildforschung	S. 16
3. Die Wegbereiterinnen der feministischen Frauenbildforschung	
a. Virginia Woolf: <i>Ein eigenes Zimmer (A Room of One's Own, 1929)</i>	S. 19
b. Simone de Beauvoir: <i>Das andere Geschlecht (Le deuxième sexe, 1949)</i>	S. 22
4. Die deutschen Ansätze zur Frauenbildforschung	S. 27
A. Der ideologiekritische Ansatz	
Silvia Bovenschen: <i>Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen (1979)</i>	S. 27
B. Der psychoanalytische Ansatz	
a. Freuds Thesen zur Weiblichkeit und die feministische Kritik .	S. 31
b. Christa Rohde-Dachser: <i>Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse (1991)</i>	S. 37
c. Klaus Theweleit: <i>Männerphantasien (1977-78)</i>	S. 41
5. Abschließende Bemerkungen	S. 45

Teil II. Lektüren

Weiblichkeitskonzeptionen in der deutschen Literatur

1. Friedrich Schiller: <i>Die Jungfrau von Orleans</i>	
A. Analyse I	S. 51
B. Schiller und die Geschlechterordnung im 18. Jahrhundert ...	S. 71
C. Analyse II	S. 79
2. Friedrich Hebbel: <i>Judith</i>	
A. Die biblische Vorlage und ihre Rezeption in der abendländischen Kunst	S. 83
B. Entstehung, Anregungen und Quellen	S. 92
C. Der Prozess zwischen den Geschlechtern	
C. 1. Holofernes: Orientalische Männlichkeit	S. 97
C. 2. Judith: Vom Webstuhl zur großen Tat	S. 103
C. 3. Judith und Holofernes: Tödlicher Geschlechterkampf ...	S. 116
D. <i>Judith</i> vor dem Hintergrund des Geschlechterverständnisses im 19. Jahrhundert	S. 125
E. <i>Judith</i> -Interpretationen im 20. Jahrhundert	
E. 1. Freuds Interpretation der Hebbelschen <i>Judith</i>	S. 131
E. 2. <i>Judith</i> als Paradigma der Freudschen Thesen	S. 132
E. 3. Von Hebbel zu Klimt	S. 135
3. Frank Wedekind: <i>Lulu</i>	
A. Einführendes	S. 138
B. Der mythologische Diskurs	S. 140
C. Das Spiel der Projektionen	
C. 1. Rollen, Namen, Kostüme	S. 143
C. 2. Lulus Portraitbild	S. 151
D. Die Frau als Ware. Lulus Abstieg und Ende	S. 154
E. Lulu: Die Leerstelle des Weiblichen	S. 160
Literaturverzeichnis	S. 164

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist als eine Einführung in das Gebiet der Frauenbildforschung konzipiert, die ein Zweig der feministischen Literaturwissenschaft darstellt. Sie besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil werden Geschichte, Voraussetzungen und theoretische Grundlagen dieses Forschungsfeldes vorgestellt, wobei der Schwerpunkt auf die Darstellung ideologiekritischer und psychoanalytischer Ansätze gelegt wird. Im zweiten Teil werden paradigmatische Lektüren dreier Werke aus verschiedenen Epochen der deutschen Literatur vorgenommen: *Die Jungfrau von Orleans* (1801) von Friedrich Schiller, *Judith* von Friedrich Hebbel (1840) und *Lulu* (1913) von Frank Wedekind.

Η παρούσα μελέτη άρχισε να εκπονείται στο Πλαίσιο του Προγράμματος «Αναβάθμιση Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών του Τμήματος Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών» με επιστημονική υπεύθυνη την καθ. Φ. Μπατσαλιά. Η ολοκλήρωση της έκδοσης πραγματοποιήθηκε με την οικονομική στήριξη του Ειδικού Λογαριασμού Κονδυλίων Έρευνας. Στους παραπάνω φορείς και υπευθύνους οφείλονται θερμές ευχαριστίες. Ευχαριστίες οφείλονται και στους φοιτητές που παρακολούθησαν το ενταγμένο πλῆρον στο Πρόγραμμα Σπουδών του Τμήματος Γερμανικής Φιλολογίας μάθημα «Λογοτεχνία και Φύλο» (το οποίο διδάχτηκε σε συνεργασία με την αν. καθ. Κ. Μητραλέξη) για τα πολύτιμα ερεθίσματα, που μου προσέφερε ο διάλογος μαζί τους.

**Teil I. Feministische
Frauenbildforschung**

THEORETISCHE GRUNDLAGEN

1. Feminismus und Gender Studies

Die feministische Literaturwissenschaft – heute ein nicht mehr wegzudenkender Forschungsweig an fast allen Universitäten der USA und Europas – entstand in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts und in engem Zusammenhang zur feministischen Frauenbewegung.

Feminismus wird als „das Aufbegehren der Frauen gegen ihre Unterdrückung, Marginalisierung, Diskriminierung und Ausbeutung und ihr Bestreben nach Gleichstellung der Geschlechter in allen sozialen und kulturellen Bereichen“¹ definiert. Diese Ideen wurden zum ersten Mal im Zeitalter der Aufklärung und der europäischen Revolutionen formuliert, aktiv jedoch als Forderungen erst im 20. Jahrhundert. Der Feminismus lässt sich in zwei Hauptphasen einteilen. Die ersten Bewegungen am Ende des 19. und im frühen 20. Jahrhundert bilden die erste Phase und werden als ‚First Wave Feminism‘ bezeichnet. Sie wurden im Zeitraum 1865-1933 von bürgerlichen und proletarischen Frauen getragen, die trotz verschiedener gesellschaftlichen Positionen die gleichen Ziele verfolgten: das allgemeine Wahlrecht, gleichen Lohn bei gleicher Arbeit, gleiche Bildungschancen etc. Der Begriff Feminismus tauchte innerhalb dieser Bewegungen zuerst in Frankreich auf und wurde dann in mehreren Ländern Europas verwendet. Die größte Errungenschaft dieser ersten Frauenkämpfe war das Wahlrecht für Frauen.

Die zweite Phase, die ‚Second Wave Feminism‘ genannt wird, entstand aus der anti-autoritären, antikapitalistischen, antiimperialistischen und hauptsächlich von Studenten getragenen Bewegung der 1960er-Jahre.² Die neue Frauenbewegung stellte die modernen Forderungen revolutionär vor, indem sie soziale Verhältnisse und Machtstrukturen kritisch hinterfragte und fundamentale Veränderungen in der Gesellschaft anstrebte. Diese zweite Phase der Frauenbewegung griff von den Vereinigten Staaten aus auf Europa über. Schon Anfang der 1960er-Jahre wurden in den USA im Zusammenhang mit der

¹ Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 101.

² Zum Thema vgl. Nave-Herz, Rosemarie: *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*, Hannover: Niedersächs. Landeszentrale für Polit. Bildung 1989.

schwarzen Bürgerrechtsbewegung Frauenbefreiungsgruppen gegründet, die gegen die sexuelle Diskriminierung, die Abtreibungsbeschränkungen und allgemeiner gegen Ausbeutung und Unterdrückung von Frauen kämpften. Die Aktionen der amerikanischen Feministinnen fanden großen Widerhall in Europa. 1970 begann sich die Bewegung in Großbritannien und in Frankreich zu verbreiten, und von dort aus in ganz Europa. 1971 wurden auch in Deutschland große Demonstrationen und Protestaktionen organisiert, wodurch das Bewusstsein einer dynamischen Frauenbewegung gestärkt wurde.³ In den ersten Jahren des ‚Second Wave Feminism‘ ging es den Frauen darum, ihre Situation im gemeinsamen Meinungs-austausch zu definieren. Unter den Slogans *Das Private ist politisch* und *Frauen gemeinsam sind stark* wurden Selbsterfahrungsgruppen gegründet, mit dem doppelten Ziel, ein echtes Bild von Weiblichkeit jenseits der patriarchalischen Vorstellungen zu finden und gleichzeitig die Solidarität unter Frauen zu stärken. Die engagierten Frauen versuchten sich von etablierten politischen Positionen zu lösen, um autonom feministisch denken und handeln zu können. Die eigene Lebenserfahrung wurde zum Maßstab des neuen politischen Denkens und auf dem ersten deutschen Bundesfrauenkongress (1972) zum programmatischen Prinzip erhoben.

Dieser ersten Phase der ‚Politisierung des Privaten‘ folgte bald eine stärker theoretisch orientierte Zielsetzung. Es entstanden Frauenbuchläden, Verlage und Zeitschriften. Eine positive Konsequenz dieser feministischen Öffentlichkeit und Theoretisierung der Frauenfrage war die in den achtziger Jahren beginnende Institutionalisierung der Forderungen mit der Etablierung von Frauenministerinnen, Gleichstellungsbeauftragten und wissenschaftlichen Frauenforschungsrichtungen. Auf der Ebene des akademischen Feminismus wurden Women’s Studies-Programme entwickelt und Theorien formuliert, die zwischen den Aktivistinnen der Frauenbewegung und den akademischen Arbeitsgemeinschaften vermittelten.⁴ Grundlegend in der neuen Frauenbewegung ist die gemeinsame

³ 1968 organisierten Feministinnen in den USA eine Demonstration gegen die Miss America Wahl und 1969 gegen den Bundesstaat New York wegen der Abtreibungsgesetze und erlangten ihre Aufhebung. Im April 1971 wurden im *Le nouvel Observateur* Unterschriften 343 französischer Frauen veröffentlicht, die sich zu ihren illegalen Abtreibungen bekannten. Alice Schwarzer organisierte im selben Jahr die gleiche Aktion in Deutschland. 374 Frauen erklärten dabei im *Stern*: *Wir haben abgetrieben*. Die Wurzeln der Frauenbewegung reichen aber in Deutschland bis 1968 zurück, als sich innerhalb der Studentenbewegung Weiberräte bildeten. Dazu vgl. Lennox, Sara: *Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA und Frankreich*, in: Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1989, S. 380ff. und Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 25 - 30.

⁴ Dazu vgl. Metz-Göckel, Sigrid: *Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen*, in: Ursula Beer (Hg.): *Klasse Geschlecht: Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik*, Bielefeld: AJZ - Verlag 1987, S. 25 - 57.

Überzeugung, dass die moderne abendländische Kultur nach wie vor patriarchalisch organisiert ist und dass darin der Ursprung für die Unterdrückung der Frau zu finden ist. Wichtig wird daher der Begriff des Patriarchats. Mit ihm ist „ein hierarchisches Geschlechterverhältnis benannt, bei dem das männliche Geschlecht die politische und gesellschaftliche Definitionsmacht inne hat und Frauen zum unterlegenen und ausgebeuteten Geschlecht macht.“⁵

Die Meinungen darüber, wie die Frauenunterdrückung aufzuheben sei, gehen allerdings auseinander. Zwei grundlegende Positionen zeichnen sich aus: diejenige von ‚Gleichheit‘ zwischen Mann und Frau, derzufolge die Frauen gleich wie die Männer an allen Bereichen der Öffentlichkeit partizipieren und in die traditionellen beruflichen Männerbastionen eindringen sollten und die der ‚Differenz‘, derzufolge Emanzipation durch die Hervorhebung der Unterschiede zwischen den Geschlechtern erfolge.⁶ In den neunziger Jahren gewinnt diese Spannung eine produktive Kraft, da ein Gleichgewicht von Differenz und Gleichheit angestrebt wird, das die anfängliche starre Opposition aufhebt. Ein weiteres Kennzeichen der neunziger Jahre ist die Selbstkritik an der Einseitigkeit, die die alleinige Thematisierung von Frauen brachte, ohne die relationale Dimension der Geschlechterproblematik zu beachten. Die wichtigste Entwicklung jedoch zeichnete sich auf theoretischer Ebene ab und betraf den in den achtziger Jahren schon beginnenden Übergang von den Women’s Studies zu den Gender Studies. Die Women’s Studies (Frauenforschung), die vom biologischen Geschlecht (engl. sex) ausgingen, und folglich von einer homogenen Gruppe von Frauen mit identischer Erfahrung, die biologisch bestimmt war, werden mehr und mehr zu Gender Studies (Geschlechterforschung), die Geschlecht (engl. gender) als sozial-kulturell konstruierte Kategorie verstehen. Männer werden auch als Geschlechtswesen wahrgenommen und die Men’s Studies beginnen sich an mehreren Universitäten zu etablieren. Damit tragen die Gender Studies zur De-Essentialisierung des Konzepts ‚Frau‘ bei. Es wird zur unbezweifelten Überzeugung, dass es keine natürlichen, angeborenen geschlechtsspezifischen Eigenschaften von Mann und Frau gibt, sondern immer nur kulturspezifische Zuschreibungen von Rollen und Verhaltensstereotypen, die historischen Veränderungen unterliegen.

Die Gender-Kategorie ist für die Literaturwissenschaft besonders produktiv, denn sie eröffnet neue Forschungsfelder und gibt den traditionellen neue Perspektiven. Autorschaft, literarischer Kanon, Gattungen, Themen und Motive, Imagines, ästhetischer Diskurs und Theoriebildung sind heute durch die feministische Perspektive stark revidiert und ergänzt worden. Generell kann man sagen, dass die feministische Literaturwissenschaft grob drei Forschungsfelder aufweist: die Frauenliteraturforschung, die Frauenbildforschung und die feministische Theoriebildung. Diese Forschungsfelder haben sich im

⁵ Ebd. S. 28.

⁶ Zur Position der ‚Differenz‘ gehörte auch das Konzept der neuen Mütterlichkeit, nach dem die selbstbewusste Aufnahme der Mutterrolle als Emanzipation galt.

historischen Ablauf stark entwickelt.⁷ Die Frauenliteraturforschung war ein programmatischer Schwerpunkt der älteren feministischen Literaturwissenschaft. Die intensive Suche in den Archiven nach vergessenen Schriftstellerinnen brachte viele Werke weiblicher Autoren ans Licht, die heute Teil der Literaturgeschichte geworden sind.⁸ Die Rekonstruktion der weiblichen literarischen Tradition hat die Literaturgeschichtsschreibung in den letzten Jahrzehnten gründlich geändert. Dabei ist sichtbar geworden, dass die auffällige Abwesenheit von Frauen von der literarischen Tradition Produkt „eines aktiven Ausgrenzens und Verschweigens“⁹ durch die Literaturgeschichtsschreibung gewesen war. Frauenliteraturforschung beschränkt sich aber nicht auf die Geschichte der weiblichen Tradition, sondern interessiert sich stark für die moderne literarische Produktion von Frauen. In den 1980er-Jahren schlugen in diesem Bereich die poststrukturalistisch arbeitenden französischen Theoretikerinnen Hélène Cixous und Luce Irigaray eine grundlegend neue Denkrichtung vor, die mit dem Namen *écriture féminine* bekannt ist. Sie übten zunächst Kritik an den patriarchalischen Denk- und Sprachtraditionen, insbesondere an der Dominanz des Logozentrismus in der abendländischen Kultur, als ein Denken in Einheiten, aus dem das Weibliche extrapoliert war. Gleichzeitig fragten sie nach einem spezifisch weiblichen Schreiben, das den Ort des Weiblichen aufdecken würde. Sie schlugen eine feministische literarische Praxis vor, die die männliche Tradition durchqueren sollte, um sie durch Subversion und ironische Mimesis zu dekonstruieren.

Parallel dazu richtete sich das Interesse der Frauenforschung auf die in literarischen und philosophischen Werken vorkommenden Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen, was eine Reihe von Untersuchungen männlicher Mythen über Frauen hervorbrachte. Auch hier markiert sich eine Entwicklung: Von der anfänglichen Kritik an frauenfeindlichen Darstellungen ging man über, die literarischen Mechanismen zu untersuchen, mit denen diese Bilder erstellt werden. Das letzte Forschungsfeld schließlich der femini-

⁷ Für eine zusammenfassende Darstellung der Ziele und Aufgaben des Faches vgl. unter anderem, Erhard, Walter / Hermann, Britta: *Feministische Zugänge – ‚Gender Studies‘*, in: Ludwig-Heinz Arnold / Heinrich Detering: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv 1996, S. 498 - 515, und Weigel, Sigrid: *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*, in: H. Brackert / J. Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 687 - 699.

⁸ Sigrid Weigel vergleicht die Rekonstruktion der Geschichte der Literatur von Frauen mit einem archäologischen Projekt: „Denn es gilt dabei durch die Schichten der Überlieferungen hindurch die Spuren eines verdrängten Wissens von einer weiblichen Kulturgeschichte zu entziffern“, in: Dies.: *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*, S. 691. Wichtige Ergebnisse brachten im deutschsprachigen Raum die Arbeiten von Gisela Brinker-Gabler, Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, die zum ersten Mal Frauenliteraturgeschichten erstellten: Brinker-Gabler, Gisela: *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Frankfurt: Fischer 1978, Brinker-Gabler, Gisela: *Deutsche Literatur von Frauen* (2 Bde), München: Beck 1988 und Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*.

⁹ Vgl. Weigel, Sigrid: *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*, S. 690.

stischen Literaturwissenschaft, die feministische Theorie, beschäftigt sich stärker mit methodologischen und theoretischen Fragestellungen. Innerhalb dieses Gebiets bestehen parallel mehrere Forschungsansätze, die sich gegenseitig ergänzen und unter dem Oberbegriff ‚Feminismus‘ zusammengefasst werden können. Sie reichen von der Psychoanalyse, über die Diskursanalyse bis hin zum Poststrukturalismus und zur Dekonstruktion. Der Konvergenzpunkt aller feministischen Forschungsansätze, so unterschiedlich sie im Einzelnen sein mögen, besteht in ihrem Anliegen, „die patriarchalischen Strukturen innerhalb einer Gesellschaft aufzudecken und den darin eingeschriebenen Ort des Weiblichen zu analysieren, sowie langfristig auf eine Abschaffung oder Veränderung dieser Strukturen hinzuwirken.“¹⁰ Als besonders produktiv erwies sich für die Entwicklung des feministischen Denkens die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse. Von der kritischen Aufnahme der Thesen Freuds zur Weiblichkeit gelang man zu subtilen Ansätzen zur Entstehung weiblicher Identität durch die Untersuchung der präöipalen Mutter-Kind Beziehung (Nancy Chodorow, Jessica Benjamin) und deren Verbindung mit der Literatur (Julia Kristeva) oder zum Umfunktionieren des Freudschen Hysteriebegriffs (Luce Irigaray) zur Bestimmung des Weiblichen sowie der weiblichen literarischen Praxis.

In den zwei letzten Jahrzehnten zeichnen sich verschiedene Entwicklungstendenzen in der Geschlechterforschung, die nicht mehr mit der Frauenforschung und dem Feminismus gleichzusetzen sind, ab. Eine vorherrschende Rolle in der aktuellen Genderdiskussion spielt die Performanztheorie Judith Butlers. Die Unterscheidung ‚biologisches Geschlecht‘ - ‚soziales Geschlecht‘, von der wir bereits gesprochen haben, wird hier in Frage gestellt. Auch das biologische Geschlecht wird diskursiv, d.h. erst durch Handeln, Sprechen und Denken hervorgebracht, und entsprechend werden Geschlechteridentitäten durch Wiederholung von kulturellen Rollenmustern performativ hergestellt. Im Zusammenhang mit der Theorie Butlers entstehen Tendenzen, die sich auf minoritäre Formen des Begehrens konzentrieren (Queer Studies). Sie versuchen – die Lesbian- und Gay Studies aufnehmend – den verborgenen Ort des schräg zur Norm Stehenden aufzuzeigen. Eine letzte Tendenz schließlich ergänzt die Kategorie ‚Gender‘ mit den Kategorien ‚Ethnizität‘ und ‚Klasse‘ (Postcolonial Studies) und versucht das komplexe Austauschverhältnis zwischen ihnen zu zeigen.

¹⁰ Fischer, Karin / Kilian, Eveline / Schönberg, Jutta (Hg.): *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*, Tübingen: Attempto Verlag 1992, S. 19.

2. Allgemeines zur Frauenbildforschung

Das Interesse an der Untersuchung der weiblichen Imagines in der Literatur (Frauenbildforschung) beginnt innerhalb der älteren Frauenforschung und reicht bis hin zur jüngeren feministischen Literaturwissenschaft.¹¹ Es muss zunächst gesagt werden, dass sie sich scharf von den alten thematologischen Untersuchungen unterscheidet, die die Frau bloß als literarisches Motiv (wie z. B. auch das ‚Kind‘ oder den ‚Helden‘) betrachten und sie beschreibend darstellen. Moderne Frauenbildforschung geht von einem wissenschaftlich-feministischen Ausgangspunkt aus und versteht „die kulturellen Repräsentationen von Weiblichkeit als eine imaginäre Bildproduktion, die es aus einer kunstwissenschaftlichen, literaturgeschichtlichen, semiotischen und mentalitätsgeschichtlichen Perspektive interdisziplinär zu erforschen gilt.“¹² Darüber hinaus stellt sie die Frage nach „der Funktion dieser Frauenbilder, nach dem Verhältnis zwischen Männerphantasien und Frauenerfahrung, nach dem Zusammenhang zwischen bestimmten Repräsentationsformen des ‚Weiblichen‘ und spezifischen Machtstrukturen des Männlichen.“¹³

Schon Virginia Woolf betont in ihrem 1929 entstandenen Essay *A Room of One's Own* (Ein eigenes Zimmer) den Unterschied zwischen den literarischen Darstellungen der Frauen und ihrer realen Situation in der Gesellschaft. Simone de Beauvoir wird zwei Jahrzehnte später diese Gedanken in ihrer bahnbrechenden Studie *Das andere Geschlecht* (1949) weiterführen. De Beauvoir beschreibt die männlichen Zuschreibungen an die Frau als patriarchalische Mythen und unternimmt als Erste eine neue, kritische Lektüre der männlichen Literatur. Auf die Ideen dieser zwei Wegbereiterinnen berief sich die angloamerikanische Frauenbildforschung, die am Ende der 1960er-Jahre in den USA und im Zentrum der Women's Studies mit dem Ziel entstand, die ‚Images of Women‘ in verschiedenen meist männlichen kulturellen Ausdrucksformen zu untersuchen. Zugleich unternahm die amerikanische Frauenbildforschung eine ideologiekritische Relektüre des männlichen Literaturkanons. Die wichtigsten Studien in dieser Hinsicht sind die von Kate Millet und Judith Fetterley.¹⁴

¹¹ Ein guter Überblick über die Geschichte und die Haupttendenzen der Frauenbildforschung findet sich bei Lindhoff, Lena: *Die Welt der Bilder*, in: Dies.: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 1 - 29, Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 63 - 75 und Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder...“, in: Inge Stephan / Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument Verlag 1983, S. 15 - 34.

¹² Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies*, S. 400.

¹³ Vgl. Bussmann, Hadumod / Hof, Renate: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studien in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2005, S. 8.

¹⁴ Millet, Kate: *Sexual politics* (1969), Deutsch: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, München: dtv 1971 und Fetterley, Judith: *The Resisting Reader*, Bloomington: Indiana University Press 1978. Vgl. dazu Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 43 - 46.

Millet (1969) liest in der Tradition Beauvoirs Texte von D. H. Lawrence, Henry Miller und Norman Mailer und kritisiert heftig bei ihnen sexistische weibliche Stereotype, phalozentrische Annahmen und frauenfeindliche Aussagen. Millets Buch verdeutlicht „den politischen Anspruch solcher Literaturanalysen“,¹⁵ indem sie zeigt, „dass Literatur nicht neutral, sondern geschlechtsgebunden geschrieben und gelesen wird und im kulturellen Kontext eines Herrschaftsverhältnisses zwischen den Geschlechtern Geschlechterbeziehungen widerspiegelt.“¹⁶ Fetterley (1978)¹⁷ liest aus den Texten der männlichen Literatur den Machtkampf der Geschlechter und die Inszenierung der Dominanz des Mannes über die Frau heraus. Alle Texte des amerikanischen Kanons erzählen, ihrer Auffassung nach, dieselbe Geschichte: die Geschichte der Konstitution männlicher Macht mittels der Opferung einer Frau. In der Tradition von de Beauvoir, Millet und Fetterley ist eine Reihe von Analysen feministischer Literaturkritik entstanden, die hauptsächlich den Sexismus männlicher Autoren herausfilterten.

Nach dieser ersten Phase wurde die Diskussion um die Frauenbildforschung in den 1970er- und 1980er-Jahren in Deutschland weitergeführt und erreichte dabei eine höhere Reflexionsebene. Die deutsche Frauenbildforschung stellte an die literarischen Texte „andere und komplexere Fragen als der amerikanische Feminismus“¹⁸ und gelang so „zu subtileren Untersuchungen der symbolischen Darstellung von Weiblichkeit und deren ideologische Funktion innerhalb der abendländischen Tradition zu verschiedenen historischen Zeiten.“¹⁹ Gleichzeitig wurde nach den literarischen Mechanismen und Strategien gefragt, die zur Produktion dieser Bilder geführt hatten. Zwei sind die wichtigsten theoretischen Ansätze zur Untersuchung von Frauenbildern in der männlichen Literatur, die innerhalb der deutschen feministischen Diskussion entstanden sind: der ideologiekritische und der psychoanalytische Ansatz.²⁰

Das ideologiekritische Verfahren ist vor allem durch Silvia Bovenschens Studie *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979) vertreten. Von der Kritischen Theorie beeinflusst, beschreibt Bovenschen die Produktion von Frauenbildern in Literatur und Kultur als eine Form von Ideologieproduktion, wodurch Reproduktion und Sicherung der männlichen Ordnung erfolge. Im Rahmen des psychologischen Ansatzes dagegen wird Literatur „als eine Form von Wunschproduktion verstanden, in der individuelle

¹⁵ Vgl. Bussmann, Hadumod / Hof, Renate: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studien in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, S. 8.

¹⁶ Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 46. Zu einer kurzen Vorstellung von Millets Studie vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 10 - 13 und Osinski a.a.O., S. 43 - 46.

¹⁷ Dazu Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 13f.

¹⁸ Ebd. S. 15.

¹⁹ Lennox, Sara: *Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA und Frankreich*, S. 390.

²⁰ Vgl. dazu Stephan, Inge: „Bilder und immer wieder Bilder...“, S. 15 - 34.

und kollektive Wünsche sich ausdrücken und scheinhaft befriedigt werden.“²¹ Der psychologische Ansatz ist hier durch Klaus Theweleits Studie *Männerphantasien* (1978) und Christa Rohde-Dachser's *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse* (1991) vertreten. Der Terminus ‚Männerphantasien‘, den Theweleit prägte, bedeutet, dass „die in den Texten entworfenen Frauenfiguren keine Darstellung realer Frauen oder Geschlechterverhältnisse sind, sondern individuelle und kollektive Phantasien über das Wesen der Frauen, mit denen Männer auf die Beschädigungen durch den zivilisatorischen Prozess reagieren.“²² Die Psychoanalytikerin Christa Rohde-Dachser entdeckt bei ihrer tiefenhermeneutischen Lektüre der Freudschen Theorie Mythisierungen des Weiblichen, die sie als Abwehrphantasien des männlichen Subjekts in der patriarchalischen Gesellschaft bestimmt.²³ Allen Forschungsansätzen zur Funktion der Frauenbilder in der Literatur ist gemeinsam, dass der Frau keine Substantialität zukommt. Auf wenige Eigenschaften reduziert, wird sie nur im Hinblick auf ihren Nutzen für den Mann dargestellt. So fungiert die Frau in der Literatur als Projektionsfläche für männliche Sehnsüchte und dient somit dem Mann als Mittel zur Selbstverwirklichung.

Inge Stephan definiert zusammenfassend den Terminus ‚Frauenbild‘ als „eine Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion in literarischen Texten, in die reale Lebenszusammenhänge von Frauen und mythische Strukturen erinnernd eingegangen sind – wobei die verschiedenen Anteile in der literarischen Analyse sehr genau aufgearbeitet werden müssen.“²⁴ Dabei unterscheidet sie zwischen den Begriffen ‚Frauenbild‘ und ‚Weiblichkeitsbilder‘ oder ‚Weiblichkeitsmuster‘. Ersterer hat einen eingegrenzteren Bedeutungsgehalt, während der zweite, ihres Erachtens, einen breiteren besitzt, da er die psychoanalytische, historische und mythologische Basis darstellt, auf der die Produktion und personale Konkretisierung von Frauenbildern in literarischen Texten erfolgt. Im Rahmen dieser Arbeit werden die Termini ‚Frauenbild‘ und ‚Weiblichkeitsbilder‘ nach der obigen Definition verwendet.

Im Folgenden werden zunächst die Werke der zwei Wegbereiterinnen, Virginia Woolf und Simone de Beauvoir, vorgestellt und anschließend die deutschen Ansätze, die den Ausgangspunkt für exemplarische Untersuchungen ausgewählter Texte des männlichen literarischen Kanons bilden werden. Bei den jeweiligen Analysen werden jedoch noch weitere Erkenntnisse der modernen feministischen Literaturwissenschaft herangezogen.

²¹ Ebd. S. 20.

²² Ebd. S. 21.

²³ Inge Stephan erwähnt neben den oben genannten Ansätzen noch zwei, die weniger exponiert sind: Den „sozialgeschichtlichen Ansatz“, der nach realistisch-mimetischen Momenten in den literarischen Texten sucht, die für die Rekonstruktion von Weiblichkeit wichtig sind, und den „mythengeschichtlichen Ansatz“, der die Restbestände einer verdrängten matriarchalischen Weiblichkeit in den Werken der patriarchalischen Kultur und Literatur ans Licht zu bringen versucht, in: Dies.: „Bilder und immer wieder Bilder...“, S. 21ff.

²⁴ Ebd. S. 26f.

3. Die Wegbereiterinnen der feministischen Frauenbildforschung

a. Virginia Woolf: *Ein eigenes Zimmer (A Room of One's Own)*

Das Werk ist 1929 entstanden, auf der Basis von zwei Vorträgen zum Thema „Frauen und Literatur“ (*Women and Fiction*), die die Schriftstellerin ein Jahr zuvor an der Universität Cambridge gehalten hatte. Der Text bewegt sich zwischen dem essayistischen Argumentationsstil und der narrativen fiktionalen Ich-Erzählung. Er gehört zu den meist zitierten Texten der Frauenbewegung und der Gender Studien, da er initiatorische Thesen zum sozialen Status der Frau und zur weiblichen Produktivität enthält.²⁵

Woolf stellt schon am Anfang ihres Essays die Frage nach dem Fehlen von großen weiblichen Namen in der Literaturgeschichte. Sie argumentiert, dass dies nicht auf weibliche Unfähigkeit zu geistigen Leistungen zurückzuführen sei, sondern auf die gesellschaftlichen Bedingungen weiblicher Existenz. Die Autorin rekonstruiert die Geschichte der Unterdrückung weiblicher Kreativität und zeigt ihre Folgen für die Literatur von Frauen. Jahrhunderte lang war für die Frauen ein Leben als Schriftstellerinnen undenkbar, da sie – gezwungen zu einer häuslichen Existenz im Dienste anderer – von Bildung und Wissen ausgeschlossen waren. Der Bereich der künstlerischen Produktion ist nach Woolf kein rein geistiger und von den gesellschaftlichen Verhältnissen unabhängiger, sondern fundamental mit ökonomischen Voraussetzungen verknüpft. Woolfs Forderung: „Eine Frau muss Geld und ein eigenes Zimmer haben, um schreiben zu können“,²⁶ gehört zu den zentralen Thesen des Essays.²⁷ Ein weiterer Umstand, der nach Woolf die künstlerische Produktion von Frauen erschwert, ist, dass sie über keine eigene literarische Tradition (weiblichen Schreibens) verfügen, während die männlichen Autoren auf eine lange Reihe von Vorbildern zurückblicken können. Darüber hinaus finden selbst die Frauen, die Literatur hervorgebracht haben, in der traditionellen Geschichtsschreibung keinerlei Berücksichtigung. Woolf fordert die Erforschung der Frauenliteraturgeschichte und versucht selbst in dem Essay die weibliche englische literarische Tradition, die ihren eige-

²⁵ Eine Einführung ins Leben und in die Gedankenwelt Woolfs bieten die folgenden Studien: Lee, Hermione: *Virginia Woolf. Ein Leben*, übersetzt von Holger Fliessbach, Frankfurt a. M.: Fischer 1999, Waldmann, Werner: *Virginia Woolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 2006 und Klein, Jürgen: *Virginia Woolf: Genie – Tragik – Emanzipation*, München: Heyne Verlag 1992. Zu ihrem Beitrag zur Entwicklung der feministischen Theorie vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 30 - 39 und Schöbler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 51 - 53.

²⁶ Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*, übersetzt von Heidi Zerning, Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 7.

²⁷ Franziska Schöbler charakterisiert deshalb die Thesen Woolfs als „materialistische Kunsttheorie“, in: Dies.: *Einführung in die Gender Studies*, S. 51.

nen Romanen vorausging, zu rekonstruieren. Das Werk der – meist vergessenen – Autorinnen der Vergangenheit stellt nach Woolf für die schreibenden Frauen eine unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung großer Werke dar. Ihre These lautet: „Wir denken durch unsere Mütter zurück, wenn wir Frauen sind.“²⁸

Woolf stellt im Buch fest, dass Frauen vor dem 18. Jahrhundert in der Literaturgeschichte so gut wie nicht existierten. Sie entwirft darum im berühmtesten Teil ihres Essays die fiktive Geschichte einer hochbegabten Schwester Shakespeares, die an ihrem Talent zugrunde geht, da sie, von der Ausbildung ausgeschlossen, keinerlei Ausdrucksmöglichkeiten findet und im Selbstmord endet.²⁹ Dieser fiktive tragische Lebenslauf ist stellvertretend für das Schicksal vieler begabten Frauen der Epoche. Erst im 18. Jahrhundert kann Woolf von realen Schriftstellerinnen sprechen. Den Höhepunkt der Frauenliteratur sieht sie jedoch im 19. Jahrhundert mit den Autorinnen Jane Austen, George Eliot und den Schwestern Brontë. Woolf liefert eine erste Geschichte der englischen Literatur von Frauen – eine Idee, die Wissenschaftlerinnen Jahrzehnte danach mehrfach aufgegriffen haben.³⁰ In dem Essay stellt Woolf darüber hinaus Forderungen an das weibliche Schreiben lange vor der Theorie der *écriture féminine*. Sie entwickelt eine Unterscheidung zwischen einem männlichen und einem weiblichen Schreiben, die auf geschlechtsspezifischen Werten gründet. Im pompösen Stil der Männerromane des 19. Jahrhunderts hätten die Schriftstellerinnen ihre eigenen Erfahrungen nicht ausdrücken können. Von den Autorinnen, die sie untersucht, sei es nur Jane Austen gelungen, sich von den männlichen Vorbildern abzulösen und eine bruchlose, fließende Prosa hervorzubringen, die Woolf als stilistische Entsprechung weiblicher Erfahrung im 19. Jahrhundert sieht, und dadurch als Paradigma weiblichen Schreibens.³¹ Der Essay endet mit der Androgynitätsthese. Nach Woolf könne erst der androgyne Geist, d.h. derjenige der männliche und weibliche Werte vereint, vollkommene künstlerische Produktivität erreichen.

Die aber für unsere Untersuchung wichtigste These Woolfs ist die von ihr klar formulierte Diskrepanz zwischen der realen Stellung der Frau in der Gesellschaft und in der Geschichte und ihrer künstlerischen Darstellungen in der Literatur. Der auffälligen Präsenz von Frauengestalten in Schriften von Männern steht die geringe Partizipation von Frauen an gesellschaftlichen Prozessen gegenüber. Mit den Worten Woolfs:

²⁸ Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*, S. 76.

²⁹ Ebd. S. 48ff.

³⁰ Vgl. z. B. die Studie von Showalter, Elaine: *A Literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton: Princeton University Press 1979, die direkt – wie der Titel zeigt – Bezug auf Woolfs Essay nimmt. Vergessene Schriftstellerinnen sind heute wieder entdeckt; Lexika, Anthologien, Biographien und Literaturgeschichten stellen den weiblichen Anteil von Frauen an der Weltliteraturgeschichte dar. Im deutschsprachigen Raum wichtig sind in dieser Hinsicht die Untersuchungen von Gisela Brinker-Gabler und Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann, vgl. Anmerkung 8 dieser Studie.

³¹ Auf den Einfluss Jane Austens auf Woolfs Schreiben ist mehrmals hingewiesen worden. Auch ihre Schreibweise zielt auf die Hervorbringung einer bruchlosen und flüssigen Prosa. Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 33f.

Imaginär ist sie [die Frau] von höchster Wichtigkeit; real ist sie vollkommen bedeutungslos. Gedichtbände füllt sie von der ersten bis zur letzten Seite; in der Geschichte kommt sie so gut wie gar nicht vor [...]. Einige der inspiriertesten Worte, einige der tiefsten Gedanken der Weltliteratur fließen von ihren Lippen; im realen Leben konnte sie kaum lesen, selten buchstabieren und war das Eigentum ihres Mannes.³²

Woolf nimmt damit vorweg, was in den 1980er-Jahren Forscherinnen wie Silvia Boven-schen, Christa Rohde-Dachser und Elisabeth Bronfen differenziert in ihren Untersuchungen formulieren werden: dass nämlich Weiblichkeit in Literatur und Kunst eine imaginierte Größe ist. Damit wird Woolf zur Initiatorin der Frauenbildforschung. Sie betont mit Nachdruck:

Frauen haben seit Anbeginn der Welt in allen Werken aller Dichter wie Leuchtfeuer gebrannt – Klytämnestra, Antigone, Cleopatra, Lady Macbeth, Phädra, Cressida, Rosalinde, Desdemona, die Herzogin von Malfi [...], Anna Karenina, Emma Bovary [...]. In der Tat, wenn die Frau kein Leben außer in der von Männern geschriebenen Literatur hätte, man würde sie sich als eine Person von allergrößter Wichtigkeit vorstellen; sehr vielgestaltig; heroisch und niederträchtig; erhaben und elend; unendlich schön und abgrundheftig; so groß wie ein Mann, manche meinen sogar größer. Aber das ist die Frau in der Literatur. In der Wirklichkeit [...] wurde sie eingesperrt, geschlagen und im Zimmer herumgestoßen.³³

Woolf charakterisiert in ihrem Essay die Frau in der patriarchalischen Gesellschaft als ein „Gefäß“,³⁴ ein Reservoir für männliche Zuschreibungen, die allein der narzisstischen Selbstversicherung des Mannes dienen. Eine andere Metapher, die Woolf für die Funktion der Frau verwendet, ist die des Spiegels, der zur Vergrößerung des Mannes dient: „Frauen haben seit Jahrhunderten als Spiegel gedient, Spiegel mit der magischen und erhebenden Kraft, die Gestalt des Mannes in doppelter Größe wiederzugeben.“³⁵ Diese Narzissmus-These ist auf die Psychoanalyse zurückzuführen und fand später in der psychoanalytischen feministischen Literaturwissenschaft viel Anklang.³⁶

In Woolfs Essay klingen schon – obwohl nicht zu Ende gedacht und manchmal widersprüchlich behandelt – die meisten Themen an, die den feministischen Diskurs beschäftigen werden: Rollenverteilung von Mann und Frau, patriarchalische Bestimmung von Weiblichkeit, Geschichtslosigkeit, Ausgrenzung und Fremdbestimmung von Frauen, die materielle Basis von Geist, Bildung und Autorschaft, Frauen und Literatur, weibliches

³² Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*, S. 45.

³³ Ebd. S. 44f.

³⁴ Ebd. S. 46.

³⁵ Ebd. S. 37.

³⁶ Virginia Woolf war eine begeisterte Leserin von Sigmund Freud und verlegte viele von seinen Schriften in englischer Übersetzung.

Schreiben und weibliche Images. Mit ihrer Suche nach spezifisch weiblichen kulturellen Werten jenseits ontologischer Festlegungen kann sie zum Schluss als Mutter der Differenztheorien der 1980er-Jahre gelten.³⁷

b. Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht (Le deuxième sexe, 1949)*

Beauvoirs Hauptwerk *Das andere Geschlecht* war ein Buch von enormer Bedeutung, sowohl für die Entstehung der Frauenbewegung als auch für die Entwicklung der feministischen Theorie.³⁸ In diesem Buch, das seiner Zeit um vieles voraus war, da es am Ende des zweiten Weltkrieges entstand, d.h. zwei Jahrzehnte vor der neuen Frauenbewegung, nahm Beauvoir eine breit angelegte Untersuchung der Situation von Frauen vor. Zur Begründung dieser Situation und zur Bestimmung der Geschlechterdifferenz entwickelte sie ein Repertoire von binären Oppositionen, wie ‚Das Eine - das Andere‘, ‚Transzendenz - Immanenz‘, ‚Biologisches Geschlecht - Soziales Geschlecht‘, das immer noch heute für die feministische Theorie relevant ist. Auf der Basis der obigen Oppositionen bearbeitet Beauvoir existenzphilosophisch ihre Hauptfragestellung, nämlich die soziale Konstruiertheit von Weiblichkeit.³⁹

Bei ihrem Gang durch die Geschichte stellt sie zunächst eine systematische Benachteiligung und Unterdrückung der Frauen fest. Ausgangspunkt für die Erklärung dieser Situation und die Konzeption ihrer Theorie war die Erkenntnis, dass die abendländische Kultur androzentrisch strukturiert ist. Zu allen Zeiten war die Frau das Unwesentliche, während der Mann das Wesentliche: „Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere“,⁴⁰ konstatiert sie. Beauvoir ist die erste, die den Status der Frau als *das Andere*

³⁷ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 31.

³⁸ Zu Recht wurde das Buch als die Bibel des Feminismus bezeichnet. Zur Bedeutung des Buches vgl. unter anderem: Schwarzer, Alice: Mit den Männern gegen die Männer. Gespräch mit Simone de Beauvoir, in: *Weltwoche* Nr. 10, 8.3.1972, S. 57, Bovenschen, Silvia: *Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze und Streitschriften*, herausgegeben und eingeleitet von Alexander Garcia Düttmann, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1998, S. 77 und Moi, Toril: *Simone de Beauvoir – Psychographie einer Intellektuellen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 273ff. Eine zusammenfassende Vorstellung des Werkes aus feministischer Optik findet sich bei Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 1-9, Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 30 - 32 und Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 53 - 56.

³⁹ Beauvoirs Ansatz wurde in den 1990er-Jahren als ‚existenzialistischer Feminismus‘ vorgestellt, vgl. Hagemann-White, Carol: Simone de Beauvoir und der existenzialistische Feminismus, in: Gudrun Axeli-Knapp / Angelika Wetterer (Hg.): *Traditionen – Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg: Kore 1992, S. 21 - 64.

⁴⁰ Zitiert wird nach der folgenden Ausgabe: Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Ulli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 2000, hier: S. 12.

erfasste und systematisch untersuchte. Das Andere ist für Beauvoir eine grundlegende Kategorie des menschlichen Denkens:

Keine Gemeinschaft definiert sich jemals als das Eine, ohne sich sofort das Andere entgegensetzen [...]. Das Subjekt setzt sich nur, indem es sich entgegen-setzt: Es hat den Anspruch, sich als das Wesentliche zu behaupten und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu konstituieren.⁴¹

Beauvoirs Identitätskonzept liegt eine Hegellektüre zugrunde, besonders seine Dialektik der ‚Herr - Knecht‘ Beziehung, wie sie in der *Phänomenologie des Geistes* dargestellt wird.⁴² Nach Hegel findet das Bewusstsein sein Wesen nicht durch sich selbst, sondern in der Anerkennung durch das andere Bewusstsein. Ähnlich Beauvoir: „Sobald das Subjekt sich zu behaupten sucht, braucht es das Andere, das es begrenzt und negiert: nur über diese Realität, die nicht es ist, gelangt es zu sich selbst.“⁴³ Das Ich konstruiert also ein Nicht-Ich, ein Anderes, von dem es sich abgrenzt. Damit sich der Mann, folgert nun Beauvoir, positiv als Bewusstsein, Geist, Wille und Transzendenz setzen kann, soll die Frau die andere negative Seite des Menschendaseins darstellen: sie ist Unbewusstheit, Körper, Passivität und Immanenz. Das männliche Subjekt setzt sich als Zentrum der symbolischen Ordnung und grenzt aus ihr aus, was seine Identität stört. Er setzt sich als unendliches Übersichhinausgehen, als Transzendenz, was zugleich für ihn Individuation und Freiheit bedeutet. Den Frauen wird die Anerkennung als Subjekt verwehrt, sie werden zum *Anderen* gemacht und in die Sphäre der Immanenz, d. h. der naturhaften Körperlichkeit abgedrängt.

Den Objektstatus der Frau zeigt Beauvoir mit zahlreichen Beispielen aus der Geschichte, Mythologie, Religion und Literatur. Die Frauen sind in allen Epochen und in allen Kulturen das *andere Geschlecht*. Ihnen, wie auch anderen unterdrückten Gruppen, werden Wesensbestimmungen zugeschrieben, die als ‚Natur‘ ausgegeben werden: Kindlichkeit, Unfähigkeit zur Selbstverantwortung, physische und moralische Minderwertigkeit. Dadurch wird die männliche Herrschaft gefestigt.⁴⁴ Beauvoir stellt die Frage, warum die Frauen Jahrhunderte lang ihren Status als das Andere widerstandslos hingenommen haben, während im Laufe der Geschichte viele unterdrückte Gruppen⁴⁵ sich als wesentlich erkannt haben: „Die Proletarier sagen «wir». Die Schwarzen auch. Indem sie sich

⁴¹ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 13.

⁴² Zum Verhältnis ‚Beauvoir - Hegel‘ vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 2ff.

⁴³ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 190.

⁴⁴ Beauvoir zieht als Erste eine Parallele zwischen der Situation von Frauen und Schwarzen – beide wurden aufgrund ihrer gesellschaftlich konstruierten Andersheit an den Rand gestellt.

⁴⁵ Die Hegelsche ‚Herr - Knecht‘ Beziehung trägt immer den Keim ihrer Zerstörung in sich, es gibt also immer die Möglichkeit, dass das unterdrückte Bewusstsein sich als wesentlich erkennt.

selbst als Subjekt setzten, verwandeln sie die Bürger, die Weißen in «andere».⁴⁶ Die Frauen dagegen haben niemals eine Gemeinschaft, niemals ein kollektives *wir* gebildet, betont kritisch Simone de Beauvoir. Die patriarchalischen Wesensbeschreibungen des Weiblichen zu eigen gemacht, waren sie stets „enger mit bestimmten Männern, sei es der Vater oder der Ehemann, als mit anderen Frauen verbunden.“⁴⁷

Unter diesen Voraussetzungen haben die Frauen keine eigene Kultur geschaffen. Die Vorstellung der Welt als Welt ist ausschließlich Produkt der Männer: „Die Frauen haben keinen männlichen Mythos geschaffen, in dem sie ihre Entwürfe spiegeln. Sie haben keine Religion und keine Dichtung, die ihnen selbst gehört: sogar wenn sie träumen, tun sie es auf dem Weg über die Träume der Männer.“⁴⁸ Beauvoir hält fest, dass Frauen innerhalb des traditionellen Repräsentationssystems vor allem das sind, was Männer aus ihnen machen, da „die Frau sich nicht als für sich existierend erkennt und wählt, sondern so, wie der Mann sie definiert. Sie muss also so beschrieben werden, wie die Männer sie sich erträumen, da ihr 'Für-die-Männer-Sein' einer der wesentlichen Faktoren für ihre konkrete Lage ist.“⁴⁹

Beauvoir untersucht in einem eigenen und gewichtigen Kapitel ihrer Studie⁵⁰ die Mythen, aus denen sich das patriarchalische Bild der Frau speist. Die Frau als das Andere ist für Beauvoir bloß ein Mythos des Mannes. Weiblichkeit ist eine männliche Erfindung, da die Frau selbst keine Essenz hat; für Beauvoir gibt es nur eine „patriarchalische Weiblichkeit“⁵¹ und diese ist auf den Mann bezogen und wird in Bezug auf den Mann definiert. Dies war zur Zeit der Veröffentlichung des Buches ein bahnbrechender Gedanke und bleibt bis heute von provozierender Aktualität. Mit dem Konzept der Mythen entwickelt Beauvoir einen eigenen Erklärungsansatz für die Benachteiligung der Frauen. Die Mythen, „eine entscheidende Waffe im patriarchalischen Arsenal“,⁵² drücken alle – die Schöpfungsmythen voran – die Nachrangigkeit der Frau aus. Als Weiblichkeitsmythen nennt Beauvoir den Mythos der Großen Mutter, der Muse, der Hexe, der Magierin, der Jungfrau Maria, Eva u. a. Die Mythen, als grundsätzlich falsche Darstellungen der Wirklichkeit, sind für Beauvoir nicht leicht fassbar:

⁴⁶ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 15.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd. S. 194.

⁴⁹ Ebd. S. 189.

⁵⁰ Ebd. S. 190 - 258.

⁵¹ Moi, Toril: *Simone de Beauvoir – Psychographie einer Intellektuellen*, S. 294.

⁵² Ebd. S. 292.

Es ist immer schwierig, einen Mythos zu beschreiben: er lässt sich weder fassen noch einkreisen [...]. Er ist so schillernd, so widersprüchlich, dass man seine Einheitlichkeit zuerst einmal gar nicht bemerkt: in den Gestalten von Dalila und Judith, Aspasia und Lucrezia, Pandora und Athene ist die Frau zugleich Eva und die Jungfrau Maria. Sie ist Idol und Dienerin; Quelle des Lebens und Macht der Finsternis; sie ist das elementare Schweigen der Wahrheit und ist Arglist, Geschwätz und Lüge; sie ist Heilerin und Hexe; sie ist die Beute des Mannes und sein Verderben, sie ist alles, was er nicht ist und was er haben will, seine Negation und sein Seinsgrund.⁵³

Die Mythen liegen nach Beauvoir auf zwei Ebenen. Sie sind einerseits kollektive Bilder (z. B. die Jungfrau Maria), die aus verschiedenen Kanälen und Bildern der Vergangenheit gespeist werden, und andererseits ganz individuelle Entwürfe einzelner konkreten Männer. In diesen individuellen Entwürfen finden die kollektiven Mythen ihren Widerhall. Beauvoir entlarvt das ‚ewig Weibliche‘ als männliche Mythenbildung, ohne dabei die Frauen zu schonen, denn es ist ihre Mittäterschaft, die das Funktionieren der Mythen garantiert.

Indiz für die Mythisierung der Frau als Ausgrenzungsverfahren, wodurch männliche Identität entsteht, sind die Weiblichkeitskonzeptionen, wie sie auch in literarischen Texten erscheinen. Beauvoir untersucht Werke männlicher Autoren in einem eigenen Kapitel ihrer Studie, das der Analyse des *Mythos Frau* folgt. Beauvoir liest Texte von Stendal, Montherlant, D. H. Lawrence, Paul Claudel und André Breton als Texte, die den alten patriarchalischen Mythos des Weiblichen wiederholen und weiterführen.⁵⁴ Bei jedem Autor konstatiert sie ein Bedeutungssystem, in dem die männlichen Figuren als Subjekte, während die weiblichen als das mythische Andere dargestellt werden. Dieses Grundmodell erhält in den unterschiedlichen Werken individuelle Ausprägungen. Sie stellt z.B. eine Erniedrigung der Frau bei Montherlant, eine positiv dargestellte Beschränktheit der Frau auf die Immanenz bei Lawrence und Claudel und eine Pseudoumkehrung der Ordnung der Geschlechter bei Breton fest. Bei Stendhal dagegen findet Beauvoir bereits verwirklicht, was sie anstrebt: Eine Darstellung der Frau jenseits mythischer Zuschreibungen, in der sie als Transzendenz erscheint, als gleichwertiges Subjekt, das sich vom männlichen nicht mehr unterscheidet.⁵⁵

⁵³ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 194.

⁵⁴ Ihre Lektüren bleiben jedoch auf die Inhaltsebene beschränkt. Die Frage nach dem besonderen Status des literarischen Diskurses und seiner Funktion in der patriarchalischen Gesellschaft wird nicht gestellt. Vgl. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 8.

⁵⁵ Die Literatur von Frauen wird kurz und erst am Ende des Buches abgehandelt. Die Werke der Frauen sind nach Beauvoir konservativ und epigonal. Die weiblichen Autoren sollten erst ihr Ich wie ihre männlichen Kollegen transzendieren. Dies sei für Beauvoir die wichtigste Voraussetzung für die Produktion großer Werke.

Die Situation der Frau kann jedoch überwunden werden, da Frausein für Beauvoir keine angeborene menschliche Eigenschaft, sondern eine dynamische Kategorie darstellt. Die berühmteste These ihres Buches lautet: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt.“⁵⁶ Aus Beauvoirs dynamischem Konzept, das das Geschlecht auf kulturelle Praktiken zurückführt, ergibt sich die Forderung nach einer Entwicklung des Weiblichen. Die Möglichkeit einer Veränderung sieht Beauvoir in einem grundlegenden Umdenken, das beide Geschlechter vollziehen müssten. Der existenzialistischen Ethik gemäß, versteht Beauvoir das Subjekt als Wahl und sich ständig revidierende Setzung. Was Beauvoir einklagt, ist der Ausgang der Frauen aus ihrer Immanenz, um in die Sphären der Subjektwerdung, der Transzendenz und Selbstüberschreitung zu gelangen. Sie sollen sich aus ihrer kreatürlichen Abhängigkeit befreien und ihre Existenz als unendlichen Kampf auf sich nehmen. Für Beauvoir läuft die Selbstverwirklichung der Frau nur über die Überwindung des Frauseins hinaus. Die Rettung der Frau sieht sie allein darin, dass es ihr gelingt, sich von ihrem Körper zu befreien, und ihn wie der Mann zu transzendieren. Die Selbstverwirklichung der Frau ist für Beauvoir gleichbedeutend mit einer Leugnung des Körpers.

Beauvoirs Thesen zur Weiblichkeit sind oft als widersprüchlich kritisiert worden, denn bei ihnen existieren Elemente des patriarchalen Denkens weiter. Ihr Festhalten am androzentrischen, existenzialistischen Modell der Selbstverwirklichung als Transzendenz und ihr dualistisches Denken sind die Aspekte, die am heftigsten kritisiert und aus heutiger feministischer Sicht als die Hauptschwächen ihres Werkes betrachtet werden.⁵⁷ Wichtig aber bleibt, dass ihre Thesen Anregung für heftige Diskussionen und große Problematisierung gaben, die bis heute andauern. Die besondere Bedeutung ihrer Konzeption liegt in der Aussage, dass Geschlecht kein Wesen, kein Sein ist, sondern ein Tun, ein Resultat kultureller und sozialer Praktiken. Diese These weist auf konstruktivistische Entwürfe von Geschlecht hin, wie sie, wesentlich radikaler, Judith Butler in den neunziger Jahren entworfen hat. Judith Butler⁵⁸ stellt Beauvoir an einen der Ausgangspunkte ihrer Überlegungen: „Wenn an Beauvoirs These, dass man nicht als Frau zur Welt kommt, sondern dazu wird, tatsächlich etwas richtig ist, folgt daraus, dass die Kategorie Frau selbst ein prozeduraler Begriff, ein Werden und Konstituieren ist, von dem man nicht rechtmäßig sagen kann, dass es gerade beginnt oder zu Ende geht.“⁵⁹ Darüber hinaus

⁵⁶ Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 334.

⁵⁷ Die französischen Theoretikerinnen Luce Irigaray und Hélène Cixous werden später eine grundsätzliche Infragestellung der binären Gegensatzpaare ‚Transzendenz - Immanenz‘ und ‚Geist - Körper‘ unternehmen. Sie fragen nach einer anderen Subjektivität, die das Leben und den Körper nicht abwerten oder verleugnen müsste.

⁵⁸ Charakteristisch dabei ist, dass Judith Butler ihre wissenschaftliche Karriere mit einer Magisterarbeit über Beauvoir begonnen hatte.

⁵⁹ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 60.

hat ihre Kritik an der Psychoanalyse Freuds die späteren Positionen der feministischen Literaturwissenschaft entscheidend geprägt.

4. Die deutschen Ansätze zur Frauenbildforschung

A. Der ideologiekritische Ansatz

Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979)

Ausgangspunkt für Silvia Bovenschens Studie *Die imaginierte Weiblichkeit* ist die bedeutende Feststellung Virginia Woolfs von der Diskrepanz zwischen der realen Stellung der Frau in der Geschichte und dem Reichtum weiblicher Bilder in Literatur und Kunst.⁶⁰ Darauf basierend, führt die Autorin eine systematische und historisch angelegte Analyse zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentation des Weiblichen durch. Es ist die erste umfassende Studie zur Frauenbildforschung⁶¹ im deutschsprachigen Raum, die die in den USA angefangene Diskussion⁶² weiterführt mit einer Argumentation, die sowohl philosophische als auch literaturwissenschaftliche und kultursoziologische Aspekte hat. Bovenschen konstatiert am Anfang ihres Buches, dass eine weibliche Geschichte als Geschichte „des anderen Geschlechts“ nicht geschrieben werden kann, da „die Frauen in den Dokumentationen der politischen, kulturellen, und wissenschaftlichen Entwicklungsprozesse keine Spuren hinterließen.“⁶³ Eine Geschichte des Weiblichen wäre daher eine Geschichte des Schweigens und der Aussparung, eine „Geschichte der Geschichtslosigkeit“.⁶⁴ Die Forschung muss also andere Diskurse, wie z.B. den literarischen aufsuchen, um den jeweiligen Status des Weiblichen „indirekt an den Modalitäten seiner metaphorischen und diskursiven Präsentationen“⁶⁵ ablesen zu können. Die literarischen Texte,

⁶⁰ Vgl. Kap. 3. a. dieser Arbeit.

⁶¹ Renate Möhrmann bezeichnet das Werk als den „ersten großen Entwurf einer neuen Kulturgeschichte“, vgl. Möhrmann, Renate: Silvia Bovenschens Entwurf einer neuen Kulturgeschichte, in: *Die Zeit*, 16.11.1979, Nr. 47. Eine kurze Vorstellung von Bovenschens Studie findet sich bei Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 75 - 77 und Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 19 - 21.

⁶² Zur *Images of Women*-Forschung im angloamerikanischen Raum vgl. Anm. 14 dieser Arbeit.

⁶³ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt: Suhrkamp 1979, S. 11.

⁶⁴ Ebd. S. 10.

⁶⁵ Ebd. S. 15.

geben zwar - führt die Autorin fort - keinen Aufschluss über das Leben wirklicher Frauen, aber doch über Denkmuster und Bilder, die realitätsmächtig geworden sein könnten. In den Mittelpunkt ihrer Studie stellt also Bovenschen die Beschreibung solcher kulturellen ideologischen Denkmuster, in denen Vorstellungen vom Weiblichen organisiert werden. Zugleich fragt sie nach der Möglichkeit einer Konstruktion der Geschichte dieser Grundmuster.

Bovenschen spricht zunächst von der Schattenexistenz der Frau in der Geschichte und von ihrer auffälligen Präsenz im literarischen Diskurs, eine Präsenz jedoch, die die Frau nicht als schaffendes Subjekt betrifft, sondern als mythisches Bild. Als solches sei das Weibliche „eine unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine große literarische Tradition. Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattung des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist.“⁶⁶ Die Darstellungen des Weiblichen in der hauptsächlich männlichen Literaturgeschichte umfassen widersprüchliche Bilder. Die Frau erscheint als Ewigweibliches, Heilige, Engel oder Madonna und gleichzeitig als Verderberin, Hure, Hexe und Dämon. In literarischen Texten des bürgerlichen Zeitalters, die Bovenschen systematischer untersucht, wird eine Wiederholung von Stereotypen festgestellt, die leicht variiert, in den unterschiedlichen Werken und Gattungen immer wieder auftauchen. Diese Wiederholungen des Immer-Gleichen haben zur Folge, dass eine kontinuierliche Entwicklungsgeschichte von literarischen Frauenbildern, die Progression impliziert, nicht zu erzählen ist. Weiblichkeit erscheint vielmehr als ein Repertoire von zeitlosen, sich wiederholenden Bildern. Dem Repertoire der stereotypen Frauenbilder liegt nach Bovenschen ein Grundschema zugrunde, das eine dualistische Form hat. Das Weibliche wird immer mit Natur identifiziert und ist in eine idealisierte und in eine dämonische Gestalt gespalten: „So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt. Sie wird zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, dass sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet.“

Bei der Darstellung der Identifikation der Frau mit der Natur bezieht Bovenschen sich in ihren Arbeiten⁶⁸ auf Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*. Dort wird auch die Benachteiligung der Frau im zivilisatorischen Prozess klar dargestellt. Die Frau wird zum Bild der Natur, d.h. zur bloßen Verkörperung von biologischen Funktionen:

⁶⁶ Ebd. S. 11.

⁶⁷ Ebd. S. 31f.

⁶⁸ Vgl. dazu besonders den Aufsatz: Bovenschen, Silvia: Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos, in: Gabrielle Becker / Silvia Bovenschen: *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenmythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 259 - 312.

Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden [...]. Ihr war die vom Mann erzwungene Arbeitsteilung wenig günstig. Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlos Natur zu beherrschen, den Kosmos in ein unendliches Jagdgebiet zu verwandeln, war der Wunschtraum Jahrtausende. Darauf war die Idee des Menschen in der Männergesellschaft abgestimmt [...]. Wo Beherrschung der Natur das wahre Ziel ist, bleibt biologische Unterlegenheit das Stigma schlechthin, die von Natur geprägte Schwäche zur Gewalttat herausforderndes Mal.⁶⁹

Die Bestimmung der Frau als Naturwesen ist gleichzeitig, bemerkt Bovenschen, mit Vorstellungen assoziiert, die Erinnerungen an den Ursprung enthalten. Diese Erinnerungen aber sind sowohl mit der Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies einer „vergoldeten Vergangenheit“⁷⁰ verbunden als auch mit ängstlichen Schuldgefühlen für die Zerstörung der Natur. Die Frau wird so zum zweideutigen Symbol dieser Erinnerungen, also idealisiertes Wunschbild und dämonisiertes Schreckbild zugleich. In beiden Fällen aber hat die Identifikation der Frau mit der Natur zur Folge, dass sie aus dem kulturellen Bereich ausgeschlossen wird, da Kultur und Natur unvereinbare Gegensätze sind.

Bovenschen zeigt konkreter, wie im bürgerlichen Zeitalter das Bild der Frau als Natur sie mit „Versöhnung“ identifiziert werden lässt. Die Frau bekommt diese Funktion in einer Epoche, wo das männliche Subjekt sich als getrennt von der Welt vorfindet. So kommen die Sphären von Kunst und Weiblichkeit zur Deckung. Beide versprechen die Versöhnung der Gespaltenheit von Ich und Welt auf einer Ebene höherer Harmonie. Gerade dadurch aber wird die Frau von der Kunstproduktion ausgeschlossen. Sie bleibt bewusste Verkörperung der Harmonie, während der Mann zum bewussten Produzenten wird, der das vollendete Kunstwerk hervorbringen kann:

Die Frau ist als Verkörperung der Natureinheit das, was der Mann im Kunstwerk erst wiederherzustellen sucht. Doch diese Verwandtschaft wird den Frauen nicht zur Chance, sondern dient der Legitimation ihres Ausschlusses auch aus dieser Sphäre [der Kunst]. Mag die Gleichsetzung der Begriffe Frau und Natur, die immer wieder stattfindet, auch den Eindruck einer natura naturans vermitteln, gemeint ist allenfalls eine natura naturata.⁷¹

⁶⁹ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 221. Die Frau symbolisiert für den Mann zugleich seinen Sieg über die Natur: „Sie spiegelt, unterjocht, dem Sieger seinen Sieg in ihrer spontanen Unterwerfung wider“, Ebd. S. 222.

⁷⁰ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 242.

⁷¹ Ebd., S. 37.

In den klassischen Kunsttheorien Kants und Schillers und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein zeigt Bovenschen diese Rollenverteilung. Das derart aufgewertete Weibliche bleibt bis zu André Bretons Werk,⁷² wo es hymnisch glorifiziert wird, bloß imaginierte Weiblichkeit: „Projektionsfläche eines Traums; des Traums von der großen Versöhnung“.⁷³

Obwohl Bovenschen den projektiven und imaginären Charakter der Frauenbilder mit Nachdruck betont, zweifelt sie gleichzeitig die Möglichkeit einer klaren Trennung zwischen Imagination und Realität, da die männlichen Projektionen die reale Selbstauffassung beider Geschlechter sowie ihr Verhältnis zueinander entscheidend prägen:

Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frauen, sondern er gewinnt seine Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen. Die mythologisierte, zuweilen idealisierte, zuweilen dämonisierte Weiblichkeit materialisiert sich in den Beziehungen der Geschlechter und im Verhältnis der Frauen zu sich selbst. [...]. Die Morphogenese der imaginierten Weiblichkeit schiebt sich im Rückblick an die Stelle der weiblichen Geschichte. Die Grenzen zwischen Fremddefinition und eigener Interpretation sind nicht mehr auszumachen.⁷⁴

Frauen machen sich also die entworfenen Bilder zu eigen und ihrem „Diktat folgend“,⁷⁵ reproduzieren sie ein Frauenverständnis, das eigentlich nur männliche Projektion ist. Die internalisierten patriarchalischen Geschlechterrollen bestimmen ihr eigenes Selbstbild. Eng damit verbunden ist die Tatsache, dass die Weiblichkeitsbilder trotz des imaginären Charakters oft fatale Folgen für die realgeschichtliche Situation von Frauen haben. Mächtig wie jede Form von Ideologieproduktion „wirken sie gewaltsam auf ihr [der Frauen] Schicksal zurück“,⁷⁶ betont Bovenschen, und zeigt dies am Beispiel der Hexe, die in einer bestimmten historischen Epoche zwar als Schreckbild in der männlichen Imagination entstand, aber den realen und grausamen Tod zahlreicher Frauen zur Folge hatte, die als Hexen verbrannt wurden. Vor dem Hintergrund der oben dargestellten Ergebnisse liest Bovenschen Frank Wedekinds Drama *Lulu* als ein Drama, das die patriarchalische Inszenierung des Weiblichen vorführt. Ihre Analyse wird im entsprechenden Kapitel des zweiten Teils dieser Arbeit dargestellt.

Bovenschens Studie ist eine einflussreiche Studie, die zahlreichen Analysen zugrunde liegt. Sie prägte den Terminus *Imaginierte Weiblichkeit*, hob die Frauenbildforschung auf ein höheres und reiferes Reflexionsniveau und bleibt bis heute ein unübertrefflicher Apparat für die Erforschung der weiblichen Imagines und die Relektüre des literarischen männlichen Kanons.

⁷² Breton gehört zu den männlichen Autoren, die auch Beauvoir im *Anderen Geschlecht* wegen der Darstellung einer falschen Weiblichkeit scharf kritisiert.

⁷³ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 241.

⁷⁴ Ebd. S. 40f.

⁷⁵ Ebd. S. 57.

⁷⁶ Ebd. S. 57.

B. Der psychoanalytische Ansatz

a. Freuds Thesen zur Weiblichkeit und die feministische Kritik

Die Auseinandersetzung mit den Schriften Sigmund Freuds war für die Entwicklung der Geschlechterforschung von entscheidender Bedeutung. Schon bei den Anfängen der feministischen Theorie und innerhalb der amerikanischen Frauenstudien wurde die Freudsche Psychoanalyse unerbittlich bekämpft als eine patriarchalisch bedingte und frauenfeindliche Wissenschaft.⁷⁷ Die Auseinandersetzung mit den psychoanalytischen Texten erfolgte später auf einer nüchterneren Basis: bestimmte Aspekte der Freudschen Theorie wurden von der feministischen Forschung übernommen, andere jedoch kritisch neu bearbeitet. Der Monismus der Psychoanalyse aber, d.h. ihre einseitige Fixierung auf den Mann sowie vor allem die Konstruktion eines weiblichen Mangelwesens, das von den kulturellen Prozessen ausgeschlossen ist, werden nach wie vor von den Feministinnen scharf kritisiert und als mythisierende Verdrängung gelesen. Hier sollen zunächst die wichtigsten Thesen der Freudschen Weiblichkeitsauffassung besprochen werden, die in seinen Schriften *Das Tabu der Virginität* (1917), *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechterunterschieds* (1925), *Über die weibliche Sexualität* (1931) und *Die Weiblichkeit* (1932) dargestellt sind. Es handelt sich um Schriften, mit denen sich die feministische Forschung mehrmals auseinandergesetzt hat.

Der Aufsatz *Das Tabu der Virginität*⁷⁸ geht von dem Widerspruch zwischen der selbstverständlich hohen Wertschätzung der Jungfräulichkeit bei den zivilisierten Gesellschaften und ihrer seltsamen Tabuisierung bei den so genannten primitiven Völkern aus. Während in der christlich-abendländischen Tradition – bemerkt Freud – die Defloration einer Jungfrau durch den Ehegatten als „unentbehrlich zur Aufrechterhaltung der kulturellen Ehe“ (S. 213) betrachtet wird, und daher hochgeschätzt wird, ist die Defloration bei den primitiven Völkern ein ebenfalls bedeutungsvoller Akt, aber als solcher Gegen-

⁷⁷ Schon zwanzig Jahre vor dem amerikanischen Feminismus hatte Simone de Beauvoir im „Anderen Geschlecht“ die Schriften Freuds scharf, als deterministisch und biologistisch begründet, kritisiert. Vgl. dazu Kap.3b dieser Arbeit. Charakteristisch für die Freudkritik innerhalb des amerikanischen Feminismus ist die Studie von Kate Millet „Sexual Politics“ von 1969 (vgl. Anm. 14 dieser Arbeit), die sich vor allen Dingen gegen das psychoanalytische Theorem des Penisneides beim kleinen Mädchen richtet. Zur Geschichte der Weiblichkeitsdiskussion in der Psychoanalyse vgl. Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2003, S. 7 - 12.

⁷⁸ Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität* (1917), in: Ders.: *Studienausgabe* herausgegeben von Alexander Mitscherlich u. a. (10 Bde), Frankfurt a. M.: Fischer 1969f., Bd. V, S. 213 - 228. Die Zitate aus dem Werk Freuds werden im Folgenden aus dieser Ausgabe zitiert und nur mit Seitenzahl in Klammern ausgewiesen.

stand eines Tabus, eines Verbots. Bei ihnen ist die Entjungferung keinesfalls Aufgabe des Ehemannes, sondern sie hat durch auserwählte Männer und Frauen bei Deflorationsritualen „außerhalb der Ehe und vor dem ersten ehelichen Verkehr“ (S. 214) zu erfolgen.⁷⁹ Tabus – so Freud – werden immer dort errichtet, wo der Primitive Gefahren fürchtet; sie dienen der kollektiven Angstabwehr. Doch welche Ängste, fragt er, werden durch das Tabu der Virginität abgewehrt? Von den Erklärungen der Ethnologen, die Freud anführt, wird nur eine weiterentwickelt und zur Basis seiner eigenen Theorie gemacht. Nach dieser Erklärung gehöre das Tabu der Virginität in einen großen, das ganze Sexualleben umfassenden Zusammenhang: „Nicht nur der erste Koitus mit dem Weibe ist tabu, sondern der Sexualverkehr überhaupt; beinahe könnte man sagen, das Weib sei im ganzen tabu“ (S. 218). Im täglichen Leben der Primitiven seien die Geschlechter streng getrennt, in allen Vermeidungsvorschriften äußere sich eine „prinzipielle Scheu vor dem Weibe“ (S. 218). Freud sieht die Gründe dieser Scheu in der Andersartigkeit der Frau, in der Tatsache, dass sie „ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig erscheint“ (S. 219). Der Mann fürchtet, folgert Freud, „vom Weibe geschwächt, mit dessen Weiblichkeit angesteckt zu werden und sich dann untüchtig zu zeigen“ (S. 219). Weiblichkeit ist also gefährlich, weil sie ihn anstecken und dadurch „die Unterscheidung, auf der seine Vorstellung von Männlichkeit beruht, auslöschen könnte.“⁸⁰

Freud unternimmt weiter den Versuch, eine tiefere Erkenntnis über das Tabu zu gewinnen, anhand der Reaktion von zeitgenössischen Frauen auf die Defloration.⁸¹ Um die Feindseligkeit der Frau beim ersten Sexualakt zu beschreiben, führt er den Begriff des „Penisneides“ ein. Jedes Mädchen macht – so Freud – bei seiner Entwicklung eine „männliche Phase“ durch, in der es den Bruder um „das Zeichen der Männlichkeit“ beneidet und sich wegen „seines Fehlens benachteiligt und zurückgesetzt“ (S. 224) fühlt. Das Mädchen will in dieser Phase männlich sein. Diese neidischen Gefühle werden beim ersten Geschlechtsverkehr aktiviert. Freud führt als Beispiel den Traum einer neuvermählten Patientin an, den er als Reaktion auf ihre Entjungferung versteht: „Er [der Traum] verriet ohne Zwang den Wunsch des Weibes, den jungen Ehemann zu kastrieren und seinen Penis für sich zu behalten“ (S. 225). Freud ordnet den Penisneid dem Kastrationskomplex zu. Frauen stellen also, seiner Auffassung gemäß, nach dem Geschlechtsverkehr

⁷⁹ Dass ein Mann „einer solchen Leistung ausweicht“ (S. 214), ist für Freud und überhaupt für die Kulturauffassung der Jahrhundertwende erstaunlich, da die Defloration Sicherung der Besitzrechte des Mannes über die Frau bedeutet und zugleich lebenslange Hörigkeit und Treue der Frau.

⁸⁰ Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, in: Barbara Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 62 - 96, hier: S. 68.

⁸¹ Franziska Lamott bemerkt dazu: „Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Freud die weibliche Reaktion auf die Defloration gewissermaßen konstant setzt, d.h. von der Annahme ausgeht, dass die Frau der Jahrhundertwende nicht anders reagiert als die Angehörige einer primitiven Kultur“, in: Dies.: *Die vermessene Frau. Hysterie um 1900*, München: Fink 2001, S. 160 (Anm. 102).

eine tatsächliche Gefahr für Männer dar. Ergebnis seiner Untersuchung der primitiven Völker bleibt, dass die Gefahr, die die Primitiven im Weibe und besonders im ersten Geschlechtsverkehr sehen, „wirklich besteht“, dass „der Primitive sich [...] gegen eine richtig geahnte, wenn auch psychische Gefahr verteidigt“ (S. 221), die allgemein gilt.

Kastrationskomplex und Penisneid sind auch Gegenstand der einige Jahre später verfassten Abhandlung *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925).⁸² Freud liefert hier eine deutlichere „Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses, der zur kindlichen ‚Theorie‘ der Kastration führt.“⁸³ Wenn der kleine Knabe zum ersten Mal die weibliche Genitalgegend erblickt, bleibt er „unschlüssig, zunächst wenig interessiert; er sieht nichts oder er verleugnet seine Wahrnehmung, schwächt sie ab, sucht nach Auskünften, um sie mit seiner Erwartung in Einklang zu bringen“ (S. 260). Erst später unter dem Einfluss der Kastrationsdrohung wird diese Beobachtung von entscheidender Bedeutung. Zwei Reaktionen sind dann nach Freud möglich, die das Verhältnis des Knaben zum Weib „dauernd bestimmen werden“ (S. 261): „Abscheu vor dem verstümmelten Geschöpf oder triumphierende Geringschätzung desselben“ (S. 261). Anders als der Junge, reagiert das kleine Mädchen sofort beim ersten Anblick der männlichen Genitalgegend: „Sie ist im Nu fertig mit ihrem Urteil und ihrem Entschluss. Sie hat es gesehen, weiß, dass sie es nicht hat, und will es haben“ (S. 261). Indem sie etwas sieht anstatt nichts, bewegt sie sich unmittelbar vom Anblick zur Anerkennung der Überlegenheit des Knaben und der eigenen sexuellen Minderwertigkeit. Die Konsequenz ist ein unbewusster, lebenslanger Penisneid: „Die Hoffnung, doch einmal einen Penis zu bekommen und dadurch dem Manne gleich zu werden, kann sich bis in unwahrscheinlich späte Zeiten erhalten und zum Motiv für sonderbare, sonst unverständliche Handlungen werden“ (S. 261). Gleichzeitig differenziert Freud zum ersten Mal in dieser Schrift zwischen dem Verlauf des Ödipuskomplexes beim kleinen Jungen und beim kleinen Mädchen. Während für den kleinen Jungen der Ödipuskomplex durch den Kastrationskomplex beendet wird (unter der Kastrationsangst hört er auf seine Mutter zu begehren), wird er für das kleine Mädchen durch die unbewusste Wahrnehmung kastriert zu sein, überhaupt erst ermöglicht und eingeleitet. Die Neigungen des kleinen Mädchens werden von der Mutter auf den Vater übertragen, denn das Mädchen sieht die Minderwertigkeit der Mutter und macht sie für den eigenen Mangel verantwortlich.

Die Aspekte dieser frühen Aufsätze wiederholt Freud in seinen späteren Schriften *Über die weibliche Sexualität* (1931)⁸⁴ und *Die Weiblichkeit* (1932). Erneut spricht Freud in der ersten Schrift in Bezug auf das Mädchen vom „Mangel“, „Defekt“ und „Minderwertigkeit“. Grundthese bei ihm bleibt, dass das „penislose Geschöpf“ (S. 281), wie

⁸² Freud, Sigmund: *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925), in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 5, S. 257 - 266.

⁸³ Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 64.

⁸⁴ Freud, Sigmund: *Über die weibliche Sexualität* (1931), in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 275 - 292.

er das Mädchen charakterisiert, sofort die Überlegenheit des Jungen anerkennt und in der hartnäckigen Erwartung, „auch einmal ein solches Genitale zu bekommen“ (S. 282), lebt.

In seiner letzten Abhandlung zum Thema, in der Vorlesung mit dem Titel „Die Weiblichkeit“ (1932)⁸⁵ versucht sich Freud zunächst vorsichtig zur Psychologie der Frau zu äußern. Gleich zu Beginn der Vorlesung betont er, dass die Psychoanalyse „nicht beschreiben will, was das Weib ist – das wäre eine für sie kaum lösbare Aufgabe –, sondern untersucht, wie es wird, wie sich das Weib aus dem bisexuell veranlagten Kind entwickelt“ (S. 548). Freud spricht hier vom „Rätsel der Weiblichkeit“ (S. 545),⁸⁶ betrachtet jedoch die Lösung dieses Rätsels als eine ausschließlich männliche Aufgabe.⁸⁷

Nach dieser Einleitung skizziert Freud – die Thesen seiner vorigen Schriften zusammenfassend und weiterführend – die anders als des Mannes verlaufende Entwicklung der Frau und sieht darin ihren Ausschluss aus der kulturellen Ordnung begründet. Die Auflösung des Ödipuskomplexes durch den Kastrationskomplex beim Knaben, vor allem aber die Entstehung der Kastrationsangst, bleibt für Freud „der mächtigste Motor seiner weiteren Entwicklung“ (S. 555). Denn die Kastrationsangst allein, betont er, ermöglicht die Sublimation von Triebenergien, die die notwendige Voraussetzung zur Hervorbringung von kulturellen Leistungen sind. Die Mädchen dagegen zerstören ihren Ödipus-Komplex nicht wie die Knaben und können daher kein gleichwertiges Über-Ich entwickeln.⁸⁸ Bei ihnen entsteht lediglich der Kastrationskomplex verbunden mit dem Penisneid, nicht jedoch die zum Triebverzicht oder zur Triebsublimation unentbehrliche Kastrationsangst, da das Mädchen über keinen Penis verfügt. Dadurch wird dem Mädchen der Zugang zu

⁸⁵ Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit (1933), in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 544 - 565.

⁸⁶ Franziska Schössler bemerkt dazu: „Freud greift damit einen beliebten Topos der Jahrhundertwende auf – die Frau als Sphinx, als undurchschaubares und gefährliches Wesen“, in: Dies.: *Einführung in die Gender Studies*, S. 42.

⁸⁷ Freud formuliert diese Gedanken wie folgt: „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“ (S. 545). Frauen sind also in der Gedankenwelt Freuds vom Nachdenken über Frauen von vornherein ausgeschlossen. Das bestätigt auch der Schluss der Vorlesung, wo Freud seinen männlichen Zuhörern folgenden Vorschlag macht, falls sie mehr über Weiblichkeit wissen wollen: „Wollen sie mehr über Weiblichkeit wissen, so befragen Sie Ihre eigenen Lebenserfahrungen, oder wenden Sie sich an die Dichter, oder Sie warten bis die Wissenschaft Ihnen tiefere und besser zusammenhängende Auskünfte geben kann“ (S. 565). Die Frau, bemerkt Franziska Schössler dazu, also „das Rätsel selbst zu befragen, kommt dem Analytiker nicht in den Sinn“, in: Dies.: *Einführung in die Gender Studies*, S. 43.

⁸⁸ Schon in der Schrift *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds* (1925) verdeutlicht Freud, dass die moralischen Eigenschaften der Frau hinter denen des Mannes zurückbleiben. Die Frau werde nach ihm durch eine geringere Moral ausgezeichnet. Vgl. ebd. S. 265f.

kulturellen Leistungen gesperrt: „Mit dem Wegfall der Kastrationsangst entfällt das Hauptmotiv, das den Knaben gedrängt hatte, den Ödipuskomplex zu überwinden. Das Mädchen verbleibt in ihm unbestimmt lange, baut ihn nur spät und dann unvollkommen ab. Die Bildung des Über-Ichs muss unter diesen Verhältnissen leiden, es kann nicht die Stärke und die Unabhängigkeit erreichen, die ihm seine kulturelle Bedeutung verleihen“ (S. 559f). Ausgestattet mit einem schwachen Über-Ich, das „die maßgebende kulturtragende Instanz sei“⁸⁹ vermag die Frau nicht kulturschaffend zu sein. Allein durch die Genese ihrer Weiblichkeit, wie sie Freud beschreibt, die anatomisch bestimmt ist, wird die Frau automatisch aus dem Bereich der Kunst, der Bildung, der Politik und der Öffentlichkeit ausgeschlossen. Dem Jungen dagegen, allein durch die Genese seiner Männlichkeit, wird der Zugang zu diesen Bereichen eröffnet. Der hartnäckig verharrende Penisneid der Frau kann, laut Freud, allein durch das Gebären eines Kindes ausgeglichen werden: „Die weibliche Situation ist erst hergestellt, wenn sich der Wunsch nach dem Penis durch den nach dem Kind ersetzt, das Kind also nach alter symbolischer Äquivalenz an die Stelle des Penis tritt“ (S. 558). Der Wunsch der Frau ein Kind zu haben bedeutet für Freud der Wunsch der Frau „endlich ein Äquivalent des männlichen Geschlechts zu besitzen“.⁹⁰ Hinzuzufügen ist, dass das Glück der Frau nur vollkommen sein wird, wenn das Neugeborene ein „Knäblein“ (S. 559) ist, „ein Träger des so heftig ersehnten Penis“.⁹¹ Mutterschaft wird also zur einzigen Form weiblicher Produktion.⁹²

Kritische Thesen gegenüber der Freudschen Theorie zum Kastrationskomplex und zum Penisneid sind früh, schon in der Entstehungszeit dieser Schriften formuliert worden, besonders durch die Arbeiten der Psychoanalytikerin Karen Horney, die zwischen 1922 und 1932 erschienen sind.⁹³ Eine grundlegende Kritik an der Freudschen Weiblichkeitsauffassung in der Moderne übt in ihren Werken die Philosophin und Psychoanalytikerin Luce Irigaray,⁹⁴ während im deutschen Sprachraum vor allem die Arbeiten von Renate Schlesier und Christa Rohde-Dachser zu nennen sind.⁹⁵

Zusammenfassend und aus der Sicht der feministischen Kritik lässt sich Folgendes sagen:⁹⁶ Freud macht mit seiner Theorie „zur wissenschaftlich fundierten Wahrheit, was

⁸⁹ Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 137.

⁹⁰ Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve Verlag 1979, S. 71.

⁹¹ Ebd. S. 40.

⁹² Sonst bleibt der Beitrag der Frauen zur kulturellen Entwicklung der Menschheit nach Freud auf das „Flechten und Weben“ beschränkt. Vgl. *Die Weiblichkeit*, S. 562.

⁹³ Heute zugänglich in: Horney, Karen: *Die Psychologie der Frau*, München: Fischer Taschenbuch Verlag 1984.

⁹⁴ Vgl. Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, und Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980 (Erstausgabe 1974).

⁹⁵ Diese Thesen werden im folgenden Kapitel präsentiert.

⁹⁶ Für eine zusammenfassende Darstellung der Freudschen Thesen zur Weiblichkeit vgl. Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 56f.

in der patriarchalischen Kultur durchaus Wirklichkeit ist.⁹⁷ Die Psychosexualentwicklung der Frau wird in der Freudschen Psychoanalyse aus der des Mannes abgeleitet und deshalb als „notwendig defizitär“ betrachtet.⁹⁸ Der Geschlechtsunterschied wird bei ihm allein auf das Vorhandensein oder Fehlen des Penis reduziert. Dem Penis kommt in seinem zentralen psychoanalytischen Paradigma, dem Ödipuskomplex, eine überaus wichtige Bedeutung zu.⁹⁹ Das Fehlen des Penis und das damit verbundene Theorem vom Penisneid bestimmen die psychosexuelle Entwicklung der Frau. Selbst das Gebären eines Kindes ist nur ein Ersatz für den fehlenden Penis. Die Frau hat ein schwaches Über-Ich und eine geringere Moral, was den Weg zu kulturellen Leistungen sperrt. Freud vertritt einen Geschlechtermonismus, der nur das männliche Geschlecht anerkennt, das weibliche hingegen als Defekt definiert. In seiner Theorie gibt es im Grunde keine Geschlechterdifferenz. Freud „wird nicht müde zu versichern, dass Weiblichkeit Kastriertheit, die Frau ein kastrierter Mann sei.“¹⁰⁰ Der Mensch ist also männlich, die Frau ist ein mangelhafter Mann. Luce Irigaray beschreibt Freuds Thesen kritisch wie folgt:

Für Freud gibt es nicht zwei Geschlechter, deren Differenzen sich im Geschlechtsakt, und allgemeiner in den imaginären und symbolischen Prozessen artikulieren, die das gesellschaftliche und kulturelle Funktionieren regulieren. Immer wird das ‚Weibliche‘ beschrieben als Fehlen, als Verkümmern, als Kehrseite des einzigen Geschlechts, das den Wert monopolisiert: des männlichen Geschlechts. Von daher der allzu berühmte „Penisneid“. Wie kann man sich bieten lassen, dass das gesamte sexuelle Werden der Frau beherrscht sein soll vom Mangel, und also vom Neid, von der Eifersucht und dem Anspruch auf das männliche Geschlecht? Soll das heißen, dass diese sexuelle Entwicklung niemals auf das weibliche Geschlecht selbst bezogen ist? Alle Aussagen, die die weibliche Sexualität beschreiben, vernachlässigen die Tatsache, dass wohl auch dem weiblichen Geschlecht eine Spezifität zukommen könnte.¹⁰¹

⁹⁷ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 64.

⁹⁸ Vgl. Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 137 und Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 61.

⁹⁹ Dazu vgl. vor allem Irigaray, Luce: Der „Penisneid“ in: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, S. 69 - 75.

¹⁰⁰ Schlesier, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, Frankfurt a. M.: Hain 1990, S. 36. Schlesier (ebd. S. 35) bemerkt: „Freud lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass Weiblichkeit im Unterschied zur Männlichkeit Ergebnis einer Konstruktion ist [...]. Männlichkeit ist im Freudschen Reifungsprozess das Primäre, aber nur für Männer das Bleibende.“

¹⁰¹ Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, S. 71.

Auch Rohde-Dachser führt das Bild der ‚kastrierten Frau‘ auf den *phallischen Monismus* zurück und versteht es als eine „zentrale Phantasiefigur (des Mannes!), um die zahlreiche seiner Wünsche, vor allem aber seiner Befürchtungen, kreisen.“¹⁰² Mit dem Bild des Mangelwesens Frau schafft „der Knabe/Mann also gleichzeitig auch seinen narzisstischen Spiegel und das Fundament seiner männlichen Geschlechtsidentität.“¹⁰³

Die feministische Forschung hat die in der Psychoanalyse vorgestellten Weiblichkeitsentwürfe als frauenfeindliche androzentrische Ideologien entlarvt. Das Theorem des Penisneids, das bei Freud zum „Fundament“ der weiblichen Sexualität¹⁰⁴ verabsolutiert wird, dient, Luce Irigaray zufolge, der Aufrechterhaltung der etablierten patriarchalischen Ordnung, einer Ordnung, die auf dem Primat des Phallus als Archetypus des Geschlechts, aufgebaut ist. Es sei daher „ein Postulat des phallischen Imperialismus.“¹⁰⁵

b. Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse* (1991)

In der deutschen feministischen Theorie der 1980er-Jahre zeichnete sich die Tendenz einer kritischen Relektüre der Schriften Freuds mit den Mitteln seiner eigenen Theorie klar ab. Charakteristisch für diese Tendenz sind die Studien von Renate Schlesier (*Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, 1981)¹⁰⁶ und von Christa Rohde-Dachser (*Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, 1991).

Christa Rohde-Dachser, selbst Psychoanalytikerin, unterzieht die Thesen Freuds einer tiefenhermeneutischen Kulturkritik und legt dar, dass die Psychoanalyse, auf sich selbst angewandt, ein von patriarchalischen Geschlechterbestimmungen freies Analyseverfahren entwickeln kann. Der Titel ihres Buches ist eine klare Anspielung auf das Eingee-

¹⁰² Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 58.

¹⁰³ Ebd. S. 60.

¹⁰⁴ Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, S. 72.

¹⁰⁵ Ebd. S. 73.

¹⁰⁶ Renate Schlesier zeigt in ihrem Werk, dass die Freudsche Theorie durch die Dialektik von Aufklärung und Mythisierung gekennzeichnet ist. Sie betont, dass die Weiblichkeitskonstruktion bei Freud „eine Repräsentation und eine Mystifikation der Weiblichkeit“ zugleich darstellt. Die These der kastrierten Frau, des weiblichen Mangelwesens also, ist ein Mythos, der sein ganzes Werk durchzieht und hartnäckig seinen starken aufklärerischen Tendenzen in seiner Theorie widerstehe. Vgl. dazu Schössler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 57.

ständnis Freuds, dass die Psychologie der Frau für ihn ein "dark continent"¹⁰⁷ sei. Ausgangspunkt für Rohde-Dachser's Überlegungen waren aber zunächst zwei grundlegende soziologische Kategorien: Georg Simmels ‚Ergänzungsbestimmung des Weiblichen‘ und Bovenschens ‚Imaginierte Weiblichkeit‘.¹⁰⁸ Während das Männliche im Patriarchat, argumentiert Rohde-Dachser in Anlehnung an die obigen Kategorien, sich zu einer allgemeingültigen und objektiven Norm erhebt und zum Ganzen verabsolutiert wird, fungiert das Weibliche als „Gegensetzung, nun allerdings nicht als echter Gegenpol, sondern als eine *Ergänzungsbestimmung*“.¹⁰⁹ Die ständige Präsenz der Ergänzung dient bloß der Versicherung der männlichen Geschlechtsidentität. Während das Männliche die Definitionsmacht innehat, ist das Weibliche stets das Definierte, „eine männliche Kopfgeburt“.¹¹⁰ Der biblische Schöpfungsmythos beschreibt klar, in einer symbolischen Weise, diese Erschaffung des Weiblichen durch das Männlich-Menschliche:

Gott, der Herr sprach: es ist nicht gut, dass der Mensch allein bleibt. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht [...]. Da baute Gott, der Herr [...] aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu. Und der Mensch sprach: Das endlich ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch. Frau soll sie heißen; denn vom Mann ist sie genommen. (Genesis, 2. Kap., Vers 18 - 23)¹¹¹

Davon ausgehend, dass das Weibliche eine Gegensetzung ist, formuliert Rohde-Dachser nun ihre psychoanalytische Abwehrthese. Das Weibliche als Ergänzungsbestimmung enthält mit „großer Wahrscheinlichkeit“ das, was der Mann „nicht ist (nicht sein kann und nicht sein möchte)“.¹¹² Was der Mann also an sich nicht wahrnehmen will – Krankheit, Sterblichkeit und Tod –, projiziert er auf die Frau. Die so ausgeklammerten Selbstanteile aus der männlichen Ich-Bestimmung gelten von nun an als weiblich und betreffen den Mann nicht mehr. Die Weiblichkeitskonstruktionen im Patriarchat entstehen als Produkte dieser grundlegenden Verschiebung. Wenn man also die Ergänzungsbestimmung des Weiblichen aus einer psychoanalytischen Perspektive deutet, so ist sie eine kollektive „Abwehrorganisation von gigantischen Ausmaßen“:

¹⁰⁷ Freud, Sigmund: Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M.: Fischer 1966ff., Bd. 14, S. 207 - 296, hier: S. 241.

¹⁰⁸ Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 95. Die Hauptthesen von Rohde-Dachser's Studie präsentieren Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 18, Schöbner, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 58f., Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 138f. und Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befahl sie Furcht und Angst...“ *Judith im Drama des 19. Jahrhunderts*, München: Iudicium 2005, S. 42 - 48.

¹⁰⁹ Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 96.

¹¹⁰ Ebd. S. 97.

¹¹¹ Ebd. S. 98.

¹¹² Ebd. S. 99.

Weiblichkeitskonstruktionen im Patriarchat (Weiblichkeitsmythen könnte man auch sagen, um ihren irrationalen Charakter hervorzuheben) sind in dieser Lesart männliche Phantasien, in denen das in einer solchen Gesellschaft nicht Lebbare, aus der männlichen Selbstrepräsentanz Ausgeschlossene, Verpönte oder auch Ersehnte, in beiden Fällen der Frau Zugewiesene, eine kulturell akzeptierte Gestalt gewonnen hat.¹¹³

Rohde-Dachser führt für die Charakterisierung dieses Umstandes den Begriff „Container“ ein, der bedeutet, dass die Frau für die männliche Imagination ausschließlich als ‚Gefäß‘ fungiert, in dem der Mann seine Begierden und Ängste deponiert, um sie aufrecht erhalten und bewältigen zu können:

Das ‚Weibliche‘ (klar zu trennen von der realen Frau, mit der es allzu oft verwechselt wird) [...] besitzt dabei eine Art Containerfunktion: In einem imaginären, als weiblich deklarierten und damit gleichzeitig scharf von der Welt des Mannes geschiedenen Raum deponiert der Mann seine Ängste, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden -sein Nichtgelebtes, könnte man auch sagen, um es auf diese Weise erhalten und immer wieder aufsuchen zu können.¹¹⁴

Als Hort patriarchalischer Ängste und Wunschimaginationen wird die Frau auf die Verkörperung des männlichen Unbewussten reduziert: „Die in der Psychoanalyse gebräuchlichen Metaphern für das Unbewusste rücken dieses in große assoziative Nähe zur *Weiblichkeit* und – wegen des Bedeutungshofes von ‚Weiblichkeit‘ – auch zu Natur und Tod“.¹¹⁵ Somit wird die Frau zum Negativbild der männlichen Geschlechtsidentität: „Das zur Ergänzungsbestimmung degradierte Weibliche spielt dem Mann in all seiner täuschenden Andersartigkeit letztlich sein Echo zurück.“¹¹⁶ Mit der Realität der Frauen hat dieses „imaginierte Weibliche“ nichts Gemeinsames.

Da in die Weiblichkeitsbilder sowohl traumatische Aspekte und Ängste als auch Sehnsüchte einfließen, entstehen gebrochene und widersprüchliche Projektionen. Als Verkörperung des Verdrängten wird das Weibliche zunächst mit den Wunschvorstellungen und dem männlichen Begehren identifiziert: Die Frau wird dabei zum Bild des mütterlich-naturhaften Ursprungs, wonach sich das abgetrennte männliche Subjekt regressiv zurücksehnt. Allerdings wehrt sich das Gegenwartsunbewusste des Mannes gegen diese Sehnsucht und beginnt deshalb das Weibliche als Bedrohung zu betrachten. Die Frau wird also dadurch zugleich zum Bild des Unheimlichen, des gefürchteten Bösen und des Todes.

Rohde-Dachser zeigt weiter, dass auch die Psychoanalyse Freuds durch einen polarisierten Weiblichkeitsentwurf bestimmt ist. Die Sehnsucht nach der Mutter sowie die

¹¹³ Ebd. S. 99.

¹¹⁴ Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 100.

¹¹⁵ Ebd. S. 144.

¹¹⁶ Ebd. S. 97.

Angst vor der Frau werden in der Psychoanalyse in die binären Bilder der kastrierten-mangelhaften / kastrierenden-allesverschlingenden Frau übersetzt. Beide Bilder, die einen neuen Mythos des Weiblichen konstruieren, ganz analog zu dem patriarchalischen Mythos, in dem die Frau als Lebensspenderin und zugleich als Verkörperung des Todes erscheint, dienen eigentlich "der Unschädlichmachung des autonomen weiblichen Subjekts, indem sie es entweder entwerten (kastrieren) oder aber dämonisieren."¹¹⁷ Der ambivalente Weiblichkeitsentwurf wird von Rohde-Dachser als männliche Projektion zur Bannung eigener Ängste betrachtet. Das Kastrationsmodell Freuds entlarvt sich vor diesem Hintergrund als „basale Abwehrphantasie gegen Knabenängste, die dem (männlichen) Vergangenheitsunbewussten zuzuordnen sind“.¹¹⁸

Projektionscharakter haben auch nach Rohde-Dachser die männlichen Vorstellungen von Weiblichkeit, die das Freudsche Subjektmodell mit den drei Instanzen des Es – Ich und Über-Ich bestimmen sowie die mythische Ödipus / Sphinx Konstellation als Opposition zwischen Mann und Frau. Das psychoanalytische Subjektmodell, dem der Kampf des Ichs gegen das Es zugrunde liegt, setzt eine Verdrängung des „Anderen“ voraus, die sich im Tod der Sphinx ausdrückt. Die Sphinx – so der überlieferte Mythos – gibt Ödipus folgendes Rätsel auf: „Was läuft morgens auf vier Beinen, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen“. Die Auflösung des Rätsels („der Mensch“ bzw. „Ich“) seitens Ödipus bringt ihren Tod. Rohde-Dachser interpretiert diesen für die Psychoanalyse grundlegenden Mythos als Bild eines Ausschlusses der Frau aus der Psychoanalyse selbst. Erst dieser Ausschluss macht Weiblichkeit für Freud zum „Rätsel“.¹¹⁹

Weiblichkeit fungiert also im Diskurs der Psychoanalyse nur als Ergänzungsbestimmung des Männlichen und bestätigt seine narzisstische Konstruktion. Rohde-Dachser zeigt wie psychoanalytische Weiblichkeitsklischees kulturelle Leitphantasien über eine narzisstische Grandiosität des männlichen Geschlechts unterstützen, statt diese durchzuarbeiten. Dieser Narzissmus, der den Mann auf sich selbst fixiert, ist der Grund dafür, warum das Weibliche ein Rätsel bleibt: es ist in den männlichen Entwürfen als autonome Größe nicht vorhanden. Die Psychoanalyse reproduziert die patriarchalische Geschlechterdifferenz, in der die Frau nur als Projektion männlicher Weiblichkeitsvorstel-

¹¹⁷ Ebd. S. 67.

¹¹⁸ Ebd. S. 62.

¹¹⁹ Freud spricht vom „Rätsel der Weiblichkeit“ in seinem Aufsatz *Die Weiblichkeit* (1932), in: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 545. Darüber hinaus stellt Rohde-Dachser fest, dass in Freuds Schriften die Psychoanalyse selbst, die er als „Kulturarbeit“ bezeichnet (Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 516), männlich konnotiert ist (wie überhaupt die ganze Kultur), während die Natur weiblich: „In Freuds kulturtheoretischem Werk begegnen wir einer durchgängigen, nirgends hinterfragten Gleichsetzung von *Männlichkeit und Kultur* auf der einen, *Weiblichkeit und Natur* auf der anderen Seite [...]. Sein gesamtes kulturkritisches Werk ist durchsetzt von der Vorstellung eines Kampfes der (*männlich konnotierten*) Kultur gegen die (*weiblich konnotierte*) Natur“, in: Dies.: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 133.

lungen wahrgenommen wird. Freuds Theorie der psychosexuellen Sozialisation ist auf die männliche Perspektive reduziert. Die patriarchalische Ordnung der Familie und Gesellschaft, in die das Subjekt hineinbildet, ist für ihn eigentlich nichts anderes als ein Sieg des männlichen Geistes über die bedrohliche, weiblich konnotierte Natur.¹²⁰

Die Studie bietet keine Lösung des „Rätsels Weib“. Die Autorin untersucht den Weiblichkeitsentwurf der Psychoanalyse, betrachtet die darin auftauchenden Weiblichkeitsdarstellungen als Mythen und erklärt sie als Abwehrphantasien des männlichen Subjekts, in denen sich die kulturellen Ängste einer Epoche und Gesellschaft verdichten. Die Expedition in den „dunklen Kontinent“ zeigt die patriarchalischen Wurzeln der Psychoanalyse auf, mit dem Ziel, einer emanzipatorischen Theorie des Geschlechterverhältnisses innerhalb der Psychoanalyse den Weg zu bannen. Freuds Modell soll nach der Autorin dekonstruiert werden, damit ein psychoanalytisches Verfahren zur Erforschung des Unbewussten und der individuellen Subjektkonstitution, das frei von Geschlechterklischees und künstlichen Konzeptualisierungen von Mann und Frau wäre, entstehen kann.

c. Klaus Theweleit: *Männerphantasien* (1977-78)

Der Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Klaus Theweleit untersucht in seiner zweibändigen und Aufsehen erregenden Dissertation *Männerphantasien* (1977-78) die Ursachen und die Mechanismen der Gewalt und der Entwicklung des deutschen Faschismus psychoanalytisch und unter dem Aspekt des Geschlechterverhältnisses.¹²¹ Sein umfangreiches Untersuchungs- und Quellenmaterial besteht fast ausschließlich aus Freikorpsliteratur, d.h. aus Biographien, Romanen, Tagebüchern, Briefen und Ereignisschilderungen von Freikorpsoldaten, die im Zeitraum 1918 – 23, auf den die Studie fokussiert, als paramilitärische soldatische Verbände in Deutschland rechtsgerichteten ‚weißen‘ Terror ausübten.¹²² Die Freikorps scheinen für Theweleit ein geeignetes Forschungsgebiet zu sein, denn hier finden sich die soldatischen Vorstellungen vom Ideal eines männlichen Ichs exemplarisch vor. Der erste Band trägt den Untertitel „Frauen, Fluten, Körper,

¹²⁰ Rohde-Dachser beschäftigt sich in ihrer Studie auch mit männlichen Kunstproduktionen. Ausgangspunkt für ihre Überlegungen ist, dass die Weiblichkeitskonstruktionen in den Diskursen der Psychoanalyse und der Kunst aus dem gleichen kollektiven Unbewussten entstehen und sich deshalb gegenseitig auszulegen vermögen, in: Dies.: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, S. 101ff.

¹²¹ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien* (2 Bde), München: Rowohlt 1977-78. Eine kurze Vorstellung der Studie findet sich bei Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder...*, S. 21f., Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 72 - 74 sowie unter der Interneta-dresse: URL:<<http://www.zeithistorische-forschungen.de/1612041-Reichardt-3-2006>>

¹²² Viele von ihnen haben nachher in SA und SS wichtige Rollen übernommen.

Geschichte“ und der zweite „Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors“. Die Studie hat eine eigentümliche Argumentationsstruktur: zwischen Comics, Gemälden und Photographien finden sich Ausschnitte aus der Freikorpsliteratur sowie längere Passagen, in denen ein theoretischer Bezug, hauptsächlich zum Werk von Sigmund Freud, Wilhelm Reich und Gilles Deleuze / Felix Guattari hergestellt wird, wodurch das Material analysiert wird. Theweleit bietet so dem Leser einen breiteren assoziativen Zugang zu seinem Werk, das sich einer linearen Lesart entzieht.

Theweleit untersucht Sprache und Inhalt dieser meist autobiographischen Texte und stellt Kampfberichte, Frauenbilder, Körperverhältnis, Männlichkeits- und Gewaltphantasien in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Als Hauptaspekt des faschistischen Geschlechterverhältnisses arbeitet er den Schutz des soldatischen Männerkörpers vor dem als bedrohlich empfundenen weiblichen Körper heraus. Charakteristisch ist, dass die Texte der Soldaten klar die Furcht vor der Flut, vor dem Wasser artikulieren, ein Motiv, das eng mit dem Weiblichen verbunden ist.¹²³ In der soldatischen Angstphantasie wird diese Furcht als Entgrenzung oder Überflutung empfunden und kommt sowohl in Angstbildern von aufständischen Massen („Rote Flut“), die die Landesgrenzen bedrohen,¹²⁴ als auch in den Bildern erotischer Frauen, die die Männerkörper bedrohen, zum Ausdruck.

Bei der Lektüre der Texte stellte sich heraus, dass diese Freikorpsoldaten nur zwei Frauentypen kannten. In erster Linie entwickelten sie die Vorstellung von einer heiligen, anständigen und völlig entsexualisierten Frau. Zu diesem Typus gehören die idealisierte, heroische Mutter, die enterotisierte, keusche Ehefrau und die „weiße Krankenschwester“. Das Gegenbild dazu bildet die Vorstellung von der Hure, einer Frau, die über sexuelle Potenz und Aggression verfügt, also gefährlich sei und daher sofort und gewalttätig beseitigt werden müsse. Zu diesem Typus gehören die Kommunistin, die Proletarierin und die Jüdin. Diese Polarisierung (Idealisierung und Dämonisierung) der weiblichen Imagines, die im Buch bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden, fungiert – so Theweleit – als Abwehr von Auflösungs- und Zerstückelungsängsten des männlichen Subjekts. Der Schriftsteller „diagnostiziert massive Abwehrstrategien des Weiblichen“, besonders des sexualisierten Weiblichen.¹²⁵ Die in der Studie ausführlich diskutierte „weiße Krankenschwester“ ist nichts anderes als die Fiktion eines Körpers, die die Männer zu ihrem eigenen Schutz brauchen. Sie verkörpert das Bild „der guten Frau, der Nicht-Hure. Sie kastriert nicht, sondern schützt. Sie hat keinen Penis, aber auch sonst kein

¹²³ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Bd. I, S. 236f.

¹²⁴ Theweleit dazu: „Die Niederlage Deutschlands im Krieg und die revolutionäre Veränderung der Verhältnisse in und um Deutschland unter dem Bild der Flut aufzufassen, scheint also möglich zu werden durch die Vorstellung von äußeren Einbrüchen und inneren Dammbrüchen“, ebd. S. 238f.

¹²⁵ Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 72.

Geschlecht“,¹²⁶ sie ist also wie die Mutter „ein Engel, sie ist die Heimat.“¹²⁷ Auf der anderen Seite ist die sinnliche Frau fast immer mit Kastrationsgefahr¹²⁸ verbunden. Ihre sexuelle Potenz „wird nicht als vaginale, sondern als phallische Potenz phantasiert und gefürchtet. Ihre Tätigkeit ist eine kastrierende.“¹²⁹

Auf die Furcht vor dem Weiblichen, die als eine Furcht vor der Ich-Auflösung im ersten Band beschrieben wird, reagiert das männliche Ich gewalttätig. Das ist der Inhalt des zweiten Bandes. Den Kampf des soldatischen Mannes gegen das Weibliche charakterisiert Theweleit als den Kampf einer „Stahlgestalt“¹³⁰ gegen unheimliche und bedrohliche „Fluten, Wellen, Brandungen“, die abgewehrt werden müssen, damit sie die faschistische männliche Identität nicht gefährden. Drei Wahrnehmungsidentitäten und Körperaktionen zur „Selbstbegrenzung/Selbsterhaltung“¹³¹ stehen dabei im Mittelpunkt: Erstens der „entleerte Platz“, d.h. die gewaltsame Herstellung von Ordnung und Sauberkeit ohne das weibliche Gewimmel der schmutzigen Masse: „Zur Wahrnehmung ‚entleerter Platz‘ führt eine konkret/halluzinatorische Entlebensaktion: der Schuss in die Masse verbunden mit der Halluzination: da lebt ja gar nichts [...], nichts dringt in mich ein, alles ist klar begrenzt. Wir und unsere Gewehre = Ganzheit, einziges Leben.“¹³² Zweitens der „blutige Brei“, der den befreienden Schuss, oder eine Explosion gegen eine zu nahe kommende weibliche Bedrohung bezeichnet, wobei das Bedrohlich-Lebendige zum amorphen „blutigen Brei“ transformiert wird, während sich der soldatische Mann „als Überlebender herausdifferenziert“.¹³³ Der „black out“, drittens, wird als Rausch der Selbstverschmelzung imaginiert. Er ist „die Wahrnehmung vom Ende der Qual ein Mensch zu sein“, und ist daher „mehr ein Erlösungs- als ein Erhaltungsmechanismus“.¹³⁴

Bei seinem Versuch die Gewalttätigkeiten des soldatischen Mannes psychoanalytisch zu erklären, grenzt sich Theweleit von der klassischen Psychoanalyse Sigmund Freuds ab. Einseitig ausgerichtet auf die ödipale Subjektbildung, und zwar auf eine ahistorische Weise, kann sie, nach seiner Auffassung, die faschistischen Charakterstrukturen, und insbesondere die gewaltsame Besessenheit des faschistischen Mannes gegen den weiblichen Körper, nicht ausreichend erklären. Wilhelm Reichs Theorie des Muskelpanzers dagegen, in der vor allem Abwehrstrategien des Menschen (wie Körperpanzerungen) behandelt werden (*Charakteranalyse*, 1933) und der Anti-Ödipus von Gilles Deleuze und Felix Guattari (*Anti-Ödipus*, 1974) bieten die theoretische Basis, damit die präödipal -

¹²⁶ Vgl. Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Bd. I, S. 104.

¹²⁷ Ebd. S. 108.

¹²⁸ Ebd. S. 78 - 87.

¹²⁹ Ebd. S. 80.

¹³⁰ Ebd. Bd. II, S. 158f.

¹³¹ Ebd. S. 268.

¹³² Ebd. S. 268f.

¹³³ Ebd. S. 270.

¹³⁴ Ebd. S. 272.

entgrenzte, gewalttätige Wunschproduktion des soldatischen Ichs gezeigt wird. Die „Angst vor der Auflösung der Personengrenzen und die damit verbundenen Störungen der Objektbeziehungen“¹³⁵ lassen sich nach Theweleit auf die Sphäre der präödipalen, dyadischen Einheit mit der Mutter zurückführen:

Die Erscheinungen, die hier anstelle der ödipalen auftreten, die Angst vor Lust nach Verschmelzung, Zerstückelungsvorstellungen, Auflösung der Grenzen des Ich, verschwimmende Objektbeziehungen stammen nach den Erkenntnissen der neueren Psychoanalyse nicht aus dem ödipalen Dreieck, sondern aus einer Zweierbeziehung; es ist die zwischen der ersten ständigen Pflegeperson (meistens der Mutter) und dem Kind.¹³⁶

Deleuze/Guattari haben in ihren gemeinsamen Schriften die Ödipus-Konstruktion und die kindliche Phantasiearbeit mit Partialobjekten jenseits der Ganzheit der Person beschrieben. Diese Fixierung auf Partialobjekte, die das Ich zerstückeln, herrscht auch – bemerkt Theweleit – in der Freikorpsliteratur vor und wird mit martialischen Abwehrstrategien beantwortet: mit der Panzerung des Körpers sowie mit der Geometrisierung der Leiber im Heer.

Nach Sigrid Weigel arbeitet Theweleit in seiner Studie ein kulturgeschichtliches Paradigma der Geschlechterverhältnisse heraus, das in gewisser Weise die *Dialektik der Aufklärung* fortschreibt:

Hatten Adorno und Horkheimer die Opferstruktur der westlichen Zivilisationsgeschichte beschrieben, wie nämlich im Akt der Selbsterhaltung der ‚identische zweckhafte männliche Charakter des Menschen geschaffen‘ und die Frau zum Bild und zur Verkörperung der Natur gemacht wurde, so konkretisiert Theweleit dieses Paradigma in einer psychohistorischen Deutung, die sich auf die Bildlichkeit der Geschlechterverhältnisse konzentriert: auf die Geometrisierung der Leiber und die Panzerung der soldatischen Körper als Abwehrmechanismen gegen die Furcht vor Entgrenzung und Überflutung, die in den Bildern sexualisierter Frauen, in Angstbildern von Fluten und Massen zum Ausdruck kommt.¹³⁷

Theweileits Text legte Probleme im Geschlechterkampf frei und konnte dabei an feministische Forschungen und Erkenntnisse der 1980er-Jahre anknüpfen.¹³⁸ Die provokative Faszination des Buches beruhte auf der Tatsache, dass es die Kritik am Patriarchat mit einer Deutung des Faschismus in Relation brachte. Theweleit versteht die Frauenbilder

¹³⁵ Ebd. Bd. I, S. 209.

¹³⁶ Ebd. S. 211.

¹³⁷ Weigel, Sigrid: *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*, in: H. Brackert/J. Stückrath, (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, S. 687 - 699, hier: S. 691.

¹³⁸ Die Studie wurde auch von den Men's Studies breit rezipiert.

faschistischer Männer als Kulminationspunkt des Patriarchats. In einer nicht-faschistischen, aber doch patriarchalischen Gesellschaft, tauchen, seiner Auffassung nach, auch ähnliche Abwehrstrukturen auf, denn der Faschismus ist eine „aktuelle Realität“ und kann „als ständig präsent oder mögliche Form der Produktion des Realen unter bestimmten Bedingungen auch unsere Produktion sein und ist. Am krassesten ist das an den Beziehungen zu sehen, [...], im Mann/Frau-Verhältnis, das ein Produktionsverhältnis ist.“¹³⁹

5. Abschließende Bemerkungen

Ausgangspunkt für die Entstehung der Frauenbildforschung war das schon von Virginia Woolf und Simone de Beauvoir dargestellte Phänomen, dass Weiblichkeit eben auf kultureller Ebene überpräsentiert ist, während die realen Frauen von allen Bereichen des öffentlichen Lebens ausgeschlossen und ohne jeglichen Einfluss waren. Während der Frau selbst jede Kreativität abgesprochen wurde, ist sie zum Objekt des männlichen Blicks geworden und dadurch zum Auslöser einer imaginärer Bilderproduktion, die sich in Literatur und Kunst manifestiert.

Die feministische Analyse von Werken der Literatur und Kunst aller Epochen zeigt, dass die männlichen Künstler und Autoren dazu tendieren, weibliche Figuren in statischen Bildern darzustellen, die den Eindruck von einem „Ewig - Weiblichen“ entstehen lassen, das sich der historischen Entwicklung entzieht: „Weiblichkeit erscheint vielfach als zeitloses Bild, als Porträt, als Statue etc., als ahistorische Form, die ein recht begrenztes Repertoire an Stereotypen variiert.“¹⁴⁰ Das Weibliche wird auf bestimmte und ambivalente kulturelle Stereotypen reduziert, die es einerseits mit dem Bösen identifizieren, andererseits mit einer Aura des Heiligen umgeben. Die Frauenbildforschung demonstriert diese polaren Strukturen von Weiblichkeitsrepräsentationen in Literatur und Kunst und zeigt mit ideologiekritischen oder psychoanalytischen Ansätzen deren imaginären Charakter auf. Die Weiblichkeitsbilder haben mit den realen Frauen nichts zu tun und dienen eigentlich nur der narzisstischen Identitätsstärkung des männlichen Subjekts.

Interessant ist dabei die Tatsache, dass man an manchen literarischen Texten den Vorgang der narzisstischen männlichen Bilderproduktion klar ablesen kann. Sigrid Wei-

¹³⁹ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*, Bd. I, S. 226 - 227.

¹⁴⁰ Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 64.

gel beispielsweise zeigt dies an Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799).¹⁴¹ Die Frau fungiert in diesem Roman als Spiegel des Mannes, ein Spiegel „mit der magischen und erhebenden Kraft, die Gestalt des Mannes in doppelter Größe wiederzugeben.“¹⁴² Der Protagonist spiegelt sich ständig darin und erscheint sich als perfektes Selbst: „In diesem Spiegel scheue ich mich nicht, mich selbst zu bewundern und zu lieben.“ Während *Lucinde*, die weibliche Protagonistin des Romans, die reine Natur verkörpert und sich deshalb weder ausbilden noch entwickeln kann, erreicht der Protagonist durch eine ständige Entwicklung die Perfektion. Die ‚menschliche‘ Vervollkommnung, zu der nur das männliche Subjekt am Ende gelangt, ergibt sich durch die Vereinnahmung und Auslöschung des Weiblichen: Die Frau wird somit zur Erlöserin des Mannes degradiert.

Auch in Theodor Fontanes Roman *Cécile* (1887) wird die Frauenbilderproduktion thematisiert. Die Titelfigur *Cécile* wird als ein Kunstprodukt der Imagination der männlichen Protagonisten des Romans dargestellt. Indem sie versuchen das Rätsel ihres Wesens aufzulösen, produzieren sie „Bilder und immer wieder Bilder.“¹⁴⁴ Als Phantasieprodukte ohne jeglichen Realitätsbezug führen diese Bilder zu verhängnisvollen und tödlichen Konsequenzen. Auf noch deutlicher Weise macht Frank Wedekind in seinem Drama *Lulu* (1913)¹⁴⁵ die patriarchalischen Inszenierungen des Weiblichen zum Thema. Wedekind legt den Mechanismus der Herstellung von Weiblichkeitsbildern frei, indem er eine Frauengestalt vorführt, die unterschiedliche Rollen, die ihr die Männer antragen, verkörpern kann. Er entlarvt somit die Weiblichkeitsimagines als männliche Projektionen.

Zum Repertoire der narzisstischen Projektionen gehört auch das Motiv des weiblichen Todes, das sich in der älteren sowie in der neueren Literatur oft vorfindet. Elisabeth Bronfen untersucht in ihrem Buch *Nur über ihre Leiche* (1994) das Motiv der „schönen Leiche“, und zeigt den Zusammenhang zwischen Weiblichkeit, Tod und Ästhetik auf. Sie geht davon aus, dass:

¹⁴¹ Das Werk galt in der literaturwissenschaftlichen Forschung als Beispiel des romantischen Konzepts eines vollständigen Menschseins, dem zufolge Männlichkeit und Weiblichkeit eine gleich wichtige Rolle spielen. Sigrid Weigel liest jedoch den Roman kritisch neu und zeigt die Asymmetrie der Geschlechterdarstellung bzw. die einseitige männliche Perspektive. Vgl. Weigel, Sigrid: Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels „*Lucinde*“, in: Inge Stephan/Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, S. 67 - 82.

¹⁴² Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*, S. 37. Vgl. dazu Kap. 3. a.

¹⁴³ Schlegel, Friedrich: *Lucinde. Ein Roman*. Nach dem Wortlaut der Erstausgabe (Berlin 1799), München: Goldmann Verlag 1985, S. 14.

¹⁴⁴ Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959, (Bd. 4) S. 166.

¹⁴⁵ Vgl. dazu das Kap. II, 3 dieser Studie.

Literarische und bildliche Darstellungen des Todes, die ihr Material aus einem allgemeinen Fundus kultureller Symbole schöpfen, sich als Symptome unserer patriarchalischen Kultur deuten lassen. Und weil dieser Kultur der weibliche Körper als Synonym für Störung und Spannung gilt, benutzt sie die Kunst, um den Tod der schönen Frau zu träumen. Sie kann damit, (nur) über ihre Leiche, das Wissen um den Tod verdrängen und zugleich artikulieren, sie kann ‚Ordnung schaffen‘ und sich dennoch ganz der Faszination des Beruhigenden hingeben.¹⁴⁶

Anhand von Romanen, Märchen, Gemälden und Filmen der abendländischen Kultur der letzten 200 Jahre zeigt Bronfen wie die literarischen Inszenierungen weiblicher Tode gerade die Funktion der Verdrängung und zugleich Artikulierung des Todes erfüllen: „Das weibliche *Andere* als ‚Schoß - Grab - Heimat‘ ist auf ambivalente Weise ein Ort des Todes. Er ist jener Ort, aus dem Leben als Antithese zum Tod hervorgeht, wie es auch jener Ort ist, der die tödliche Einschrift des Körpers bei der Geburt erzeuge: das Mal des Nabels.“¹⁴⁷ Bronfen untersucht weiter die Rolle von weiblichen Leichen im Schaffen männlicher Künstler und Autoren und stellt heraus, dass mit dem Tod der schönen Frau nicht nur die Angst des Mannes vor dem eigenen Tod gebannt wird – die Leiche ist nicht die eigene –, sondern es wird dem Künstler / Maler darüber hinaus die Möglichkeit gegeben, die sterbende Frau zu seinem Objekt zu machen und über ihre Leiche zu produzieren. Bronfen demonstriert dies anhand zahlreicher Beispiele und fokussiert auf die Erzählung *Das ovale Porträt* von E. A. Poe (*The Oval Portrait*, 1842), eine Erzählung, die die Produktionsbedingungen von Kunst reflektiert. Die Erzählung handelt von der makabren Entstehungsgeschichte eines Frauenbildnisses, das die Frau des Malers darstellt. Je leidenschaftlicher sich der Künstler und Ehemann seiner Arbeit am Portrait widmete, desto realitätsähnlicher wurde es. Dabei aber welkte das reale Modell immer mehr dahin. Der Augenblick der Vollendung des Kunstwerks fiel zeitlich mit dem Tod der Frau zusammen. Kunstproduktion als Verwandlung der Zeitlichkeit in Unsterblichkeit fordert – so kommt es aus der Erzählung heraus – als Preis die Opferung des Lebendigen. Dass dieser Vorgang die Tötung einer Frau bedeutet, hat seinen Grund im patriarchalischen Weiblichkeitsmythos, der das Weibliche mit dem Körperlichen, Sinnlichen und Vergänglichen, also mit ‚Natur‘ und ‚Tod‘ identifiziert. Die patriarchalische Trennung von Geist und Natur und deren Projektion auf die Geschlechter ist nicht neutral, sondern eine mörderische Unterwerfung, Aneignung und Vernichtung des „Anderen“. Der Tod des Weiblichen entpuppt sich als „besonders tragfähige Denkfigur für den Triumph der Kultur über die

¹⁴⁶ Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 9f.

¹⁴⁷ Ebd. S. 99.

Natur“.¹⁴⁸ Rohde-Dachser bemerkt, auf die Erzählung von Poe bezogen, dass es nicht zufällig ist, dass der von seiner Kunst besessene Maler, wie auch der Erzähler der Geschichte Männer sind, während die tödliche Transformation ins Kunstwerk, ins nur scheinbar belebte Imaginäre einer Frau geschieht:

Es ist ihre Schönheit, Jugend, Lebendigkeit, die da ins Bild gebannt wird und damit Unvergänglichkeit erlangt. Das Modell mag altern; im Bild hat der Maler das Leben der Frau –buchstäblich– zum Stillstand gebracht [...]. Die Zeit scheint angehalten, in Gegenwart gebannt; der Tod vertrieben, mit einem Menschenopfer (einer Frau!) unschädlich gemacht; Ewigkeit gewonnen.¹⁴⁹

Die männermordenden Frauengestalten wiederum (Medea, Penthesilea, Judith, Salome, Lulu etc.), die in Literatur und Kunst so oft erscheinen, sind eigentlich keine Ausnahmen, sondern Ausdruck der Angst vor der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘.

Literatur und Kunst – das zeigt die Frauenbildforschung – sind bezüglich der Geschlechterdarstellung keine unschuldige Medien. Sie wiederholen die Weiblichkeitsmythen des Patriarchats und tragen zu ihrer Stärkung bei. Die feministische Literaturwissenschaft hat zur Aufgabe gemacht, diese Mythen zu dekonstruieren, sie von den realen Frauen zu unterscheiden und den Ort des Weiblichen aufzusuchen.

Teil II. Lektüren

¹⁴⁸ Ebd. S. V. Adorno/Horkheimer formulieren diesen Vorgang wie folgt: „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt“, in: *Die Dialektik der Aufklärung*, S. 33.

¹⁴⁹ Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 105.

1. Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*

A. Analyse I

1

Schillers romantische Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* (1801) behandelt poetisch die Geschichte der französischen Heldin Jeanne d' Arc, die während des Hundertjährigen Krieges (1339-1453) die Franzosen siegreich gegen die Engländer führte. Durch Verrat wurde sie jedoch gefangen genommen und bei einem Kirchenprozess wegen einiger Verstöße gegen die Gesetze der Kirche verurteilt. Auf Befehl des englischen Königs wurde sie auf dem Marktplatz von Rouen auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Vierundzwanzig Jahre später unternahm der Vatikan einen Revisionsprozess, bei dem das vorherige Urteil aufgehoben wurde. Johanna wurde zur Märtyrerin erklärt und schließlich von der Kirche (1920) heilig gesprochen. Über die Person der Jeanne d' Arc sind zahlreiche historisch-wissenschaftliche Studien sowie viele literarische und künstlerische Werke entstanden.¹

Schiller hat vor der Niederschrift des Dramas historische Vorstudien getrieben, um Informationen über die Situation und die Person zu sammeln. Seine Kenntnisse schöpfte er aus den Akten des Prozesses der Jeanne d' Arc sowie aus verschiedenen Quel-

¹ Zur historischen Person der Jeanne d' Arc vgl. unter anderem: Müller, Wolfgang: *Der Prozess Jeanne d' Arc. Quellen - Sachverhalt einschließlich des zeit - und geistesgeschichtlichen Hintergrundes - Verurteilung und Rechtfertigung - rechtliche Würdigung und Schlussbemerkungen*, Hamburg: Kovac J. 2004, Schirmer-Imhoff, Ruth (Hg.): *Der Prozess der Jeanne d' Arc. Akten und Protokolle 1431-1456*, München: dtv 2001, Krumeich, Gerd: *Jeanne d' Arc: Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*, München: Beck 2006, Görres, Guido: *Die Jungfrau von Orleans: nach den Prozessakten und gleichzeitigen Chroniken*, Leipzig: Bohmeier 2007 und Stephan, Inge: *Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung*, in: Inge Stephan/ Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument 1983, S. 35 - 66.

lensammlungen und historischen Darstellungen.² Schiller bleibt jedoch seinen Quellen nicht treu und schafft eine *Johanna*, die mit der historischen nur wenige Gemeinsamkeiten aufweist. Die Umgestaltung der historischen Fakten bei Schiller erfolgt unter der Voraussetzung seiner Maxime, „nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Personen aus der Geschichte zu nehmen, und alles übrige poetisch frei zu erfinden.“³ Gleichzeitig hängt sie mit seinem klassischen Menschenideal sowie mit seiner Weiblichkeitsauffassung zusammen. Bei der Tragödie von Schiller sind zwei Hauptachsen deutlich erkennbar. Die eine hat mit Geschichte und Politik zu tun, die andere mit der inneren Entwicklung der Protagonistin. Schiller stellt Johanna mitten in die Geschichte hinein als eine kämpferische Frau, die am Verlauf der Geschichte entscheidend teilnimmt. Es geht hier um die Rettung des Königs und des Vaterlands und die Wiederherstellung der Monarchie. Dabei wird sie einer inneren Probe unterworfen, die sie besteht, um am Ende als eine „Allegorie für eine allgemeine Idee der Größe“⁴ zu erstrahlen. Unser Interesse gilt der Frage, wie diese zwei Achsen der Tragödie zusammenhängen. Wir fragen weiter, wie weibliches Tun im 18. Jahrhundert legitimiert wird: Stellt die Schillersche Heldin, eine aktive Frau in Waffen, ein neues emanzipiertes Frauenvorbild dar, wie in der Sekundärliteratur oft behauptet wird, das sich in krassem Gegensatz sowohl zu den theoretischen Schriften des Dichters als auch allgemeiner zu den Weiblichkeitsvorstellungen des 18. Jahrhunderts befindet? Wie sieht die Codierung der Geschlechter um 1800 – und vor dem Hintergrund der französischen Revolution – aus? In welchem Verhältnis steht die Schillersche Heldin zu den realen Kämpferinnen der Revolution? Inwieweit war die Geschichte der Jeanne d' Arc aus dem 15. Jahrhundert für die

² Zu den Quellen Schillers und zur Entstehung des Dramas vgl. Sauder, Gerhart: Die Jungfrau von Orleans, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Schillers Dramen*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 336 - 379, hier: S. 349f., Gutkhe, Karl S.: Die Jungfrau von Orleans, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1998, S. 442 - 465, hier: S. 444, Storz, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans, in: Benno von Wiese (Hg.): *Das deutsche Drama* (Bd. I), Düsseldorf: August Bagel Verlag 1958, S. 325 - 341, hier: S. 326 und Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? S. 55f.

³ Brief an Goethe am 20. August 1799, NA, Bd. 30, S. 86.

⁴ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler 1959, S. 736.

Gegenwart Schillers von Bedeutung? Bei all diesen Fragestellungen ist es unser Hauptanliegen, den Ort des Weiblichen zu untersuchen.⁵

2.

Gleich am Anfang des Dramas wird der politische Hintergrund skizziert. Frankreich befindet sich in äußerster Bedrängnis: Der Ausgang des Krieges, der zwischen Frankreich und England jahrelang geführt wird, scheint aussichtslos für die Franzosen zu sein, während gleichzeitig das Land von einem fürchterlichen Bürgerkrieg zerrissen wird. Angesichts dieser Situation will der Landmann Thibaut d' Arc seine drei Töchter verheiraten, „denn das Weib bedarf/ in Kriegesnöten des Beschützers“ (V. 21f).⁶ Die dritte Tochter aber, Johanna, widersetzt sich hartnäckig den Bestrebungen des Vaters. Es kommt zu einer Auseinandersetzung zwischen Thibaut und Johannas Freier, Raymond, über die Gründe für ihre Haltung, eine Haltung, die die gewohnte Norm der patriarchalischen Fortsetzung der männlichen Besitzrechte vom Vater zum Gatten verletzt. „Eine schwere Irrung der Natur“ (V. 63) nennt Thibaut seine eigene Tochter. Er wirft ihr zunächst Verslossenheit und Kältherzigkeit vor, Eigenschaften, die zur Frauennatur nicht passen:

⁵ Zu einer kritischen Darstellung der bisherigen Interpretationen des Dramas vgl. Sauder, Gerhart: Die Jungfrau von Orleans, S. 337ff., Oellers, Norbert: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt a. M.: Insel 1996, besonders S. 247ff. Eine umfassende Darstellung der Arbeiten, die sich mit den Frauenfiguren im Werk Schillers befassen, findet sich bei Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, Dissertation Marburg 2003, (<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2004/0071/>), S. 4 -12. Eine rein feministische Perspektive haben jedoch eigentlich nur die zwei Arbeiten von Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, und Dies.: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, in: Hiltrud Bontrup / Jan Christian Metzler (Hg.): *Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre*, Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 97 -117, sowie die von Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, in: Walter Hinderer: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 243 - 259 und Hilmes, Carola: *Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 76 - 80, denen die vorliegende Analyse viele Anregungen verdankt.

⁶ Zitiert wird im Folgenden nach: Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans*, in: Ders.: *Werke: Nationalausgabe (=NA)*, Bd. 9, S. 165 - 315.

Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
 Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
 Entfaltet ist die Blume deines Leibes;
 Doch stets vergebens harr ich, dass die Blume
 Der zarten Lieb' aus ihrer Knospe breche
 Und freudig reife zu der goldenen Frucht!
 O das gefällt mir nimmermehr und deutet
 Auf eine schwere Irrung der Natur!
 Das Herz gefällt mit nicht, das streng und kalt
 Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls. (V. 55 - 65)

Weiter beschuldigt er seine Tochter der Zwiesprache mit Dämonen unter dem verdächtigen "Druidentempel" im düsteren „Geisterreich der Nacht“ (V. 80-100). Selbst die Tatsache, dass „unter ihren Händen wunderbar/ Gedeihen die Herden und die Saaten“, ruft bei ihm keine positiven Gefühle hervor, sondern „ein eigen Grauen“, denn er empfindet sie als eine Überschreitung der gewohnten Ordnung und somit als Bedrohung der väterlichen Autorität.⁷ Charakteristisch dabei ist, dass die patriarchalische Geschlechterordnung, die der Prolog vor allem durch Thibauts Einstellung entwirft, als ‚natürliche Ordnung‘ dargestellt wird, während Johannas Verhalten als Verstoß gegen die Regeln der Natur („schwere Irrung der Natur“). Für Raimond dagegen bedeutet Johanna etwas „Höheres“ (V. 78f.), ihr Verhalten hat „tugendhaften Sinn“ (V. 133), sie ist „fromm“ (V. 134) und die „hochbegabteste von allen“ (V. 136). Sie wird in seiner Vorstellung so hoch idealisiert, dass sie keinen Bezug zur realen Gegenwart hat: „Und dünkt mir's oft, sie stamm' aus anderen Zeiten“ (V. 79).

Schon im Prolog wird die Abweichung der Protagonistin von der weiblichen Norm, die die zwei anderen Schwestern vertreten, dargestellt. Johanna erscheint als ein widersprüchliches Wesen, das sich zwischen polaren Gegensätzen bewegt: als höchst religiöses Wesen einerseits und als ein dämonisches Geschöpf, das mit nächtlichen Geistern umgeht, andererseits. Das dualistische Grundschema, nach dem das Weibliche „in eine idealisierte und in eine dämonische Gestalt gespalten wird“ (Bovenschen),⁸ wird hier in einer einzigen Person dargestellt. Dingsymbole für diese Spaltung sind „ein Heiligenbild in einer Kapelle“, das sich nach der Regieanweisung auf dem rechten Teil des Bühnenbilds befindet und eindeutig für das Christlich-Heilige steht,

⁷ Vgl. dazu Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalten um 1800*, Heidelberg: Carl Winter Verlag 2004, S. 103f.

⁸ Vgl. Kap. 1. 4. A des ersten Teils dieser Arbeit.

und die „hohe Eiche“⁹ links, die mit dem Heidnisch-Dämonischen verbunden wird. Charakteristisch ist, dass Johanna während der Kontroverse der zwei Männer kein einziges Wort sagt. Sie steht „still und ohne Anteil auf der Seite“;¹⁰ „über sie *wird* geredet.“¹¹ Sie bleibt sowohl zu den Vorwürfen ihres Vaters, als auch zum Lob Raimonds bis zum Ende stumm. Genauso wird sie sich am Ende des Stückes verhalten, als der Vater sie öffentlich beschuldigt mit dem Teufel im Bunde zu stehen (V. 2974f). Das Schweigen Johannas muss ernst genommen werden, denn es gibt schon Aufschluss über ihre Rolle als weibliche Protagonistin im Drama. Erst dieses weibliche Schweigen ermöglicht es den zwei Männern so willkürlich über sie zu sprechen, es macht Johanna zum 'Gefäß' (Rohde-Dachser)¹² für gegensätzliche Männerphantasien, zum „leeren Signifikant, der sich auf unterschiedliche Weise 'lesen' und vereinnahmen lässt.“¹³ Johanna kommt erst am Ende des Prologs zu Wort, und nur, um über ihre göttliche Aufgabe zu sprechen. Als zunächst der Landsmann Bertrand mit Berichten über die Kriegereignisse von der Stadt ins Dorf zurückkehrt und einen Helm mitbringt, der auf unerklärliche Weise in seine Hände kam, formuliert Johanna „rasch und begierig danach greifend“ ihre ersten Worte im Drama: „Gebt mir den Helm! [...] Mein ist der Helm, und mir gehört er zu“ (V. 192-194). Diese „sprachliche Doppelung des Besitzanspruches verweist auf die Intensität der Identifizierung Johannas mit der Mission.“¹⁴

⁹ Regieanweisung, S. 165. Zur Polarität des Bühnenbilds als Ausdruck der Ambivalenz vgl. Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 311, Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 244 und Gutkhe, Karl S.: Die Jungfrau von Orleans, S. 451f. Insbesondere zur symbolischen Funktion des Eichenbaums vgl. Harrison, Robin: Heilige oder Hexe? Schillers *Jungfrau von Orleans* im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 265 - 305, hier: S. 264ff.

¹⁰ Regieanweisung, S. 173.

¹¹ Sauder, Gerhart: Die Jungfrau von Orleans, S. 364.

¹² Vgl. das Kap. 4. B. b des ersten Teils dieser Arbeit. Später wird Johanna sich selbst als „Gefäß“ (V. 2248) ihres göttlichen Auftrags charakterisieren.

¹³ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 245. Carola Hilmes bemerkt dazu: „Dabei wird einsichtig, dass die Konstitution von Weiblichkeitsbildern über Fremdeinschätzung verläuft. An sich ist die Frau erst einmal Nichts, ein unbeschriebenes Blatt“, in: Dies.: *Die femme fatale*, S. 78.

¹⁴ Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 105.

Johanna ist also von Gott auserwählt – dies offenbart sie den Zuschauern in einer prophetischen Rede¹⁵ und in einem Monolog am Ende des Prologs – das Hirtendasein zu verlassen, um den englischen Angriff niederzuwerfen und den französischen König zur Krönung nach Reims zu führen. Auffällig ist, dass ein großer Teil ihres Monologs die genaue Wiedergabe des himmlischen Auftrags ist. Johanna scheint, auch hier, wo sie zu Wort kommt, keine eigene Stimme zu haben, sondern gehorsam den göttlichen Willen wiederzugeben. Johannas Aufbruch in die Geschichte ist also kein Resultat einer freien Entscheidung, es ist „nicht Selbstbestimmung, sondern Fremdbestimmung.“¹⁶ Sie selbst empfindet sich nicht als Subjekt der Handlung, sondern „als Objekt eines höheren, göttlichen Willens.“¹⁷

Genau so wichtig für das Verständnis ihrer Rolle und überhaupt für das Verständnis der Weiblichkeitskonzeption Schillers und seiner Epoche ist die Berücksichtigung des ‚Wunderbaren‘ im Drama. Das Wunderbare „bezeichnet in der dichtungstheoretischen Tradition einen hohen Grad des Außerordentlichen, des Unerwarteten, des Seltsamen oder Neuen.“¹⁸ Deshalb wird es oft mit dem Übernatürlichen verbunden. Den himmlischen Auftrag erhielt Johanna auf wunderbare Weise: Sie vernahm die Stimme Gottes aus den Zweigen des Baumes (V. 407), während sie auch auf eine übernatürliche Weise ihren kriegerischen Helm erhielt. „Es geschehen noch Wunder“ (V. 315), sagt Johanna, angesichts dieser Tatsache. Die Einführung des Wunderbaren ins Drama, worauf mehrmals in der Forschung hingewiesen worden ist,¹⁹ ist nicht nur in der Hinsicht wichtig, dass dadurch eine romantische Tragödie entsteht,²⁰ sondern auch für die

¹⁵ Johanna spricht über die Anwesenden (Vater, Raimond, Bertarnd) hinweg; ihre prophetische Rede scheint einem großen Publikum zu gelten, vgl. Sauder, Gerhart: *Die Jungfrau von Orléans*, S. 364.

¹⁶ Kaiser, Gerhard: *Johannas Sendung*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 10 (1966), S. 205 - 236, hier: S. 215. Ganz ähnlich auch Schulze-Bunte, Mathias: *Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993, S. 224: „Ihr Glaube ist nicht selbst, sondern fremdbestimmt.“

¹⁷ Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. *Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist*, S. 109.

¹⁸ Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S. 312.

¹⁹ Vgl. z.B. Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre*, in: Ders. (Hg.): *Friedrich Hebbel*, Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung), S. 276 - 304, hier: S. 282ff., und Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 77.

²⁰ Das Wunderbare wird im Drama Schillers durch weitere märchenhafte Motive verstärkt, wie z.B. das des Vaters mit seinen drei Töchtern, von denen zwei gehorsam und den sozialen Erwartungen gemäß leben, während die jüngste wegen ihrer Andersartigkeit zur Heldin eines unerhörten Geschehens wird. Vgl. dazu Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 105.

Erklärung weiblichen politischen Tuns. Zum einen liegt hier eine „Legitimierung weiblichen Handelns – nur als Auserwählte kann Johanna überhaupt zur geschichtlichen Akteurin werden – zum anderen wird dadurch das Besondere der Ausnahmesituation herausgestellt.“²¹ Nur in Ausnahmesituationen wie diese, wo alle Versuche gescheitert sind²² und alle Rationalität am Ende ist, wird das Wunderbare wieder möglich und die Frau zur Retterin. Außergewöhnliche Situationen erfordern außergewöhnliche Menschen und Taten. Darüber hinaus enthält Johannas Biographie, wie sie im Prolog dargestellt wird, viele Voraussetzungen heroischer Biographien. Sie grenzt sich durch ihre Andersartigkeit von der Gemeinschaft ab, indem sie z. B. die Einsamkeit der Berge bevorzugt, nicht heiraten will, keine Angst vor Orten hat, die die anderen meiden, vor allem aber ist sie mit mannhaften Tugenden ausgestattet: „Ihre Brust verschliesst ein männlich Herz“, sagt Raimond, und dies zeigte sich bei ihrem Kampf mit dem Tigerwolf, dem „Schrecken aller Hirten“, den sie „bezwang“ (V. 197 -199). Durch Johannas Andersartigkeit und Mannhaftigkeit wird die göttliche Berufung vorbereitet und die Legitimation zu ihrer Tat gesichert.²³ Unter diesen Voraussetzungen (Andersartigkeit, Jungfräulichkeit, göttliche Berufung, Wunder) darf Johanna öffentlich auftreten und in der Welt etwas bewegen.

3.

Die gegensätzlichen Charakterisierungen, die Johanna im Prolog zugeschrieben wurden, wiederholen sich im ersten und zweiten Aufzug von den beiden Heerseiten: der vaterländischen französischen und der feindlichen englischen. Die Ambivalenz des Prologs über Johannas Person bleibt auch hier bestehen.²⁴

Mit dem ersten Akt beginnt Johannas Eingreifen in die Geschichte. Die Situation im königlichen französischen Lager vor ihrer Ankunft ist verzweifelnd: Die Schlachten sind

²¹ Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 77.

²² Vgl. V. 417 - 418: „Wenn im Kampf die Mutigsten verzagen, /Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht.“

²³ Vgl. dazu Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 103.

²⁴ Vgl. Harrison, Robin: *Heilige oder Hexe?*, S. 265.

alle verloren, die Kriegskassen sind leer und der König ist bereit hinter die Loire zu fliehen. In diesem „Führungsvakuum“²⁵ trifft die Nachricht von der Ankunft Johannas und ihrer siegreichen Schlacht gegen die Engländer ein. Der König stellt sie zunächst auf die Probe, um festzustellen, ob sie tatsächlich von Gott gesandt ist. Er vertauscht seinen Platz mit Dunois, doch Johanna erkennt sofort den wahren König. Darüber hinaus offenbart sie ihm den Inhalt seines geheimen Gebets an Gott. Johanna wird nun im französischen Königshof in allgemeiner Begeisterung empfangen und als „Kriegsgöttin“ (V. 956), „heilige Jungfrau“ (V. 963) und „Gottgesandte“ (V. 995) feierlich verehrt. Auffällig ist auch hier die Wiederholung des Wortes ‚wunderbar‘ in Bezug auf das Geschehen, aber auch auf die Person Johannas: „Wunderbares Mädchen“ (V. 1006, 1044) bzw. „Wundermädchen“ (V. 1004) wird Johanna von den Vertretern der politischen und kirchlichen Macht genannt.²⁶ Der Erzbischof sagt am Ende zu den errungenen Siegen Johannas: „Nur Gott allein kann solche Wunder wirken“ (V. 1115). Paul Barone bemerkt zum Gebrauch des Wortes „wunderbar“:

Das Wortfeld des Wunderbaren durchzieht leitmotivisch das gesamte Drama und wird mit dem Aspekt des Staunens verknüpft. Die Personen des Dramas reagieren mit Staunen oder Erstaunen auf alles, was ihnen am dramatischen Geschehen, besonders an Johannas Reden und Handeln, als übernatürlich, göttlich, oder außerordentlich, d.h. als wunderbar, erscheint.²⁷

Das Außergewöhnliche der Situation und der Person werden im ersten Akt stark hervorgehoben. Auch die Engländer bewerten das Geschehene als ungewöhnlich; sie neigen jedoch dazu, es eher als Ergebnis schwarzer Magie zu verstehen. Johanna wird in der englischen Kriegspartei eindeutig dämonisiert. Zu Beginn des zweiten Aktes sprechen die Heerführer Talbot, Lionel und Herzog von Burgund im englischen soldatischen Lager über ihre „lächerliche Niederlage“ (V. 1241). In ihrer militärischen Ehre stark

²⁵ Vgl. dazu Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 110. Johanna scheint gerade über die kriegerischen Eigenschaften, die dem König fehlen, zu verfügen. Die Schwäche des Königs „führt zu *perversio*, zur Umkehrung der Geschlechterrollen“, bemerkt Walter Hinderer, in: Ders.: *Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen*, S. 277. Dies, im Zusammenhang mit dem Wunderbaren, ermöglicht die weibliche Tat.

²⁶ Vgl. auch: „Wunder“ (V. 314, 315, 971, 986, 1000), „Wunderbar“ (V. 985), „wundervoll“ (V. 343), „heilig wunderbares Mädchen“ (V. 1044), „Wundermädchen“ (V. 1003), „seltsam Wunder“ (V. 953) und „seltsam“ (V. 985, 2748).

²⁷ Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S. 313.

beleidigt, da sie „von einem Weibe gejagt“ (V. 1244) worden sind, charakterisieren sie Johanna als „Teufel“ bzw. „Satan“: „Wir sind nicht von Menschen/ besiegt, wir sind vom Teufel überwunden“ (V. 1245f), sagt Burgund, während Talbot: „Die Hölle ist los, der Satan kämpft für Frankreich!“ (V. 1254),²⁸ konstatiert. Das menschliche Dasein Johannas wird überhaupt bezweifelt, sie wird zum „Phantom des Schreckens“ (V. 1478) oder zum „Gespenst“ (V. 1488) degradiert. Die englischen Heerführer planen einen Gegenschlag um den „Schimpf des heut'gen Tages auszulöschen“ (V. 1464). Das Verlorene muss schleunigst wieder gewonnen werden, sonst seien sie „auf ewig beschimpft“ (V. 1476). Erst durch die endgültige Beseitigung von Johanna wird „das Heer entzaubert“ (V. 1485) und die verlorene militärische Ehre rehabilitiert:

Talbot. Es ist beschlossen. Morgen schlagen wir,
Und dies Phantom des Schreckens zu zerstören,
Das unsere Völker blendet und entmannt,
Lasst uns mit diesem jungfräulichen Teufel
Uns messen in persönlichem Gefecht.
Stellt sie sich unserm tapfern Schwert, nun dann,
So hat sie uns zum letzten Mal geschadet;
Stellt sie sich nicht – und seid gewiss, sie meidet
Den ersten Kampf – so ist das Heer entzaubert. (V. 1477ff.)

In die militärischen mischen sich aber auch „erotische Siegesträume“.²⁹ Der Heerführer Lionel phantasiert, dass er Johanna lebendig fängt und sie auf seinen Armen „zur Lust des Heers, in das britann'sche Lager“ (V. 1482) führt. Nicht nur die militärische Ehre der Engländer ist verletzt, sondern auch ihre männlich sexuelle Potenz und sie reagieren daher „nach soldatischer Art mit der Phantasie einer kollektiven Vergewaltigung“.³⁰

²⁸ Ähnlich charakterisiert das Geschehen die Königin Isabeau: „Der Dauphin/ Verzweifelt an des Himmels Schutz und ruft/ des Satans Kunst zu Hilfe“ (V. 1371f.).

²⁹ Koschorke, Albrecht: *Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution*, S. 246.

³⁰ Ebd. S. 245.

Lionel. So sei's! Und *mir* mein Feldherr, überlasset
Dies leichte Kampfspiel, wo kein Blut soll fließen.
Denn lebend denk ich das Gespenst zu fangen,
Und vor des Bastards Augen, ihres Buhlen,
Trag ich auf diesen Armen sie herüber
Zur Lust des Heers, in das britann'sche Lager. (V. 1477ff.)

Dass es sich hier um Zuschreibungen handelt, die mit der Realität nichts zu tun haben, liegt auf der Hand. In der soldatischen Welt, eine Männerwelt par excellence, wird mit aller Deutlichkeit die Polarisierung des Weiblichen als Resultat von Männerphantasien gezeigt. Für die Franzosen ist Johanna die ‚reine Jungfrau‘, für die Engländer dagegen eine satanische Hure. Johanna wird „zur Hexe oder Heiligen gemacht, wie es den herrschenden Männern gerade ins Konzept passt.“³¹

Zwei Bedingungen sind mit der Sendung Johannas verbunden. Sie muss nach Gottes Auftrag alle Feinde töten, die sich ihr in der Schlacht entgegen stellen und sie darf sich in keinen Mann verlieben. Johanna nimmt ohne weitere Gedanken sowohl das ihr aufgezwungene Liebesverbot, als auch den Tötungsbefehl an. Von nun an ist ihr Handeln nicht mehr frei. Johanna agiert „als bloßes Medium“,³² als „ein vom ‚Geist‘ berufenes ‚blindes‘ Werkzeug Gottes“. ³³ Das zeigt sich in einer Schlacht, wo Johanna ohne Mitleid den englischen jungen Soldaten Montgomery tötet. Montgomery fleht sie auf rührende Weise um Erbarmen an, da er bei ihrem Blick die Sänfte des „zärtlichen Geschlechts“ (V. 1606) wahrnimmt. Er appelliert an ihre Weiblichkeit:

Montgomery. Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft.
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.
O bei der Milde deines zärtlichen Geschlechts
Flehe ich dich an: Erbarme meiner Jugend dich! (V. 1603ff.)

³¹ Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, S. 48.

³² Oellers, Norbert: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt a. M.: Insel 1996, S. 255.

³³ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 734. Johanna selbst wird in ihrem Monolog zu Beginn des vierten Aktes sagen: „Ein blindes Werkzeug fordert Gott“ (V. 2578).

Johanna darf aber weder Mitleid noch Erbarmen zeigen. Sie erkennt ihn nur als Feind und muss ihn nach dem göttlichen Auftrag sofort mit dem „Schwert vertilgen“ (V. 1080f.). Sie hebt nochmals ihre Sendung hervor und weist jeden Appell an ihr Frauentum ab:

Johanna. Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib.
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein
Auf ird'sche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz. (V. 1602 ff.)

Johanna soll ihr eigenes Geschlecht verleugnen.³⁴ Ohne eine weibliche Identität entwickelt zu haben, handelt sie wie ein geschlechtsloses und ohne Herz Wesen.³⁵ Charakteristisch in der Montgomery-Szene ist, dass sie von sich in der dritten Person der „Jungfrau“ spricht: „Betrogner Tor! Verlorener! In der Jungfrau Hand/ bist du gefallen [...] doch tödlich ist's der Jungfrau zu begegnen“ (V. 1591 /1598). Johanna tritt ihm nicht als Frau, sondern als eine „Gestalt gewordene Idee“³⁶ entgegen. Ihre kriegerischen Taten überhaupt erweisen sich als „geschlechterunspezifisch“.³⁷ Nach einem kurzen Gefecht fällt Montgomery von Johannas Hand. Ihre Grausamkeit – die übrigens nichts mit den historischen Fakten zu tun hat, denn die reale Johanna hatte mehrmals beim Prozess bestätigt kein Blut vergossen zu haben – ist ein Beweis dafür, dass Schiller seine Johanna zum Prototyp des absoluten Gehorsams³⁸ macht und weniger zum emanzipatorischen Vorbild weiblichen Tuns und Eingreifens in die Geschichte.

Johanna führt die Franzosen nach dem göttlichen Gebot weiter von Sieg zu Sieg. Unabhängig davon, ob sie idealisiert oder dämonisiert wird, verursacht sie als handelnde Frau bei beiden Kriegsparteien tiefe Beunruhigung. Deshalb versuchen beide sie unter ihre Kontrolle zu bringen und ihre öffentliche Wirkung zu tilgen. Der einzige Wunsch der Engländer ist die Jungfrau erst sexuell zu demütigen, um sie dann endgültig zu beseitigen. Die einzige Sorge der Franzosen auf der anderen Seite, nachdem sie festgestellt haben, dass die Monarchie gesichert ist, ist sie eiligst zu verheiraten. Der

³⁴ Vgl. Schulze-Bunte, Mathias: *Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993, S. 227.

³⁵ Vgl. Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 76: „Durch ihre Jungfräulichkeit und das Liebesverbot ist Johanna ein noch nicht zur Frau gemachter Mensch.“

³⁶ Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 118.

³⁷ Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 76.

³⁸ In einer von den ersten Visionen hatte die Jungfrau Maria zu Johanna gesagt: „Gehorsam ist des Weibes Pflicht auf Erden, / Das harte Dulden ist ihr schweres Los“ (V. 1102 - 1103).

König und der Erzbischof, Repräsentanten von Staat und Kirche, die Würdenträger Herzog von Burgund, Dunois und La Hire, die um Johanna werben, und schließlich Agnes Sorel, die Maitresse des Königs, also alle Vertreter der patriarchalischen Ordnung, fordern von Johanna, dass sie heiratet. Durch die Ehe würde sie ihre öffentliche Rolle aufgeben und endgültig zum Objekt ihres Ehemannes werden. Am klarsten werden diese Forderungen vom Erzbischof formuliert, der Johanna rät, die Waffen niederzulegen und endlich doch „zu dem sanfteren Geschlecht“ (V. 2211), das sie „verleugnet“ hatte, zurückzukehren, um ihren weiblichen Pflichten zu dienen, d.h. liebende Gattin und Mutter zu werden:

Erzbischof. Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist
Das Weib geboren – wenn sie der Natur
Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel!
Und hast du dem Befehle deines Gottes;
Der in das Feld Dich rief, genug getan,
So wirst du deine Waffen von dir legen
Und wiederkehren zu dem sanfteren
Geschlecht; das du verleugnet hast, das nicht
Berufen ist zum blut'gen Werk der Waffen. (V. 2205ff.)

Sobald die kirchlichen und weltlichen Machthaber erkennen, dass die politische Gefahr vorbei ist, sehen sie den Ausnahmezustand, und somit Johannas Mission und Rolle als beendet. In der neuen Ordnung hat sie als eine Person, die die Geschlechterordnung stört, keinen Platz und muss daher sofort zur traditionellen Frauenrolle zurückgeführt werden. Die Erneuerung des Staates „schließt die Restauration der männlichen beziehungsweise paternalen Herrschaftsstrukturen mit ein.“³⁹

Die Weiblichkeitskonzeption des Dramas tritt deutlicher hervor, wenn man die anderen Frauenfiguren des Stücks berücksichtigt, von denen sich die Gestalt der Johanna klar abhebt: Agnes Sorel, die Maitresse des Königs und die Königin Isabeau, seine Mutter. Das besondere Charakteristikum von Agnes Sorel ist, dass sie sich in die Staatsangelegenheiten nicht einmischt und dass sie an der Seite des Herrschers mit bedingungsloser Liebe steht:

³⁹ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 249.

Denn soll ich meine ganze Schwäche dir
Gestehen? – Nicht der Ruhm des Vaterlandes,
Nicht der erneute Glanz des Thrones, nicht
Der Völker Hochgefühl und Siegesfreude
Beschäftigt dieses schwache Herz. Es ist
Nur *einer*, der es ganz erfüllt, es hat
Nur Raum für dieses einzige Gefühl:
Er ist der Angebetete, ihm jauchzt das Volk,
Ihm segnet es, ihm streut es diese Blumen,
Er ist der Meine, der Geliebte ist's.“ (V. 2675ff.)

Sie zeigt sich sogar bereit, um ihren Geliebten zu unterstützen, ihm ihre Juwelen und ihr ganzes Vermögen anzubieten (V. 608 - 613). Das ist das einzige Eingreifen von Agnes Sorel in das politische Geschehen, dann verschwindet sie von der öffentlichen Bühne. Ihre Tat hat nicht mit persönlichen politischen Ambitionen zu tun, sondern dient allein den Interessen ihres Mannes. Agnes Sorel verkörpert das für die damalige Zeit Idealbild einer tugendhaften und edlen Frau, die ihre ehelichen Pflichten mit absoluter Hingabe erfüllt. Sie repräsentiert zugleich „die höchste Form der natürlichen Weiblichkeit“,⁴⁰ in der „Sinnlichkeit und Ethos“ miteinander harmonieren. Isabeau, auf der anderen Seite, stellt als handelnde weibliche Person „ein karikaturhaftes Gegenbild“ zu Johanna dar.⁴¹ Isabeau trägt alle negativen Charakteristika, die man in der Epoche Schillers Frauen andichtete, wenn sie den engen häuslichen Kreis verließen, um politischen Einfluss zu gewinnen. Von ihrem Sohn, wegen ihrer sittenlosen Lebensweise verbannt, hatte sie keine Hemmungen, sich mit den Feinden ihres Sohnes zu verbünden, und gegen ihn zu kämpfen. Sie ist also für die aussichtslose Situation Frankreichs mitverantwortlich. Isabeau verstößt gegen die sittlichen Grundwerte sowohl der Familie als auch der Heimat. Am Beispiel dieser Figur, die allein als Verkörperung des Bösen dargestellt ist, wird Schillers Abscheu vor der weiblichen politischen Dominanz gezeigt.

⁴⁰ Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen, S. 285.

⁴¹ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 251. Isabeau sagt selbst zu den englischen Heerführern: „Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer, / Ich will das Eure führen, *ich* will Euch/ Statt einer Jungfrau und Prophetin sein.“ (V. 1377f.) Isabeau wird somit bei Schiller zur „königlichen Hure in Waffen“ degradiert, vgl. Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils. „Bild und Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 316 - 366, hier: S. 339.

Als eine Figur die politische mit sexueller Macht verbinden will,⁴² stellt sie eine der gefährlichsten Bedrohungen patriarchalischer Ordnung dar.⁴³ Selbst die englischen Heerführer bevorzugen im kritischen Moment den "ehrlich guten Streit" (V. 1396) und lehnen ihre Hilfe ab:

Lionel. Madame, geht nach Paris zurück. Wir wollen
Mit guten Waffen, nicht mit Weibern siegen.

Talbot. Geht! Geht! Seit Ihr im Lager seid, geht alles
Zurück, kein Segen ist mehr in unsern Waffen.

[...]

Burgund. Geht! Der Soldat verliert den guten Mut,
Wenn er für Eure Sache glaubt zu fechten. (V. 1379ff.)

Schiller zeichnet also „die Kontrastbilder von der guten/weißen und der bösen/roten Frau in Agnes Sorel, der zärtlichen und opferbereiten Geliebten des Königs und in Isabeau, der sittenlosen Hyäne.“⁴⁴ Wenn man nun die drei Frauengestalten des Dramas in Bezug auf die Problematik des weiblichen politischen Handelns betrachtet, so stellt sich heraus, dass Politik ein männliches Terrain bleibt, in das sich die Frauen nicht einmischen dürfen. Tun sie es, werden sie entweder dämonisiert (Isabeau) oder als eine seltsame, wunderbare Ausnahme betrachtet wie Johanna, die nach der Beendigung des Sonderzustandes in die weiblichen Geschlechtnormen zurückgeführt wird. Die edelmütige Gestalt der Agnes Sorel scheint das weibliche Ideal zu verkörpern.

Johanna weist die Heiratsforderungen aller Männer aus dem Hof, die sich um sie bemühen, zurück und bleibt ihrer kriegerischen Mission und dem Keuschheitsgebot treu. Nur als sie zum ersten Mal dem englischen Feldherrn Lionel ins Gesicht sieht, wird sie sofort von leidenschaftlicher Liebe überwältigt. Statt ihn zu töten, schenkt sie ihm die Freiheit. Sie lässt sich sogar von ihm ihr Schwert, das (zusammen mit der Fahne) das Wahrzeichen ihrer Berufung (V. 1080f.) war, entreißen. Im gleichen Augenblick erblickt sie sich selbst und gelangt verzweifelt zu der Erkenntnis, dass sie ihre Sendung verraten hat: „Was hab ich / Getan! Gebrochen hab ich mein Gelübde!“ (V. 2482). Die Verschonung Lionels bedeutet den Bruch ihrer Mission. Johanna selbst deutet ihre erotische Neigung für den englischen Feldherrn und ihr Versagen, ihn sofort

⁴² *Isabeau:* Ich habe Leidenschaften, warmes Blut/ Wie eine andre, und ich kam als Königin/ In dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen./[...] / Mehr als das Leben lieb ich meine Freiheit (V. 1438-1450).

⁴³ Zur Gestalt der Isabeau vgl. Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 113f.

⁴⁴ Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 78.

zu erschlagen, als eine „schwere Schuld des Busens“ (V. 2541)⁴⁵ und fühlt sich bis zum Todeswunsch verzweifelt. Im darauf folgenden großen Monolog reflektiert Johanna, innerlich zerrissen, über die Schwäche ihres Herzens und über ihre Schuld. Sie sehnt sich nach einem friedlichen Hirtendasein in der Heimat zurück:

Sollt ich ihn töten? Konnt ichs, da ich ihm
Ins Auge sah? Ihn töten! Eher hätt ich
Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? – Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?
Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht! (V. 2564ff.)

Es war das erste und einzige Mal, wo sich in ihr Wünsche nach Zärtlichkeit und Liebe regten, das erste Erwachen ihrer Weiblichkeit. Dies erfüllt sie aber mit einem übersteigerten Schuldgefühl, da sie es als Abfall von ihrer Sendung und daher als höchste Sünde betrachtet, die es durch Verzicht bzw. Selbstopfer zu sühnen gilt. Die Selbstsicherheit und die Entschlossenheit Johannas sind von nun an erschüttert.

4.

Johanna hadert ratlos mit sich selbst und will deshalb innerlich nicht an der Krönung des Königs teilnehmen. Bei dem großen Festumzug sollte sie nämlich die „heilige Fahne“ vor dem König tragen (V. 2714). Aber dafür fühlt sie sich unwürdig. Von Schuldgefühlen gepeinigt geht sie, die Retterin des Vaterlandes, „mit versenktem Haupt und ungewissen Schrittes“.⁴⁶ Ihren innerlichen Zustand beschreibt sie ihren Schweestern, die auch zum Fest gekommen sind, wie folgt:

⁴⁵ Die Lionel-Szene gehört wie die Montgomery-Szene nicht zufällig zu den „Erfindungen“ Schillers. Beide kommen von oben und veranschaulichen das Liebesverbot und Tötungsgebot. Vgl. dazu Gutkhe, Karl: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 459 und Sauder, Gerhart: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 354.

⁴⁶ Regieanweisung, S. 213.

Ich kann nicht bleiben – Geister jagen mich,
wie Donner schallen mir der Orgel Töne,
Des Doms Gewölbe stürzten auf mich ein-
Das freien Himmels Weite muss ich suchen!
Die Fahne ließ ich in dem Heiligtum,
Nie, nie soll diese Hand sie mehr berühren! (V. 1854ff.)

Ihr einziger Wunsch ist es in die Heimat, „in Vaters Schoß“ zurückzukehren (V. 2927). Ihren Schwestern gesteht sie, sich selber Vorwürfe machend, dass sie sich „eitel“ über sie „erhob“ (V. 2938), und darum büßen will. Die zwei Dimensionen in Johannas Existenz: politische Person und liebende Frau erweisen sich im Drama als unvereinbar. Die weiblich liebende Johanna kann ihre öffentliche Rolle nicht mehr weiterführen. So zählt sie auch wie Maria Stuart zu den Frauenfiguren bei Schiller, „bei denen Weiblichsein heißt, aus der politischen Rolle zu fallen.“⁴⁷

Höhepunkt der Szene bildet die öffentliche Anklage Johannas durch ihren eigenen Vater, der bei der Krönungsfeier wieder auftritt. Thibaut wiederholt die Vorwürfe des Prologs, aber diesmal in aller Öffentlichkeit und dem König gegenüber:

Thibaut (Zum König). Gerettet glaubst du dich durch Gottes Macht?
Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken!
Du bist gerettet durch des Teufels Kunst. (V. 2975ff.)

Auf die direkt an Johanna gerichtete Frage des Vaters, ob sie zu den „Heiligen und Reinen“ (V. 2985) gehöre, reagiert sie wie im Prolog mit Stummheit. Vergebens versucht Agnes Sorel sie dazu zu bewegen ihr Schweigen zu brechen, da die Bezeichnungen des Vaters sowohl von den französischen Würdenträgern als auch vom Volk ernst genommen werden.

Sorel (Zur Johanna).
O rede! Bricht dies unglücksel'ge Schweigen!
[...]
Ein Wort aus deinem Mund, ein einzig Wort
Soll uns genügen- Aber sprich! Vernichte
Die grässliche Beschuldigung- Erkläre,
Du seist unschuldig und wir glauben dir. (V. 3001ff.)

⁴⁷ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 250.

Johannas Stummheit ist nicht nur „das sinnbildliche Zeichen für eine Gespaltenheit“⁴⁸ und deshalb ihrer „Selbstbezeichnung“,⁴⁹ sondern auch Ausdruck des absoluten weiblichen Gehorsams den patriarchalischen Werten gegenüber. Die einsetzenden heftigen Donnerschläge, die „den Vorgang zum Gottesgericht akzentuieren“,⁵⁰ identifizieren die Stimme des Vaters mit der Stimme Gottes: „Antworte bei dem Gott, der droben donnert!“ (V. 3021), fordert Thibaut. Den Vorwurf ihres Vaters nimmt Johanna tatsächlich als den Vorwurf Gottes an, wie sie dann später in der Verbannung Raimond bekennt:

Johanna. Ich unterwarf mich schweigend dem Geschick,
Das Gott, mein Meister, über mich verhängte.
[...]
Weil es vom Vater kam, so kam's von Gott,
Und väterlich wird auch die Prüfung sein.
[...]
Der Himmel sprach, drum schwieg ich. (V. 3150ff.)

Ein ganz deutliches Bekenntnis zum Patriarchat: die Tochter verteidigt sich nicht gegen die unberechtigten Vorwürfe des Vaters, sondern nimmt sie schweigend als Strafe des Himmels an, indem sie Vater und Gott identifiziert. Johanna unterwirft sich vollkommen dem Willen des Vaters und seinen Prophezeiungen aus dem Prolog, dass sie nämlich nur durch die Hilfe Satans in die Nähe des Königs gelangen könnte (V. 130ff). Die Rede des Vaters gewinnt allgemeine Geltung – „dem Vater muss man glauben“, sagt Burgund (V. 2998) –, so dass allmählich alle Versammelten sich von Johanna abwenden. Nach dem Befehl des Königs soll Johanna die Stadt „ungekränkt“ verlassen (V. 3043). Raimond, der auch bei der Zeremonie anwesend war, ergreift die Gelegenheit und führt sie weg. Die politische und patriarchalische Ordnung sind mit der Hilfe Johannas wieder restauriert. Die Macht des Monarchen sowie die Herrschaft des Vaters über seine Tochter sind gesichert.⁵¹

⁴⁸ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 743.

⁴⁹ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 250.

⁵⁰ Storz, Gerhard: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 338.

⁵¹ Edward T. Larkin stellt ein überhäufiges Vorkommen des Wortes ‚Vater‘ als einer politischen, familiären und theologischen Autorität im Drama fest und versucht durch eine psychoanalytische Lektüre des Werkes auf der Basis der Lacanschen Theorie die Haltung Johannas und das Verhältnis zu ihrem Vater zu erklären. Vgl. Larkin, Edward T.: Reading Schiller's ‚Die Jungfrau von Orleans‘ with Lacan: In the ‚Name-of-the-Father‘ and of the Daughter, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Vol. XCVI, 2 (2004), S. 199-219.

Von nun an beginnt der soziale Sturz Johannas. In der Verbannung wird sie von den Feinden gefangen genommen, ins Gefängnis geworfen und in Ketten gelegt. Auch in dieser auswegslosen Situation weist sie jede Hilfe, die ihr von Dunois, La Hire und Raymond geboten wird, zurück. Ebenso weigert sie sich ihr Leben zu retten, durch den Übertritt ins englische Lager, wie Lionel ihr vorschlägt. Sie duldet ihr schweres Los, denn sie empfindet es als gerechte Strafe zur Reinigung von ihren schuldhaften Verstrickungen. Als aber Johanna im Gefängnis von einem Boten erfährt, dass in einer neuen Schlacht wieder die Engländer siegen, betet sie zu Gott und es gelingt ihr, ihre eigenen Ketten zu zerreißen.⁵² Sie stürzt mit übermächtiger Kraft in das Kriegsgetümmel hinaus, befreit den König, der von den Feinden festgenommen war, und wendet den Ausgang der entscheidenden Schlacht zum glorreichen Sieg der Franzosen. Bei der Schlacht wird sie aber „tödlich verwundet“.⁵³ Das ist der Höhepunkt des Reinigungsprozesses. Das Vaterland und der König sind noch einmal gerettet, diesmal durch die Opferung Johannas. Die sterbende Johanna wird wieder zum „Engel“ für die Franzosen:

Burgund. Sie hat geendet!
Seht einen Engel scheiden! Seht wie sie daliegt,
schmerzlos und ruhig wie ein schlafend Kind! (V. 3508ff.)

Der Leib, „dessen Begierden Johanna schuldig werden ließen, ist abgetötet, einer Apotheose steht nichts mehr im Wege.“⁵⁴ Johanna geht mit der Fahne „ganz frei aufgerichtet“, „von einem rosichten Schein“⁵⁵ des Himmels beleuchtet in die himmlische Verklärung ein: „Schon schwebt sie droben, ein verklärter Geist“ (V. 3515), berichtet der König Karl. Die Verklärung der Johanna ist „weder Untergang noch Opfer noch Sühne noch Katharsis.“⁵⁶ Es ist eine Apotheose, die „als Chiffre für die *menschliche* Größe“⁵⁷ steht. Johanna schildert selber den Vorgang ihrer Apotheose als einen „Übergang zum Elysium“⁵⁸ :

⁵² Johannas Befreiungswunder hat Schiller offensichtlich in Anlehnung an das biblische Motiv des gefesselten Simson, der auch mit Hilfe Gottes seine Ketten zerriss.

⁵³ Regieanweisung, S. 313.

⁵⁴ Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, S. 57.

⁵⁵ Regieanweisung, S. 315.

⁵⁶ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 744.

⁵⁷ Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S. 321.

⁵⁸ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 745.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude! (V. 3536ff.)

Das Bild Johannas erstrahlt nach dem notwendigen Reinigungsprozess wieder geläutert und entsühnt, „der Apotheose ins Ewige würdig“.⁵⁹ Irdisches Abbild (Johanna) und ideales Urbild (Jungfrau Maria) vereinigen sich im Tode.⁶⁰ Johanna gewinnt das ewige himmlische Paradies. Ihre Himmelfahrt versinnbildlicht, dass ihre „geistige Heimat das über alles Sinnliche erhobene Göttliche ist.“⁶¹ Die Schlusszene wird „opernhaft“⁶² wie ein „Festspiel“⁶³ konzipiert, wodurch der Triumph des Ideals hervorgehoben wird, während die Bitterkeit des Todes verblasst im Hintergrund bleibt.

5.

Schiller beschäftigt sich mit der Figur der Jeanne d' Arc in der Zeit seiner Zusammenarbeit mit Goethe, in der die beiden Dichter mit ihrem theoretischen und dramatischen Werk die deutsche Klassik begründeten. In Bezug auf die Französische Revolution verband sie beide die gemeinsame These der Ablehnung jeder Form von Gewalt. An die Stelle von Revolution setzen sie Evolution ein, d.h. eine gewaltlose, langsame Umgestaltung und Verbesserung der politischen Verhältnisse. Für Schiller sollte „alle Verbesserung im politischen“ von der „Veredlung des Charakters ausgehen“. Werkzeug dafür

⁵⁹ Gutkhe, Karl S.: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 449.

⁶⁰ Vgl. Kaiser, Gerhard: *Johannas Sendung*, S. 208. Robin Harrison stellt in diesen letzten Versen Verweise auf den Tod und die Auferstehung von Jesus Christus fest: *Burgund*. „Sie richtet sich empor! Sie steht!“ (V. 3519), oder *Johanna*. „Leichte Wolken heben mich“ (V. 3541), in: Ders.: *Heilige oder Hexe?*, S. 304f.

⁶¹ Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, S. 321.

⁶² Gutkhe, Karl S.: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 463 und 443.

⁶³ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 711.

ist die „schöne Kunst“.⁶⁴ Die Werke der beiden Dichter richteten sich also auf die sittliche Erhöhung des einzelnen Menschen und dadurch allmählich auf die der ganzen Gesellschaft. Durch das Beispiel von edlen Gestalten, wie z. B. Iphigenie, sollten die Zuschauer zum Ideal der Humanität erzogen werden.

Schillers Anliegen war, auch Johanna zum Vorbild des klassischen Menschheit-sideals zu machen. Dabei musste er die historischen Begebenheiten stark verändern.⁶⁵ Schiller lässt Johanna als „ein die Geschichte und sich selbst vollendender Mensch die Idee des Erhabenen verwirklichen.“⁶⁶ Johanna erscheint zunächst im Drama – und dies ist ein erster Aspekt ihrer Größe – als „Stifterin paradiesischer Versöhnung“.⁶⁷ Im französischen Lager kommt es dank ihrer Überzeugungskraft zur Versöhnung zwischen Dunois und La Hire mit dem Herzog von Burgund, während es ihr auch gelingt, den Zwiespalt zwischen dem König und dem Herzog von Burgund zu tilgen. Sie ist also diejenige, die „die innere Einheit Frankreichs“ zustande bringt.⁶⁸ Von dem König fordert Johanna eine idealistische Herrschaft. Bei ihrem „visionären Entwurf eines idealen Königiums“,⁶⁹ erwartet Johanna vom König „Barmherzigkeit“ (V. 357), „Menschlichkeit“ (V. 2085) sowie „Gerechtigkeit und Gnade“ (V. 2089). Ihm falle weiter die Aufgabe zu, jede Knechtschaft aufzuheben und den Thron zum „Obdach der Verlassenen“ (V. 356) zu machen.⁷⁰ Die Schillersche Heldin gewinnt jedoch ihre Größe vor allem durch den vollkommenen Sieg der ‚Pflicht über die Neigung‘ (Kant). Schiller konstruiert einen Widerspruch zwischen der jungfräulichen Kriegerin und der liebenden, sinnlichen Frau, und treibt dabei seine Heldin bis zum Äußersten. Die Pflicht führt Johanna in den Krieg und macht sie zu einem gehorsamen Organ Gottes. Die Neigung lässt sie sich in den Engländer und Feind Lionel verlieben und weckt in ihr das nicht ganz

⁶⁴ Schiller, Friedrich: *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: NA Bd. 20, S. 309 - 412, hier: 9. Brief, S. 333.

⁶⁵ Zu den Abweichungen Schillers von den historischen Fakten vgl. Storz, Gerhard: *Die Jungfrau von Orleans*, S. 326f. und Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 729f.

⁶⁶ Vgl. Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 125 und Kaiser, Gerhard: *Johannas Sendung*, S. 207.

⁶⁷ Sautermeister, Gert: *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers*, S. 111.

⁶⁸ Sauder, Gerhart: *Die Jungfrau von Orleans*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Schillers Dramen*, S. 354.

⁶⁹ Vgl. Sautermeister, Gert: *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers*, S. 27.

⁷⁰ Zur Umwertung des realen Königs zu einem idealisierten Herrscher bei Schiller vgl. Stephan, Inge: *Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung*, S. 58.

abgetötete Bedürfnis nach Liebe und Sinnlichkeit. Johanna besiegt ihr Begehren und verzichtet auf individuelle Selbstverwirklichung und persönliches Glück. Sie wird damit zur Verkörperung des Ideals der Pflicht und der Sittlichkeit. Ihre Verklärung am Ende des Dramas verweist auf eine „vollkommene Versöhnung des Menschlichen und des Göttlichen.“⁷¹ Daraus, aus der Einheit nämlich des Heroischen mit dem Göttlichen bei Johanna, „entspringt das Idealistisch-Erhabene in reinster Form.“⁷²

Was bedeutet aber eine solche Idealisierung des Weiblichen? Wie werden dadurch die Geschlechterrollen beeinflusst? Was bedeutet für die reale Frau, dass das Weibliche Allegorie für das Höhere ist? Kann die mit solchen „Zuschreibungen ausgestattete Frau überhaupt einen *realen* Platz im geschichtlichen Prozess einnehmen“ oder ist sie von vornherein nur „Symbol“?⁷³ Zur Beantwortung dieser Fragen werden wir manche theoretische Schriften Schillers sowie einige von seinen Gedichten heranziehen und sie vor dem Hintergrund seiner Zeit, nämlich den Jahren der Französischen Revolution, betrachten.

B. Schiller und die Geschlechterordnung im 18. Jahrhundert.

Schillers Weiblichkeitsauffassung basiert auf der Theorie der Geschlechterdifferenz, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt wurde.⁷⁴ Aufgrund des biologischen Unterschieds behauptete sie die vollkommene Verschiedenheit der Geschlechter. Entstanden ist eine dichotomische Geschlechterauffassung, die maßgeblich auch für die Weiblichkeitskonzeption Schillers ist. In der ästhetischen Schrift „Über Anmut und Würde“ (1793)⁷⁵ z.B. verbindet Schiller „den ästhetischen mit dem Geschlechterdis-

⁷¹ Düsing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, S. 246. Schiller selbst betont in einem Brief an Iffland vom 5. August 1803: „Ein Stoff wie das Mädchen von Orleans findet sich sobald nicht wieder, weil hier das weibliche, das heroische und das göttliche selbst vereinigt sind“, in: Schiller, Friedrich: *Werke* NA Bd. 32, S. 58.

⁷² Düsing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, S. 245.

⁷³ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 231.

⁷⁴ Vgl. Hausen, Karin: *Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*, in: Werner Conze: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Klett 1978 und Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 138ff.

⁷⁵ Schiller, Friedrich: *Werke* NA Bd. 20, S. 251 - 308.

kurs⁷⁶ und projiziert „die Geschlechterpolarität gleichgewichtig auf das Begriffspaar von ‚Anmut‘ und ‚Würde‘.“⁷⁷ Demnach könne die Frau als Repräsentantin von Anmut und Grazie – obwohl sie dafür gepriesen und idealisiert wird –, durch ihre begrenzte Natur nicht zur Vertreterin von männlicher Würde werden.⁷⁸ Schillers Ansichten über die schönen Charaktereigenschaften der Frau kulminieren im idealen Bild der „schönen Seele“. Die „schöne Seele“ bezeichnet eine sittliche Existenzweise in Reinheit und Tugend. In ihr stehen „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung“⁷⁹ in vollkommener Harmonie zueinander so, dass keine Unterscheidung zwischen ihnen mehr möglich ist. Dies drückt sich in der Erscheinung als Grazie aus. Es handelt sich um „eine Harmonie des Stillstandes“,⁸⁰ denn die Gegensätze der Kräfte sind völlig verschwunden. Charakteristisch ist dabei, dass die Frau selbst sich der Schönheit ihres Handelns nicht bewusst ist, denn eine schöne Handlung ist spontan „als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte“.⁸¹ Schon hier fällt dem Weiblichen die Rolle zu, „zu sein, was es (angeblich) immer schon ist, nämlich unbewusste Harmonie, die dem vernunftbegabten Mann zum *Bild* einer verlorenen, ungestörten Ganzheit und Bild einer von ihm kraft seines Verstandes und seiner Arbeit zu gestaltenden Zukunft.“⁸² Im Gegensatz zur Konzeption der Anmut, bei der Weiblichkeit durch statische und passive Charakteristika beschrieben wird, stellt die Konzeption der Würde eine dynamische und selbständige Männlichkeit dar.

Diese Ideen der polaren Geschlechterauffassung finden einen klaren poetischen Ausdruck im lyrischen Werk des Dichters. Das Gedicht „Würde der Frauen“ (1796)⁸³ ist

⁷⁶ Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, S. 270.

⁷⁷ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 250. Zu der Weiblichkeitsauffassung in den ästhetischen Schriften Schillers vgl. Bovenschen, ebd. S. 244 - 256 und Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 13 - 40.

⁷⁸ In den Distichen „Macht des Weibes“ drückt Schiller die geschlechtliche Polarität durch dieselben Begriffe aus: „Kraft erwart ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt er, / Aber durch Anmut allein herrschet und herrsche das Weib.“ Vgl. Schiller: *Werke* NA Bd. 1, S. 286.

⁷⁹ Vgl. Schiller, Friedrich: *Werke* NA Bd. 20, S. 288.

⁸⁰ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 231.

⁸¹ Vgl. Schiller: *Werke* NA Bd. 20, S. 287.

⁸² Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 248f.

⁸³ Schiller, Friedrich: *Werke* NA Bd. 1, S. 240 - 243. Zum Gedicht vgl. Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 82 - 91, Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 239ff., und Fuhrmann, Helmut: *Revision des Parisurteils*, S. 323f.

ein charakteristisches Beispiel dafür. Die gegensätzlichen Darstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit werden durch die Antithetik von Strophen und Gegenstrophen präsentiert. Männlichkeit wird mit Vernunft, Eigenständigkeit, Kraft und Aktion verbunden, während Weiblichkeit mit Empfindsamkeit, Sanftmut, Sinnlichkeit und Passivität. Trotz der dynamischen Eigenschaften wird die männliche Natur im Gedicht nicht ganz positiv dargestellt. Ihr werden auch Gewalt, Härte und Rohheit zugerechnet, da der Mann im Prozess der Beherrschung der äußeren Natur die harmonische Natur in sich zerstört hatte. In diesem Zusammenhang wird der Frau noch eine Rolle zugeschrieben. In der entfremdeten Welt des Mannes spielt sie die Rolle des „ruhigen Spiegels“ (V. 48) oder der „krystallinen Scheibe“ (V. 47), die ihm „das unverzerrte Bild seiner idealen Existenz zurückwirft.“⁸⁴ Diese Verse verweisen direkt auf die ‚Spiegelmetaphorik‘ der feministischen Philosophie von Luce Irigaray. Irigaray hat wiederholt die Spiegelfunktion des Weiblichen in der patriarchalischen Gesellschaft betont, die allein der Aufrechterhaltung des männlichen Egos dient: „Aber damit dieses Ich [des Mannes] wertvoll wird muss ein Spiegel ihm seine Gültigkeit versichern, immer wieder versichern. Die Frau wird diese Spiegel-Verdopplung unterstützen, indem sie dem Mann ‚sein‘ Bild zurückwirft und es als ihr ‚selbst‘ wiederholt.“⁸⁵ Die Frau erscheint weiter im Gedicht als „Sinnbild der Versöhnung“.⁸⁶ Sie „vereint“ (V. 76), da die Harmonie ihr angeboren ist, alle feindlichen Kräfte und „löscht die Zwietracht“ (V. 73). Dadurch erreicht sie das „göttliche Ziel“ (V. 86) und wird daher höher als der Mann gestellt. Das Weibliche wird klar im Gedicht „zur Projektionsfläche eines Traums: des Traums von der großen Versöhnung [...]. Der Abglanz jener friedvollen Einheit, die einmal war und die es wieder zu erringen gilt, liegt auf dem Weiblichen“.⁸⁷ Sehnsüchtige Vergangenheit und utopische Zukunft, das sind also hier „die Orte des idealisierten Weiblichen“.⁸⁸ Dieses existiert jedoch in der Realität nicht, sondern nur in den männlichen Phantasien. Um die ideale Größe zu gewinnen, soll die Frau außerhalb der Geschichte bleiben. Die Bezeichnungen der Frau mit den Worten „Kind“ (V. 118) und „Engel“ (V. 118) sowie mit den Ausdrücken „Vollendung und Wiege der Menschheit“ (V. 117) identifizieren sie deutlich einerseits mit dem Verlorenen, andererseits mit dem noch zu Erringenden. Als

⁸⁴ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 240.

⁸⁵ Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, S. 67.

⁸⁶ Vgl. Woesler de Panafieu, Christine: Das Konzept von Weiblichkeit als Natur- und Maschinentkörper, in: *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*, hg. v. Barbara Schaeffer-Hegel und Brigitte Wartmann, Berlin: Publica-Verlagsgesellschaft 1984, S. 244 - 268, hier: S. 255.

⁸⁷ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 241.

⁸⁸ Ebd. S. 242.

Repräsentantin von „Ursprungsmythos und Vollendungsutopie“⁸⁹ wird die Frau an „die Ränder, an die fernen Horizonte der Geschichte“⁹⁰ verwiesen.

Realen Gegenwartsbezug haben dagegen die Gedichte „Die berühmte Frau“ (1788) und „Das Lied von der Glocke“ (1800).⁹¹ Das Gedicht „Die berühmte Frau“ wendet sich gegen den Frauentypus der gelehrten Frau,⁹² der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts im Rahmen der Gleichheitsansprüche der Frühaufklärung entstand. Den Frauen wurde damals der Zugang zu kulturellen Leistungen ermöglicht, der „neue Räume des weiblichen Selbstaudrucks eröffnete.“⁹³ Bald wurde es aber einsichtig, dass die gelehrsam literarischen Tätigkeiten der Frau die patriarchalische Ordnung verletzen, denn sie fanden auf dem Gebiet der Produktivität, dem „ureigensten Feld“⁹⁴ des Mannes statt. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann so die Tendenz, die Frauen aus dem Status der Autorschaft wieder zu verdrängen und sie als Wesen mit spezifischen und vermeintlich naturgegebenen Qualitäten (Emotionalität, Passivität, Natürlichkeit) wahrzunehmen. Es entstand das Weiblichkeitsbild der empfindsamen und tugendhaften Frau als einer Frau, die den Mann ergänzt und ausschließlich auf Gefühl und Natur festgelegt ist. Dieser Frauentypus, an dessen Konstruktion Dichter und Philosophen „das ganze Jahrhundert hindurch gemeinsam arbeiteten“,⁹⁵ ersetzte den Typus der gelehrten Frau. In Schillers Gedicht wird weibliche Gelehrsamkeit durch Parodie und Karikatur als eine widernatürliche Form des Weiblichen dargestellt. Die berühmte Frau – so ist es aus dem Gedicht ablesbar – vernachlässigt ihren Mann und ihre Kinder, da ihr Interesse in erster Linie

⁸⁹ Ebd. S. 242.

⁹⁰ Ebd. S. 242.

⁹¹ NA, Bd. 1, S. 196 - 200 und Bd. 2, Teil I, S. 227 - 239.

⁹² Zum Frauentypus der gelehrten Frau vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 83ff. Zum Gedicht vgl. Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 74 - 81 und Bovenschen, ebd. S. 220ff.

⁹³ Schöblier, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 23.

⁹⁴ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 223.

⁹⁵ Vgl. Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, S. 99. Insbesondere Jean Jacques Rousseau fixierte Weiblichkeit in seinen Schriften auf Empfindsamkeit und entwickelte die Theorie einer naturgegebenen hierarchischen Geschlechterdifferenz. Seine Thesen übten in den Jahren der Französischen Revolution großen Einfluss aus und wurden auch von Schiller mit Begeisterung rezipiert, vgl. Rousseau, Jean Jacques: *Émile ou l'éducation* (1762), deutsch: *Emil oder über die Erziehung*, Paderborn: Schöningh 1993. Zur Konstruktion der Weiblichkeit im deutschen philosophischen Diskurs vgl. Bovenschen ebd. S. 158 - 244.

dem Bereich des öffentlichen Lebens gilt. Aber für den Bereich der Öffentlichkeit erkennt das Gedicht der Frau keine schöpferischen Fähigkeiten an. Es macht deutlich, dass der natürliche Wirkungsbereich der Frau der des Hauses und der familiären Sphäre ist. Die gelehrte Frau, die wie „ein starker Geist in einem zarten Leib“ (V. 138) beschrieben wird, ist nach dem Gedicht ein Verstoß gegen die Naturgesetze und daher nichts anderes als „eine groteske naturwidrige Fehlentwicklung“⁹⁶: „Ein Zwitter zwischen Mann und Weib“ (V. 139), „ein Mittelding von Weisen und von Affen“ (V. 142).

Wird im Gedicht „Die berühmte Frau“ die weibliche Gelehrsamkeit scharf kritisiert, ja verspottet, so wird im Gedicht „Das Lied von der Glocke“ das Ideal der domestizierten Hausfrau hoch gepriesen. Im Gedicht werden die Grundaspekte der patriarchalischen Ideologie zusammengefasst.⁹⁷ Schiller stellt hier das Bild einer bürgerlichen Ordnung dar, in der die unterschiedlichen Charakterisierungen der Geschlechter als ein sittliches Programm für ein harmonisches Gemeinschaftsleben erscheinen. Im Lied wird klar, dass der öffentliche Bereich dem Mann und der häusliche der Frau zugewiesen wird. Dies zeigt sich am klarsten in den Strophen, die eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung von Heim und Welt darstellen:

Der Mann muß hinaus
 Ins feindliche Leben,
 Muß wirken und streben
 Und pflanzen und schaffen,
 Erlisten, erraffen,
 Muß wetten und wagen
 Das Glück zu erjagen.
 [...]
 Und drinnen waltet
 Die züchtige Hausfrau,
 Die Mutter der Kinder,
 Und herrschet weise
 Im häuslichen Kreise. (V. 106ff.)

⁹⁶ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 224.

⁹⁷ Vgl. Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils, S. 317: „Kaum ein deutscher Dichter hat die Position der patriarchalischen Partei [...] schlagender und einprägsamer formuliert als Schiller in seinem *Lied von der Glocke*; und kaum ein deutsches Gedicht hat stärker und nachhaltiger als eben die *Glocke* im Sinne dieser patriarchalischen Partei und Position gewirkt.“ Zum Gedicht vgl. weiter Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 100 - 110 und Berghahn, Klaus L.: Der Deutschen liebstes Lied, in: Norbert Oellers (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 255 - 281.

Es liegt auf der Hand, dass eine solche Arbeitsteilung die Frau aus dem politisch-gesellschaftlichen Wirkungskreis völlig ausschließt und sie mit dem „konservativen Klischee der züchtigen Hausfrau“⁹⁸ und der dienenden, „drinnen waltenden“, braven Hausmutter identifiziert. Diese Festlegung der Geschlechterrollen wird im Gedicht positiv präsentiert als die einzige Form des harmonischen Gleichgewichts zwischen Innen und Außen, wobei die Geschlechter in einem idealen komplementären Verhältnis zueinander stehen. Schiller erscheint somit erneut als Vertreter der Ergänzungstheorie: Er stellt „Mann und Frau als ‚ζῶον πολιτικόν‘ und ‚ζῶον οἰκουρόν‘, als politisch-gesellschaftliches und als häusliches Lebewesen [...] komplementär und angeblich gleichwertig gegenüber.“⁹⁹ Versinnbildlicht wird dies durch den Prozess des Glockenausgusses. Damit ein guter Klang erreicht wird, müssen heterogene Elemente harmonisch gemischt werden:

Prüft mir das Gemisch,
Ob das Spröde mit dem Weichen
Sich vereint zum guten Zeichen.
Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang. (V. 85 - 90)

Die patriarchalisch organisierte Familie stellt die Voraussetzung für den Aufbau der bürgerlich gesellschaftlichen Ordnung gegen das „soziale Chaos“¹⁰⁰ dar, da sie die Keimzelle der Gesellschaft ist. Das Gedicht zeigt den Zusammenhang zwischen den kleinen familiären Verhältnissen und den großen der Weltgeschichte. Es ist nicht auf die Zukunft gerichtet, sondern macht in der Form vom Präsens „seine programmatische Absicht für die Gegenwart sichtbar“.¹⁰¹ Die Frau zeigt sich hier nicht als ein imaginier-tes Wesen, sondern in seiner idealen domestizierten Gestalt als züchtige Hausfrau im praktischen Leben.

⁹⁸ Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, S. 272.

⁹⁹ Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils, S. 327.

¹⁰⁰ Berghahn, Klaus L.: Der Deutschen liebste Lied, S. 274.

¹⁰¹ Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, S. 108. Mit Beispielen belegt Helmut Fuhrmann, dass diese Auffassung nicht nur innerhalb des poetischen Kontextes gilt, sondern auch für „den biographisch fassbaren Mensch und Mann Schiller“, vgl. Ders.: Revision des Parisurteils, S. 318f.

Idealisierung (*Würde der Frauen*) und Domestikation (*Das Lied von der Glocke*) scheinen die einzigen Darstellungsformen des Weiblichen zu sein. „Dazwischen steht nichts“, konstatiert Bovenschen¹⁰² und erklärt, dass diese Aufspaltung des Weiblichen eigentlich nur dem Mann dient: Auf der einen Seite repräsentiert die Idealisierung der Frau für den Mann die sehnsüchtig vermisste Einheit mit der Natur, die als Vollendungsutopie in die Zukunft projiziert wird, während die Domestikation eine wichtige praktische Funktion für ihn erfüllt, die die realen Frauen zu leisten haben, nämlich die häuslichen Voraussetzungen für das männliche öffentliche Leben zu sichern.¹⁰³ Unverträglich mit dieser Doppelfunktion des Weiblichen sind allerdings die Anstrengungen der realen Frauen, sich aus der Rolle des Objekts männlicher Imagination zu befreien und selbst am politischen und kulturellen Prozess zu partizipieren.

Es ist nicht zufällig, dass solche Weiblichkeitsauffassungen besonders stark in den Jahren der Französischen Revolution auftauchen, wo die Frauen eine politisch aktive Rolle spielen. Die sich neu konstituierende bürgerliche Gesellschaft sorgte für die Bestätigung der alten patriarchalischen Machtverteilung, d.h.: für die Verbannung der Frauen aus dem Bereich der politischen Entscheidungen.¹⁰⁴ Die Frauen, die an der Revolution teilgenommen haben, wurden – und oft gewalttätig –, sobald sich die neue politische Ordnung zu etablieren begann, aus dem öffentlichen Bereich abgedrängt. Olympe de Gouges und Théroigne de Méricourt sind zwei charakteristische Beispiele dafür.¹⁰⁵ Von ihren Zeitgenossen wurden sie beschimpft und bis zum Tode bekämpft, während sie von der späteren Geschichtsschreibung völlig ignoriert wurden. Die Stellung der Französischen Revolution den engagierten Frauen gegenüber war aber eine komplexe und eher eine „ambivalente Angelegenheit“:¹⁰⁶ Auf der einen Seite geschah eine systematische Verfolgung und Tötung lebendiger Kämpferinnen, gleichzeitig aber fand die Frau auf der Ebene der symbolischen Darstellung eine hohe Repräsentanz. Sie erstrahlte als Allegorie der republikanischen Werte der Freiheit, der Gleichheit oder der Gerechtigkeit. Diese glanzvolle Repräsentanz korreliert aber nicht im Geringsten mit dem realen Leben der Frauen:

¹⁰² Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 243.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, S. 150: „Man sollte erwarten, dass die Revolution die Lage der Frau geändert hätte. Das trat aber nicht ein.“

¹⁰⁵ Vgl. Petersen, Susanne: *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Dokumente – Kommentare – Bilder*, Köln: Pahl - Rugenstein 1987.

¹⁰⁶ Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, S. 107.

Denn wenn man die Frau als Symbol verehrt, entledigt man sich der Pflicht, ihr auch als lebendem Wesen Ehre zu erweisen; wenn man sie als Gerechtigkeit, als Freiheit, als Weisheit symbolisiert, braucht man ihr in der Realität keine Freiheit, keine Gerechtigkeit zu geben und kann ihre Weisheit getrost mit Füßen treten. Hier deckt also das Patriarchat sein schlechtes Gewissen auf und zeigt gleichzeitig, wie man es durch Aufdeckung besänftigt.¹⁰⁷

Die Historikerin Lynn Hunt hat deutlich darauf hingewiesen, dass die zahlreichen bildhaften Revolutionsallegorien weiblichen Geschlechts nicht die Teilnahme der Frauen am politischen Prozess förderten, sondern ganz im Gegenteil sie ausdrücklich daraus ausschlossen.¹⁰⁸ Auch Albrecht Koschorke versteht diese weiblichen Allegorien als „Bildpropaganda“ der Revolution, die Mittel gefunden hat, „um das weibliche Element gerade durch seinen ikonographischen Einschluss aus dem Bereich der Politik zu bannen.“¹⁰⁹ Die Frau wurde zur abstrakten Tugend, zur ungefährlichen, leblosen Statue. Diese Strategien der französischen Revolution – gewalttätige Verfolgung der Frauen einerseits und Neutralisierung durch Symbolfunktion andererseits – führen zur Schwächung des weiblichen Subjekts, das sich im Rahmen der Revolution zu emanzipieren versuchte. Gleichzeitig werden auf der Ebene des theoretischen Diskurses die Geschlechterbeziehungen neu definiert und die Geschlechterrollen festgelegt. Ähnliches geschieht auch in Deutschland. Inge Stephan versteht die in Deutschland geführte philosophische Diskussion am Ende des 18. Jahrhunderts über das Wesen von Mann und Frau als einen Versuch, das durch die Aufklärung und die bürgerliche Emanzipationsbewegung gefährdete patriarchalische System neu zu legitimieren und führt Beispiele aus dem Werk von Kant, Humboldt, Fichte und Hegel an.¹¹⁰ Schiller selbst beteiligt sich mit seinem Werk an der zeitgenössischen Polemik gegen die ‚öffentliche‘

¹⁰⁷ Bornemann, Ernest: *Das Patriarchat*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975, S. 367.

¹⁰⁸ Sie betont unter anderem: „The presence of the female figure in iconography was not, consequently, a sign of female influence in politics [...]. As Marina Warner has argued for the nineteenth century, the representation of liberty as female worked on a paradoxical premise: women, who did not have the vote and would be ridiculed if they wore the cap of liberty in real life, were chosen to express the ideal of freedom because of their very distance from political liberty. Liberty was figured as female because women were not imagined as political actors“, in: Hunt, Lynn: *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley: University of California Press 1992, S. 81ff.

¹⁰⁹ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 256.

¹¹⁰ Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“ Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, S. 104f. Entsprechende Beispiele finden sich auch bei Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen*, S. 277ff.

Frau, wie die vorher dargestellten Beispiele aus seinem lyrischen Werk zeigen. In Äußerungen wie „Da werden Weiber zu Hyänen“ aus dem *Lied von der Glocke* (V. 365), die Schiller mit Blick auf die Aktivistinnen der Französischen Revolution schreibt, steckt Abscheu. Es geht nicht nur um die Angst vor einem politischen Umsturz, sondern vielmehr um die Angst des Mannes vor einem Umsturz der Herrschaftsverhältnisse des Mannes über die Frau. Auch die Dramen *Die Jungfrau von Orleans* und *Maria Stuart*, obwohl sie beim ersten Lesen täuschen und ein emanzipiertes Frauenbild auszudrücken scheinen, gehören in diesen Zusammenhang.¹¹¹

C. Analyse II

Die Art und Weise, wie Schiller den Johanna-Stoff in seinem Drama behandelt, hängt mit seinem Verständnis des durch die Revolution aktualisierten Frauenbilds der kämpferischen Frau (Amazone) zusammen, das mit den restaurativen Ideen der Epoche harmonisiert. Zwischen dem historischen Drama Schillers und der Französischen Revolution besteht eine tiefe Analogie, die im Zusammenhang zwischen ‚nation building‘ und weiblicher ‚Normalisierung‘ statuiert wird.¹¹² Albrecht Koschorke führt als Beispiel die Geschichte der bekannten Aktivistin der Französischen Revolution, Théroigne de Méricourt, ein und vergleicht ihr Los mit dem Los Johannas. Théroigne de Méricourt hatte aktiv an den Straßenkämpfen teilgenommen, wurde aber von der neuen politischen Ordnung mit Gewalt beseitigt. Sie wurde öffentlich angeklagt und gedemütigt, verfiel in den Wahnsinn und verbrachte den Rest ihres Lebens in der Sâlpêtrière.¹¹³ In beiden

¹¹¹ Nicht alle Interpreten teilen diese Meinung. In der Schiller-Forschung wird oft vom ‚Bruch‘ zwischen dem konservativen Frauenbild, das der Dichter in seiner Lyrik sowie in den Prosaschriften und Briefen entwirft und dem durchaus progressiven Frauenbild seiner Dramatik, die eine Korrektur der konservativen Auffassung der theoretischen und lyrischen Texte darstelle, unterschieden. Vgl. dazu vor allem: Hinderer, Walter: *Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen*, S. 263, Fuhrmann, Helmut: *Revision des Parisurteils* und Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*. Andererseits ordnen Arbeiten wie die von Inge Stephan und Albrecht Koschorke das dramatische Werk in den gleichen Zusammenhang mit den Gedichten und den theoretischen Schriften ein.

¹¹² Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 254.

Fällen (Französische Revolution und Schillers Drama) mussten sich die kämpferischen Protagonistinnen, nachdem sie dem öffentlichen Interesse gedient hatten, wieder der patriarchalischen Geschlechterordnung beugen. Die Schillersche Johanna wurde keinesfalls durch das Vorbild der kämpferischen Frauen der Revolution konzipiert. Schiller war so „schockiert und verunsichert“¹¹⁴ von der Wirkung der französischen Amazonen, dass er seine Heldin als klares Gegenbild zu ihnen schuf, als eine „Schutzheilige gegen die Revolution.“¹¹⁵ Johanna entwickelt in keinem Moment im Drama ein emanzipatorisches Bewusstsein. Sie selbst verstand ihre heroischen Taten allein als gehorsame Erfüllung des göttlichen Gebots.¹¹⁶ Sie sieht sich als „Werkzeug“ und „Gefäß“. In keinem Moment hat Johanna ihre politische Handlung und Wirkung als Ausdruck eines revolutionären Anliegens verstanden. Ganz im Gegenteil: Sie scheint allein für die Erhaltung der alten Ordnung und die Rettung der Monarchie zu kämpfen. Die Krönung des Königs empfand sie als den Höhepunkt ihrer Mission. Niemals hat sie als Kriegerin Gedanken zur Befreiung der Frau oder zu den Gleichheitsforderungen geäußert. Es ist klar, dass Schiller nicht die Absicht hatte, Johanna als ein Symbol der Emanzipation darzustellen. Der Ausbruch aus ihrer Frauenrolle ist nur scheinbar. Als Gottgesandte Heilige oder als satanische Hexe, als das Außergewöhnliche also, oder als ein Wunder ist ihr erst der Einbruch in die Geschichte erlaubt. Durch ihre Hingabe, Opferbereitschaft und zuletzt Aufopferung erfüllt Johanna letztlich die weiblichen Muster und widerspricht nicht dem konservativen patriarchalischen Frauenbild der Schillerschen Gedichte. Am Ende des Dramas ist nicht nur die politische, sondern auch die patriarchalische Ordnung wiederhergestellt. Der König ist gerettet und das Gesetz des Vaters hat triumphiert. Johanna muss dagegen sterben. Dieses Drama kann keinen anderen Ausweg haben als den Tod der Protagonistin. Ihr Tod ist notwendig zur Rehabilitation einer Ordnung, in der ein Mann die Geschichte des Staates bestimmt, nicht eine Frau, und in der der Vater das letzte Wort hat, nicht die Tochter. Schiller inszeniert zwar ein schönes Sterben; in ihm finden „die nekrophilen Phantasien des Patriarchats [...] ihre

¹¹³ Ebd. S. 253f. Zum Leben und Wirkung von *Théroigne de Méricourt* vgl. Grubitzsch, Helga / Bockholt, Roswitha: *Théroigne de Méricourt. Die Amazone der Freiheit*. Pfaffenweiler: Centaurus 1991.

¹¹⁴ Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, S. 109.

¹¹⁵ Ebd. S. 108. Im *Lied von der Glocke* hatte Schiller die Kämpferinnen der Revolution als „Hyänen“ charakterisiert, die „mit des Panthers Zähnen, / [...] des Feindes Herz“ zerreißen. Das Wort „Hyänen“ ist eindeutig „negativ besetzt“ (Hinderer, Walter: *Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen*, S. 262) und verweist auf „politische und moralische Verirrung“, ebd.

¹¹⁶ Vgl. Anm. 33.

ästhetische Überformung und scheinhafte Rechtfertigung.“¹¹⁷ Der tote Körper Johannas wird „auf einen leisen Wink des Königs“ ganz mit Fahnen bedeckt.¹¹⁸ Schiller lässt seine Heldin unter den französischen Fahnen verschwinden. *Über ihrer Leiche*¹¹⁹ wird die neue Ordnung gefestigt.

Frau und Politik erweisen sich also in diesem Stück als unvereinbar. In den Szenen, in denen Johanna geschichtlich handelt, fühlt sie sich wie ein geschlechtsloses Wesen.¹²⁰ Der Schritt, der sie zur weiblichen Identität führen würde, – die Liebe zu Lionel – schließt sie automatisch von Geschichte und Politik aus. Als „schöne Seele“ trennt sie sich unmittelbar von ihrem Begehren. Sie wird zum „Symbol für geglättete Triebunterdrückung“,¹²¹ für die absolute Versöhnung zwischen Pflicht und Neigung, für den vollkommenen Sieg der Sittlichkeit über die Sinnlichkeit. Dadurch rettet sie die abstrakte Idee der Erhabenheit und Größe. Dass gerade dies unerreichbare Ideal für den klassischen Menschen an einer Frauengestalt abgehandelt wird, ist nicht zufällig. Das Weibliche wird auch hier jeglichen Realitätsbezuges beraubt und ist zur Projektionsfläche der männlichen Imagination geworden: der Imagination der großen Versöhnung und der Vollendungstypologie, die eigentlich nur „die kollektive Identität der Männer stabilisiert“.¹²² Das stellt eine weitere Analogie zu den Strategien der französischen Revolution dar. Johanna wird aus der Geschichte ausgeschlossen, um durch ihren Tod als verklärtes Ideal für Größe und Erhabenheit zu erstrahlen, ähnlich wie die Amazonen der Revolution, die als Symbole verehrt, in der Realität aber verfolgt wurden. Auch bei Schiller wird Johanna aus einer lebendigen Kämpferin zu einer toten Allegorie für Größe umgestaltet. Dies ist in beiden Fällen „Ausdruck eines patriarchalischen Reaktionsmusters, mit dem die Bedrohung durch reale Frauen abgewehrt und neutralisiert werden sollte.“¹²³

¹¹⁷ Stephan, Inge: *Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung*, S. 64.

¹¹⁸ Regieanweisung, S. 315.

¹¹⁹ Zur Funktion der weiblichen Leiche in Literatur und Kunst vgl. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Vgl. auch S. 46 dieser Studie.

¹²⁰ Die zweite Frauenfigur, die im Drama politisch wirkt, Isabeau, wird zur bloßen Verkörperung des Bösen degradiert. Was in Frankreich, in den Jahren nach der Revolution, gegen die kämpfenden Frauen erfunden und als Diffamierung und Denunzierung eingesetzt wurde, wird im Schillerschen Werk in Bezug auf Isabeau mit Taten belegt, „die sie als ‚Furie‘ und ‚wutschnaubende Megäre‘ verdammen und verteufeln“, vgl. Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 114.

¹²¹ Stephan, Inge: *Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung*, S. 63.

¹²² Stephan, Inge: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, S. 103.

¹²³ Ebd. S. 110.

Inge Stephan stellt die Geschichte der realen Jeanne d' Arc ausführlich vor und dann die literarischen Bearbeitungen ihrer Geschichte und kommt zum Ergebnis, dass Johanna ein besonders gutes Beispiel dafür ist, „wie reale Frauen ihrer Identität beraubt und zur Projektionsfläche für männliche Phantasien werden.“¹²⁴ Johanna gehört zu den historischen Frauengestalten, die die Imagination der Dichter jahrhundertlang herausgefordert hat. Als kämpferische Frau fasziniert sie und mobilisiert zugleich tiefe Männerängste. Deshalb muss sie beseitigt werden. Die kämpferisch agierende Frau kann lediglich nur als Hexe verdammt oder als Heilige verklärt werden. In beiden Fällen ist das Resultat das gleiche: sie wird als reale Person vernichtet. Auffällig an den verschiedenen Johanna-Bearbeitungen ist die „Auslöschung männlicher Verantwortlichkeit“.¹²⁵ Die Verfolgung, Folterung und die Tötung der realen Johanna werden in den literarischen Ausformungen nicht als Ausdruck männlicher Gewalt gegen eine Frau, die die patriarchalische Ordnung stört, gebrandmarkt, sondern in den meisten Fällen¹²⁶ als Episoden der Lebensgeschichte einer Heiligen dargestellt, und dadurch zum Teil gerechtfertigt. Insbesondere bei Schiller werden Bezeichnung, Verbannung, Gefangenschaft und Tod, als notwendige Stufen einer Reinigung bei einem Vervollkommnungsprozess, der aus der sündigen Frau eine Heilige macht, dargestellt. Ihr grausamer Tod auf dem Scheiterhaufen wird hier zum Heldentod auf dem Schlachtfeld umgestaltet und als schönes Fest zelebriert. Dabei verschwindet das reale Verbrechen und viele wichtige Komponenten der historischen Situation und der Person gehen verloren. Schiller liefert unter anderem ein poetisches „Remake der Geschichte“,¹²⁷ wobei die störenden Elemente vermindert werden, zugunsten einer ohne schlechtes Gewissen Erhaltung der patriarchalischen Ordnung.

¹²⁴ Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, S. 35.

¹²⁵ Ebd. S. 64.

¹²⁶ Warner, Marina: *Joan of Arc. The Image of female Heroism*, Berkeley: University of California Press 2000.

¹²⁷ Koschorke, Albrecht: Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, S. 251.

2. Friedrich Hebbel: *Judith*

A. Die biblische Vorlage und ihre Rezeption in der abendländischen Kunst.

Im Zentrum von Hebbels Erstlingstragödie *Judith* (1840) steht die Darstellung der Geschlechterpolarität. In der Figur der Protagonistin sind bereits „alle Züge der späteren Frauengestalten seiner Dramen und ihres Verhältnisses zur männlich bestimmten Welt vorgebildet.“¹ Hebbels Gesamtwerk ist durchzogen von der „tödlichen Auseinandersetzung“² zwischen Mann und Frau und ist daher repräsentativ für die Geschlechterdiskussion im 19. Jahrhundert. Sein Werk lässt sich als „ein Kommentar zu der einen großen Geschlechtererzählung des 19. Jahrhunderts lesen, die auf die Macht und Dominanz des Weiblichen und zugleich auf den männlichen Kastrationskomplex verweist.“³ Hauptquelle für Hebbels Werk war das Buch *Judit* des Alten Testaments. Der Dramatiker bearbeitet jedoch den biblischen Stoff neu, knüpft dabei an die lange Rezeptionstradition des Judith-Themas in der bildenden Kunst an, und liefert seine eigene Version, die das Geschehen stark psychologisiert. Die Hebbelsche Tragödie zog Sigmund Freuds Aufmerksamkeit an, der darin ein Beispiel für seine Kastrationstheorie sah. Diese Themen: die biblische Judit-Erzählung, ihre Rezeption in der Kunst, Hebbels Bearbeitung und Freuds Interpretation sollen im Folgenden aus feministischer Sicht dargestellt und besprochen werden.

¹ Fenner, Birgit: Judiths Unbedingtheitsspiel – Der Kampf um Anerkennung und Selbstfindung der Frau bei Hebbel, in: Hilmar Grundmann (Hg.): *Friedrich Hebbel. Neue Studien zu Werk und Wirkung*, Heide: Boyens 1982, (Steingruber Studien, 3), S. 31 - 44, hier: S. 31.

² Ebd.

³ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“ Hebbels *Judith* – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, in: Ester Saletta/Christa Tuczay: *Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann». Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 163 - 177, hier: S. 164.

Das (apokryphe) Buch *Judit* des Alten Testaments, das wahrscheinlich im zweiten Jahrhundert vor Christus entstand, behandelt die Rettung des jüdischen Volkes von der grausamen assyrischen Armee durch die heldenhafte Tat einer Frau: Judit. Die historische und theologische Forschung sieht in diesem Buch eine eher fiktionale Erzählung, da zwischen seinem Inhalt und der realen Geschichte viele Ungereimtheiten bestehen. In Wirklichkeit fügt das Buch in einer einzigen Erzählung verschiedenste Ereignisse der Geschichte Israels, die sich im Laufe von über 400 Jahren ereignet haben, durch eine „vielschichtige Collagentechnik“⁴ zu einer Gesamtdeutung zusammen.⁵ Fiktiv ist schon lange für die Forschung auch der Ort der Handlung, die Stadt Betulia, die sich nicht nachweisen lässt, aber auch die Hauptheldin der Erzählung, Judit. Ihr Name bedeutet Jüdin, sie verkörpert also das ganze jüdische Volk. Der Plot ist wie folgt: Nebukadnezar, der König von Assyrien, hat die Ambition, alle Völker der Welt zu unterwerfen und von ihnen als Gott verehrt zu werden. In einem siegreichen Feldzug gelingt es seinem Hauptmann in der Tat, dem übermächtigen Holofernes, der diesen Plan zu verwirklichen hat, viele Völker zu erobern, bis auf das kleine Volk Israel. Daher belagert er die jüdische Stadt Betulia. Als nach fast vierzig Tagen die Vorräte zu Ende gehen, sinkt den Belagerten der Mut, und sie sind bereit sich zu ergeben. Da erscheint Judit, eine junge und devote Witwe, schön, klug und gottesfürchtig und rüttelt das Volk auf. Sie schlägt einen ganz anderen Weg vor, der mit Hilfe Gottes Rettung bringen soll. Sie macht sich schön, und in Begleitung ihrer Magd begibt sie sich ins Lager der Assyrer. Mit ihrer Wortkunst und ihrer Schönheit gelingt es ihr, Holofernes zu verführen, der die Veranstaltung eines Festes zu ihren Ehren befiehlt, um mit ihr zusammenzukommen. Doch er trinkt so viel Wein, dass er, als er sich mit Judit allein in seinem Zelt befindet, einfach einschläft, bevor er sie berühren konnte. Diesen Augenblick nutzt Judit aus und schlägt ihm mit seinem eigenen Schwert den Kopf ab. Nach der Entdeckung von Judits

⁴ Zenger, Erich: „Wir erkennen keinen anderen als Gott an...“ (Jdt 8, 20). Programm und Relevanz des Buches *Judit*, in: *Religionsunterricht an höheren Schulen* 39 (1996), S. 23 - 36, hier: S. 28. Vgl. auch Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale? Die Judithfigur zwischen biblischer Erzählung und kunstgeschichtlicher Rezeption, in: *Biblisches Forum* (2004), S. 1-16, hier: S. 2 und Rakel, Claudia: Das Buch *Judit*. Über eine Schönheit, die nicht ist, was sie zu sein vorgibt, in: Marie-Theres Wacker (Hg.): *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1998, S. 410 - 421, hier: S. 410.

⁵ Zu den Unterschieden zwischen realer Geschichte und biblischer Erzählung vgl. unter anderem Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Annette Kuhn / Bea Lundt (Hg.): *Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit*, Dortmund: Ed. Ebersbach 1997, S. 343 - 385, hier: S. 346.

Tat flieht das assyrische Heer ohne seinen Anführer in alle Richtungen. So rettet Judit Israel vor der sicheren Katastrophe. Nach Betulia zurückgekehrt wird sie von ihrem Volk als Heldin empfangen. Sie feiert ihre Tat als einen Triumph, den sie mit Gottes Hilfe und für Gott errang. Die Errettung des jüdischen Volkes bedeutete zugleich den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus.

Was nun die Juditfigur selbst betrifft, sind die Charakteristika, die die biblische Erzählung hervorhebt, ihre unübertreffliche Schönheit, ihre Klugheit und ihre Tugendhaftigkeit.⁶ List und Verführung, Tücke und Verschlagenheit, ihre Hauptwaffen also bei der Realisierung ihres Planes, stellen im Buch keine moralische Ambivalenz dar, sondern sind als klare Aspekte einer bewusst inszenierten Strategie zu verstehen.⁷ Es ist die Strategie der Unterlegenen und Schwachen gegenüber Mächtigen, zugleich aber die Strategie der Frauen in der androzentrischen Gesellschaft. Judit ist nicht nur schön, sie macht sich schön, um den Feind zu blenden. Sie kennt die Macht ihrer Schönheit und sie funktionalisiert sie listig und klug für ihre Ziele. Claudia Rakel verweist hierbei auf das Mimesis-Konzept der feministischen Philosophie von Luce Irigaray: „Indem sie [Judit] die Schönheit mit ihren erotischen Momenten nachahmt, ohne sie zu ihrer Realität werden zu lassen, macht sie diese zu einer Widerstandsform, die sie nutzt, um eine andere Realität herzustellen: die Befreiung Israels.“⁸ Der alte Text hebt überdies mit Nachdruck ihre „σοφία“, d.h. ihre Weisheit hervor als eines von den Hauptmerkmalen ihrer Person. Judit erweist sich als eine Frau, die nicht nur die schwierige politische Situation ihres Volkes kritisch beurteilen kann, sondern auch als eine Person, die die

⁶ Zu einer Deutung Judiths aus feministischer Sicht vgl. Brenner, Athalya: *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, Rakel, Claudia: Das Buch *Judit*. Über eine Schönheit, die nicht ist, was sie zu sein vorgibt, Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, Schmitz, Barbara: *Gedeutete Geschichte. Die Funktion der Reden und Gebete im Buch Judit*, Freiburg: Herder 2004 und Rakel, Claudia: *Judit – über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg. Eine feministisch-intertextuelle Lektüre*, Berlin, New York: De Gruyter 2003.

⁷ Rakel, Claudia: Das Buch *Judit*. Über eine Schönheit, die nicht ist, was sie zu sein vorgibt, S. 416. Dazu auch Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, S. 8ff.

⁸ Rakel, Claudia: Das Buch *Judit*. Über eine Schönheit, die nicht ist, was sie zu sein vorgibt, S. 416f. Vgl. auch Rakel, Claudia: *Judit – über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg*, S. 224f. Mit dieser Strategie, bemerkt Barbara Schmitz dazu, „untergräbt Judit die androzentrische Machtstruktur, die in der Erzählung geschildert wird“, in: Dies.: Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, S. 10. Zu beachten ist auch die Tatsache, dass Vorbild für Judiths Verhalten in erster Linie männliche biblische Gestalten sind, die mit Täuschung operiert haben: in ihrem großen Gebet bittet sie Gott um die Kraft Simeons sowie um die Verschlagenheit Jakobs, um ihren Plan verwirklichen zu können.

religiöse Ernsthaftigkeit des Umstandes und die damit verbundenen theologischen Implikationen richtig erkennen kann. Daher wird sie von der jungen feministischen Theologie, die diese ignorierte Seite Judits wieder entdeckt, als „schriftgelehrte Theologin“ bezeichnet.⁹

Die Juditerzählung hat eine große Faszination auf Künstler und Schriftsteller¹⁰ aller Zeiten ausgeübt wie kaum ein anderes Buch der Bibel und hat im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Interpretationen, Deutungsverschiebungen und Änderungen erfahren. Heute ist unsere Vorstellung der Judith nicht die einer tapferen und tugendhaften Heldin, weil sie uns weniger aus der Bibel, und vielmehr aus den unterschiedlichen Rezeptionsarten in Kunst, Literatur und Musik bekannt ist. Vor allem das 19. Jahrhundert hat das Bild der Judith als *femme fatale* geprägt. Der Weg, der von einer klugen, schönen und politisch handelnden Frau zu einem mörderischen Vamp führt, ist aber lang und nicht ein plötzliches Produkt des 19. Jahrhunderts. Wichtig ist für uns dabei die Frage, warum es zu einer solchen Verschiebung kam, eine Frage, die innerhalb der feministischen Forschung mehrmals gestellt wird.

Judith ist ein Skandalon, konstatiert Hammer-Tugendhat, denn „ihre Geschichte signalisiert nichts weniger als die Umkehrung der Geschlechterordnung.“¹¹ Als eine aktive Frau, die in die historisch-politische Situation ihres Landes entscheidend eingreift und sie bestimmt, überschreitet Judith in der Tat die Grenzen der patriarchalischen Geschlechterordnung. Judith – das hat die androzentrische abendländische Kultur sehr früh verstanden – durfte nicht zur Identifikationsfigur für Frauen werden, denn für die männliche Ordnung signalisierte sie Angst und Bedrohung. In der Rezeptionsgeschichte des biblischen Buches wurden verschiedene Strategien entwickelt, um

Judiths Glanz und Gefährlichkeit abzuwehren und sie unschädlich zu machen. Die wichtigsten von diesen Strategien sind: Eliminierung, Allegorisierung und radikale Umdeutung der anfänglichen Bedeutung.¹²

Schon der alte Text stellt Judith als Ausnahme dar und privatisiert sie nach ihrer Tat.¹³ Nur kurz „darf Judith im Rampenlicht stehen“,¹⁴ bald muss sie zu ihrem Witwenleben zurückkehren und wird nie wieder eine öffentliche Rolle spielen. In der frühen Neuzeit nun übersetzt zwar Luther das Buch ins Deutsche, eliminiert es aber aus der Bibel und ordnet es den Apokryphen zu. Zugleich betont er den allegorischen Gehalt der Erzählung: Judith stehe weder für sich noch für die Frauen, sondern für Judäa, genauso wie Holofernes für jeden heidnischen Tyrannen symbolisch stehe.¹⁵ Die katholische Kirche, auf der anderen Seite, ordnete das Buch in die Bibel ein, legte jedoch Judiths Erfolg ausgerechnet als Sieg der Keuschheit aus und pflegte, Judith als Präfiguration Marias vorzustellen. So fungiert Judith in der mittelalterlichen Tradition und Kunst „innerhalb eines theologischen Tugend- und Lastersystems“ vorrangig als Personifikation der Demut (Humilitas) sowie der Keuschheit (Sanctimonia) und Enthaltensamkeit (Continencia).¹⁶ Erst in der Renaissance, und nur für kurz, werden die politischen Aspekte von Judiths Tat hervorgehoben. In Sandro Botticellis „Rückkehr der Judith nach Bethulien“ (1470), z.B., wird Judith als Beschützerin von Florenz gezeigt. Dargestellt wird sie als eine grazile Gestalt, die nach vollbrachter Tat anmutig heimwärts schreitet. In ihrer linken Hand hält sie einen Olivenzweig, das Zeichen der Göttin Athena, Schutzherrin von Athen, und in der Rechten hält sie das Schwert. So wurde sie „in einer Mischung von christlicher und antiker Ikonographie zu einem politischen Symbol geformt.“¹⁷ Diese Funktionalisierung der Judithfigur als Symbol von politischer

⁹ Vor allem ihre Reden und Gebete lassen Judiths kritisches Denken erkennen. Vgl. dazu Schmitz, Barbara: *Gedeutete Geschichte. Die Funktion der Reden und Gebete im Buch Judit*, und Schmitz, Barbara: *Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?*, S. 10.

¹⁰ Zur Rezeption des Judith-Stoffes in der Literatur vgl. unter anderem: Baltzer, Otto: *Judith in der deutschen Literatur* (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur 7), Berlin: De Gruyter 1930, Motté, Magda: „*Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit*“. *Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart: Körner 1998 und Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen. Hebbels „Judith“ und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre*. Im Rahmen unserer Einleitung beschränken wir uns auf die Rezeption des Stoffes in der bildenden Kunst, weil hier die Entwicklung der Figur prägnanter dargestellt wird.

¹¹ Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 346.

¹² Zur Rezeption Judiths in der Kunst vgl. unter anderem: Georgen, Helga Theresa: *Die Kopfgängerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?*, in: Cordula Bischoff u.a. (Hg.): *Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen: Anabas 1984, S. 111 - 124, Kehr, Wolfgang: *Bilder von Judit und Salome*, in: *Kunst und Unterricht* 117 (1987) S. 17 - 26 und Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*.

¹³ Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 347.

¹⁴ Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte*, S. 14.

¹⁵ Vgl. Vorrede auf das Buch *Judit* (1534), in: *Luthers Vorreden zur Bibel*, herausgegeben von Heinrich Bornkamm, Frankfurt: Insel 1983, S. 147ff.

¹⁶ Georgen, Helga Theresa: *Die Kopfgängerin Judith*, S. 111.

¹⁷ Kehr, Wolfgang: *Bilder von Judit und Salome*, S. 19f. Vgl. auch Schmitz, Barbara: *Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?*, S. 3 und Georgen, Helga Theresa: *Die Kopfgängerin Judith*, S. 121.

Freiheit wird nicht lange dauern, denn Judith, selbst als Symbol, scheint zu gefährlich zu sein. Charakteristisches Beispiel dafür ist die Geschichte der Bronzeplastik Donatellos (1387 – 1466) *Judith und Holofernes* (1459). Das Werk wurde im Jahr 1494 in der Öffentlichkeit aufgestellt, um die Befreiung der Stadt von der unterdrückenden Macht der Medici zu symbolisieren. Die Judithgruppe verkörperte den Freiheitswillen der Stadt und die Warnung vor allen Tyrannen. Bald erschien aber den Regenten von Florenz die Personifizierung der Stadt durch Judith als suspekt. Es wurde argumentiert, Judith sei ein todbringendes Zeichen: „Dass die Frau den Mann erschlägt, sei nicht mit dem Kreuz und der Lilie zu vereinbaren, die Florenz im Wappen führt.“¹⁸ Die Statue wurde daher entfernt und durch den *David* Michelangelos ersetzt. *David* war von nun an das politische Symbol der Stadt. Judith und David gelten, wie bekannt, als analoge Figuren, denn beide haben mit List einen überlegenen Feind besiegt, und dadurch ihr Volk gerettet. Was die Stadtväter von Florenz also gestört hatte, war offensichtlich nicht das Dargestellte selbst als Thema, sondern das Geschlecht der Heldenfigur.¹⁹ *David*, als männlicher Held, konnte zum unbezweifelten Ideal werden. Seine Tat, die Tötung von Goliath, wurde niemals als ambivalent empfunden. Überdies konnte Donatello *Judith* von vielen „nicht mehr als rein politische Allegorie angesehen werden.“²⁰ Die Dimension des Geschlechterkampfes und die damit zusammenhängenden sexuellen Konnotationen sind aus der Gruppe klar ablesbar. Die beiden Körper, wie „unauflöslich ineinander verwoben“,²¹ verweisen deutlich auf eine erotische Vereinigung.²² Von nun an und für die folgenden Jahrhunderte wird der Blick bei der Rezeption des Judiththemas zunehmend auf die Aspekte des Geschlechterkampfes gelenkt, während die politische Dimension von Judiths Tat immer mehr an Bedeutung verliert. Das Vorbild der tapferen Tyrannenmörderin weicht der Aktualisierung Judiths als Henkerin im Geschlechterkampf. Dieses neue Betrachtungsmodell funktionalisiert nur die Elemente der biblischen Erzählung, in denen von Judiths Verführungskunst mit ihren weiblichen Reizen

¹⁸ Herzner, Volker: Die „Judith“ der Medici, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43 (1980), S. 139 - 180, hier: S. 139.

¹⁹ Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, S. 4.

²⁰ Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela: Judith und ihre Schwestern, S. 360.

²¹ Georgen, Helga Theresa: Die Kopffägerin Judith, S. 117.

²² Zu Donatellos Judith und zu den Ambivalenzen, die die Judith-Ikonographie bestimmen vgl. Bredekamp, Horst: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 1995. Zu einer psychoanalytischen Annäherung der Donatellogruppe vgl. Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, in: Barbara Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 62 - 96, hier: S. 80ff.

die Rede ist. Die Figur wird zunehmend dämonisiert,²³ eine Tendenz, die in der Epoche des Barock verstärkt auftritt. Judith wird hier als eine „lüstern-sadistische Frau“²⁴ gezeigt, wie z.B. im Bild von Jan Liss (1625), wo ihr „lasziver und zugleich zwingender Blick dem Betrachter eine tödliche Erotik verheißt.“²⁵ Ähnliches lässt sich für Rubens Judith-Gemälde sagen, wo sich „der sadistische Realismus mit dem voyeuristischen Blick auf die entblößten Brüste der Heldin“ paart.²⁶

Je mehr Judith dämonisiert wird, desto weniger brutal erscheint Holofernes, der allmählich „Sympathisanten“ findet.²⁷ Dabei kann man von einer weiteren Funktionalisierung des Sujets sprechen: Die männlichen Künstler beginnen Holofernes auf eine Weise darzustellen, die Mitleid bei dem Betrachter hervorruft; mit unterschiedlichen Strategien machen sie den fürchterlichen Tyrann der Bibel zum wehrlosen und unschuldigen Opfer einer listigen Mörderin.²⁸ Eine von den ersten Deutungsumkehrungen der Holofernes-Figur findet sich bei Jacopo Tintoretto's Werk *Judith und Holofernes* (1577/78). Das Gemälde stellt eine Szene gerade nach der Mordtat Judiths dar. Viele Einzelheiten verleihen der ganzen Szenerie „erotisches Couleur“:²⁹ die leere Weinkaraffe auf dem Tisch, der nackte Holofernes, seine im Zelt umher verstreute Rüstung und

²³ Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte*, S. 22.

²⁴ Diese Betrachtungslinie gipfelt, wie Marion Kobelt-Groch gezeigt hat, im Werk von Leopold von Sacher Masoch, bei dem der tabuisierte Bereich der sadistischen Frau und des masochistischen Mannes thematisiert wird, vgl. Dies.: *Judith macht Geschichte*, S. 125 - 196.

²⁵ Georgen, Helga Theresa: Die Kopffägerin Judith, S. 116.

²⁶ Kehr, Wolfgang: Bilder von Judit und Salome, S. 21. Eine ganz andere Betrachtungsweise stellen in dieser Epoche die Judith-Gemälde der Malerin Artemisia Gentileschi. In ihrem Werk *Judith enthauptet Holofernes* (1630) wird jegliche „Koppelung von ‚sex and crime‘ vermieden“ (Kehr, Wolfgang: Bilder von Judit und Salome, S. 22). In gleichberechtigter Zusammenarbeit vollziehen die zwei Frauen – Judith und ihre Magd – den Mord. In ihren Gesichtern sind weder Zeichen der Reue noch die geringste Andeutung auf weibliche List und sexuelle Attraktivität zu erkennen. Ohne Erregung vollbringen sie die Tat, als wenn sie „ein Schwein zu schlachten“ hätten (Kehr, Wolfgang, ebd. S. 22). Gentileschis einzigartige Betrachtungsweise ist mit ihrer Biographie in Verbindung zu bringen. Es ist die weibliche Betrachtungsweise einer Malerin, die von ihrem Lehrer vergewaltigt worden war und im Prozess gegen den Vergewaltiger gedemütigt und gefoltert wurde. Vgl. Georgen, Helga Theresa: Die Kopffägerin Judith, S. 113ff; Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 84ff.

²⁷ Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte*, S. 22.

²⁸ Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, S. 4.

²⁹ Ebd. S. 5, und Philpot, Elisabeth: *Judith und Holofernes*. Changing Images in the History of Art, in: Jasper David (Hg.): *Translating religious Texts. Translating, Transgression and Interpretation*, New York: St. Martin's Press 1993, S. 80 - 97, hier: S. 88.

die blutroten Stoffbahnen, die das Bett umrahmen. Das Besondere aber an diesem Gemälde ist die Darstellung von Holofernes: Sein nackter Leichnam, in gedrehter Körperhaltung auf dem Bett liegend, „trägt ein weißes Lendentuch und erinnert durch die Position, in der er liegt, an den toten Christus, wie er in den Armen seiner Mutter dargestellt wird. Erinnert sei nur an die berühmte Pietà-Darstellung von Michelangelo. So wird nun der Mörder Holofernes verheilig, ja mit Christus identifiziert.“³⁰ Diese Umdeutung der Charakterisierung der Holofernesfigur zeigt sich auch klar durch die häufige Parallelisierung Judiths mit Salome.³¹ In der Forschung zum Judith- und Salome-Sujet in der Kunstgeschichte und von Tizian und Lucas Cranach bis Gustav Klimt werden Judith und Salome oft miteinander verwechselt.³² Eine solche Verwechslung aber, die die Retterin ihres Volkes Judith mit der am Mord eines Heiligen schuldigen Salome identifiziert, führt zur Parallelisierung des grausamen Tyrannen Holofernes mit dem Heiligen Johannes.

In einer weiteren Funktionalisierung, die im Zusammenhang mit der vorigen steht, wird das Judith-Thema zum Geschlechterkampf verändert, und dabei vom biblischen Geschehen völlig entfernt: Holofernes verliert die Züge des grausamen Despoten und wird einfach als Mann, als Repräsentant des männlichen Geschlechts schlechthin verstanden. Ein frühes Beispiel für diese Entwicklung stellt Cristofano Alloris *Judit mit dem Haupt des Holofernes* (1613) dar.³³ Allori macht mit seinem Werk eine persönliche

³⁰ Vgl. Schmitz, Barbara: *Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?*, S. 5.

³¹ Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 355ff. und Kehr, Wolfgang: *Bilder von Judit und Salome*, S. 17. Auch die Salome-Figur war bei ihrer Rezeption in Literatur und Kunst einer Deutungsänderung unterworfen. Ihre Stilisierung zur *femme fatale*, die Johannes aus gekränkter Liebe abköpfen ließ, findet keine Entsprechung im Alten Testament.

³² In der Tizianforschung, z. B., wird die Frage aufgeworfen, ob ein Werk des Künstlers, das eine Frau mit einem abgeschlagenen männlichen Kopf zeigt, Salome oder Judith darstelle. Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 357f. Die visuelle Analogie zwischen Judith und Salome findet sich auch bei Lucas Cranach. Zwei ähnliche Frauengestalten präsentieren den Kopf ihres Opfers. Nur die Attribute sind anders: Schüssel – Schwert. Auch Klimts „Judith“ wurde 1905 bei der Ausstellung in Berlin als Repräsentation von Salome angesehen.

³³ Vgl. dazu Schmitz, Barbara: *Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?*, S. 5f., und Anderson, Jaynie: *The head-hunter and head-huntress in Italian religious portraiture*, in: James Wendy / Douglas Hamilton Johnson (Hg.): *Vernacular Christianity. Essays in the Social Anthropology of Religion presented to Godfrey Lienhardt*, New York: Barber 1988, S. 60 - 69, hier: 64 - 65.

Interpretation der Juditerzählung, in die er ein für ihn verhängnisvolles Liebesverhältnis projiziert. Holofernes stellt er mit Zügen von sich selbst dar, Judith mit den Charakteristika seiner Geliebten, die ihn verlassen hatte, während er der Magd Züge der Mutter seiner Geliebten gab. Allori hat sich selbst mit dem Mann Holofernes als dem willenlosen Opfer einer verführerischen Geliebten identifiziert. Solche Interpretationen lösen den Tyrann Holofernes vom biblischen Kontext völlig los und verwandeln ihn zum unschuldigen Opfer einer Frau.

Auch die Kunst des Nordens wird vom Judith-Sujet angezogen und schafft Judithbilder, die vorrangig den widersprüchlichen Charakter der Figur zeigen, indem sie Keuschheit mit erotischer Verführung kombinieren. Die Judith, z.B. des Nürnberger Malers Georg Penz (*Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1531), hält den abgeschlagenen Kopf von Holofernes an ihre halbentblößte Brust, sinnlich und zärtlich; sie verweist auf diese Weise vielmehr auf Gefühle, die um Begehren und Tod kreisen, und ruft kaum religiös- politische Konnotationen hervor.³⁴ Judith wird in der deutschen Renaissance zum ersten Mal in der Kunstgeschichte auch nackt gemalt, wie z.B. in den Werken von Barthel Beham (1525), Hans Baldung Grien (1525) und Conrad Meit (1515).³⁵ Die Aktdarstellungen entsprechen zum einen „dem Reinheitsideal der Humanisten im Sinne der *nuda veritas*“,³⁶ sie evozieren aber zugleich Sinnlichkeit und widersprüchliche Wünsche und Ängste, die mit der Verführung des Mannes durch die weibliche Erotik zu tun haben.

Die Geschichte der Judith verliert – wie aufgezeigt wurde – also schon in der Kunst der frühen Neuzeit jeden politischen und religiösen Sinn und wird zunehmend auf die Geschlechterbeziehung bezogen. Offensichtlich bot das Judith-Thema für das patriarchalische Verständnis kein positives Identifikationsmodell für Frauen und wirkte gleichzeitig bedrohlich für Männer. Diese Linie der Judithinterpretation setzt sich in den darauf folgenden Epochen fort und erreicht ihren Höhepunkt in der Kunst des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende, wo Judith mit der imaginierten sexuellen Dominanz der Frau über den Mann gleichgesetzt wird. Friedrich Hebbels Bearbeitung knüpft an die oben dargestellte ikonographische Tradition an, stellt aber zugleich einen neuen Vorschlag, der die weitere Kunstproduktion entscheidend prägen wird, dar.³⁷

³⁴ Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 358.

³⁵ Ebd. S. 361f.

³⁶ Kehr, Wolfgang: *Bilder von Judit und Salome*, S. 20.

³⁷ Hammer-Tugendhat, Daniela: *Judith und ihre Schwestern*, S. 344.

B. Entstehung von Hebbels *Judith*. Anregungen und Quellen

Hauptquelle für Hebbels Drama war das biblische Buch *Judit*, die endgültige Anregung jedoch wurde durch ein Gemälde gegeben, das der Dichter in der Münchner Galerie gesehen hatte. In seinem Vorwort zu *Judith* notiert Hebbel:

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. Aber ich wollte in Bezug auf den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Proceß den Unterschied zwischen dem echten, ursprünglichen Handeln und dem blossen Sich-Selbst-Herausfordern in einem Bilde zeichnen, und jene alte Fabel, die ich fast vergessen hatte und die mir in der Münchner Galerie vor einem Gemälde des Giulio Romano einmal an einem trüben Novembermorgen wieder lebendig wurde, bot sich mir als Anlehnungspunct dar. Auch reizte mich nebenbei im Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchgeschnitten hatte, sich mit dem All fast noch eins fühlten...³⁸

Von diesem Auszug wird zunächst klar, dass Hebbel die biblische Vorlage, die er als gleichgültig, ja sogar empörend empfindet, ablehnt. In der biblischen Gestalt sieht er bloß ein „verschlagenes Weib“, das einen männlichen Helden verführt und tötet. Hebbels Lesart der Bibel zeigt einerseits seine Distanz von der traditionellen religiösen Deutung, zugleich aber seine Beeinflussung von der Rezeption des Judith-Themas in den bildenden Künsten. Vergleicht man die Tragödie Hebbels mit dem apokryphen Buch, so stellt sich heraus, dass der moderne Autor viele Elemente des äußeren Handlungsgerüsts und der Situation von seiner Vorlage – oft bis ins Detail – übernimmt, grundlegend aber jedoch verändert er die biblische Argumentation und Motivation von Judiths Tat. In einer Tagebucheintragung des Autors heißt es:

Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein [...]. Meine Judith wird durch ihre That paralysiert.³⁹

³⁸ Zitiert wird nach: Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe (12 Bde), herausgegeben von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's Verlag 1901-1903. Dabei werden folgende Abkürzungen verwendet: W = Werke, T = Tagebücher und Br = Briefe, hier: W 1, S. 410.

³⁹ Zitate aus den Tagebüchern werden nach der Nummerierung der kritischen Ausgabe (Anm. 38) zitiert, hier: T 1872.

Hebbel stört es, dass die biblische Judith listig und schlau ist, und will keinesfalls diese Charakteristika als Elemente der Strategie einer Heldin wahrnehmen. Das zweite, was ihn stört, ist die Selbstverständlichkeit von Judiths Tat. Dass sie so einfach vollbracht wird und dass die Täterin dann zusammen mit ihrem Volk triumphiert und jubelt, findet er „gemein“. Damit ist die für unsere Optik wichtige Problematik des weiblichen Tuns berührt, wichtig für das Geschlechterverständnis des 19. Jahrhunderts, das *Frau* und *Tat* immer noch als unvereinbare Größen empfindet. Mit den Worten Hebbels: „In der Judith zeichne ich die *That* eines *Weibes*, also den ärgsten Contrast, dies Wollen und Nicht-Können, dies Thun, was doch kein Handeln ist.“⁴⁰ Im Mittelpunkt des Dramas steht also die so verstandene „*That eines Weibes*“ in Bezug auf den „zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Proceß.“ Diese „juristische Redewendung“ Hebbels verweist nicht bloß auf ein antagonistisches Geschlechterverhältnis, bei dem es um einen Machtkampf geht, sondern auch auf einen „Rechtsprozess“,⁴¹ auf „ein Gerichtsverfahren, in dem ‚Mann‘ gegen ‚Weib‘ steht“⁴² und bei dem „ein Urteil ergeht bzw. gesprochen werden muss.“⁴³

Hebbel macht aus dem biblischen Stoff ein Drama des Geschlechterkampfes und beteiligt sich somit eindeutig an der im Umkreis der Jungdeutschen geführten Diskussion um die „Weiber-Emanzipation“.⁴⁴ Die alttestamentarische Erzählung gestaltet er dafür folgendermaßen um: Judith ist Witwe, aber dennoch Jungfrau, da ihr Mann, Mannasses, der sechs Monate nach der Hochzeit starb, impotent gewesen war. Die sexuell unerfüllte Judith fühlt sich von dem grausamen und übermächtigen Holofernes angezogen und schmiedet einen Plan um ihn zu treffen, was ihr auch gelingt. Nach ihrer Entjungferung von Holofernes schlägt sie ihm den Kopf aus persönlicher Rache ab, da sie sich von ihm gedemütigt fühlt. Die religiöse und politische Begründung von Judiths Tat in der Bibel wird hier zu einer rein persönlichen: „Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst“, akzeptiert die Hebbelsche Judith im Moment der Erkenntnis. Judiths Tat, als Tat sexueller Gewalt, wird im Bereich des Psychologischen und Triebhaften begründet. Die Heldin feiert am Ende keinen Triumph, sondern, innerlich vernichtet, bittet sie das jüdische Volk um ihre Tötung, falls sie schwanger sei. Die Einführung des Motivs der jungfräulichen Witwe, die Vergewaltigung Judiths von Holofer-

⁴⁰ T 1802

⁴¹ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit. Hebbels „Judith“ und „Genoveva“*, Heidelberg: Carl Winter 1985, S. 27.

⁴² Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, Freiburg: Rombach Verlag 2002, S. 28.

⁴³ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“, S. 166. Müller-Funk macht auch auf die zweite Bedeutung des Wortes ‚Prozess‘ aufmerksam, die auf die historische Dynamik der Entwicklung verweist, ebd.

⁴⁴ Br II, S. 103 und T 2324. Vgl. dazu Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 20ff.

nes, das Motiv der persönlichen Rache und überhaupt der psychologischen Motivation der Handlung, sowie das für die Protagonistin vernichtende Ende sind die wichtigsten Abweichungen Hebbels von seiner Vorlage.

Neben dem biblischen Buch waren für die Entstehung der Tragödie zwei Judith-Gemälde von Bedeutung. Hebbel berichtet im eingangs zitierten Auszug, dass der Anblick von Giulio Romanos *Judith*, der Ausgangspunkt für sein Stück sei.⁴⁵ Darüber hinaus sollte der Dichter an Eduart Kulke zu diesem Thema folgende Aussage gemacht haben:

Ich hatte ein Gemälde, welches die Judith mit dem Haupte des Holofernes darstellte, nicht lange vorher gesehen. Es hatte in mir einen so mächtigen Eindruck hinterlassen, dass ich gar keinen Stoff zu suchen brauchte, weil sich mir der Stoff der ‚Judith‘ so von selbst aufgedrängt. Über Nacht war der fünfte Akt fertig, die entscheidende Katastrophe.⁴⁶

Bedeutend bei dieser Aussage ist nicht nur die Rolle des Kunstwerks, sondern auch die Tatsache, dass Hebbel zuerst die Katastrophe des fünften Akts fertig stellte. Ihm war also „Liebesnacht und Rache des entehrten Weibes“,⁴⁷ die Hauptsache. Dieses Bild⁴⁸ wurde nie wieder vom Dichter erwähnt, während seine zweite ikonographische Quelle, das Judith-Gemälde von Horace Vernet (1789-1863), das Hebbel zuerst als Lithographie in Hamburg gesehen hatte,⁴⁹ ihn intensiv und für lange Zeit beschäftigte. 1844, vier Jahre nach der Vollendung des Stücks, sucht Hebbel in Paris die ‚Galerie Luxemburg‘ auf, um das Originalwerk von Vernet anzusehen. Das Werk zeigt Judith im Begriff den nackten, schlafenden und „deutlich postkoitalen Holofernes zu enthaupten“.⁵⁰ In einem Brief an Elise Lensing schreibt er am 2. April 1844:

Natürlich sah ich zuerst die Judith von Horace Vernet, die du aus der Lithographie kennst. Ich verweilte lange vor dem Bilde. Könnte ich Französisch und Horace Vernet Deutsch, so würde ich ihn aufsuchen, er hat in seinem Bild dieselben Motive ausgedrückt, die ich in der Tragödie in Bewegung setzte.⁵¹

⁴⁵ W 1, S. 410. Das Gemälde zeigte Judith den Kopf von Holofernes haltend.

⁴⁶ Sadger, Isidor: *Judith*, in: Helmut Kreuzer unter Mitwirkung von Ronald Koch (Hg.): *Friedrich Hebbel*, S. 86 - 109, hier: S. 86f.

⁴⁷ Ebd. S. 87.

⁴⁸ Das Gemälde wird heute Domenichino zugeschrieben.

⁴⁹ Vgl. Matthiesen, Hayo: *Friedrich Hebbel. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 1970, S. 45.

⁵⁰ Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 75.

⁵¹ Br III, S. 67.

Vernets Werk, das selbst eine Interpretation der apokryphen Erzählung ist, scheint nun Hebbels Ausgestaltung des Stoffes zu objektivieren. Eine wichtige Vermittlerrolle bei der Entstehung des Hebbelschen Dramas muss jedoch Heinrich Heines Bericht über das Gemälde Vernets aus dem Jahre 1831 gespielt haben, das Hebbel wohl vor der Niederschrift seiner *Judith* gelesen haben dürfte.⁵² Deswegen sei es hier zitiert:

Das vorzüglichste seiner ausgestellten Gemälde war eine Judith, die im Begriff steht, den Holofernes zu töten. Sie hat sich eben vom Lager desselben erhoben, ein blühend schlankes Mädchen. Ein violettes Gewand, um die Hüften hastig geschürzt, geht bis zu ihren Füßen hinab; oberhalb des Leibes trägt sie ein blaßgelbes Unterkleid, dessen Ärmel von der rechten Schulter herunterfällt und den sie mit der linken Hand, etwas metzgerhaft und doch zugleich bezaubernd zierlich, wieder in die Höhe streift; denn mit der rechten Hand hat sie eben das krumme Schwert gezogen gegen den schlafenden Holofernes. Da steht sie, eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihte Hostie. Ihr Kopf ist wunderbar anmutig und unheimlich liebenswürdig; schwarze Locken, wie kurze Schlangen, die nicht herabflattern, sondern sich bäumen, furchtbar graziös. Das Gesicht ist etwas beschattet, und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödlichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsterheit der Rache; denn sie hat auch den eignen beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden. In der Tat, dieser ist nicht sonderlich liebreizend, aber im Grunde scheint er doch ein bon enfant zu sein. Er schläft so gutmütig in der Nachwonne seiner Beseligung; er schnarcht vielleicht, oder, wie Luise sagt, er schläft laut; seine Lippen bewegen sich noch, als wenn sie küßten; er lag noch eben im Schoße des Glücks, oder vielleicht lag auch das Glück in seinem Schoße; und trunken von Glück und gewiß auch von Wein, ohne Zwischenspiel von Qual und Krankheit, sendet ihn der Tod durch seinen schönsten Engel in die weiße Nacht der ewigen Vernichtung. Welch ein beneidenswertes Ende! Wenn ich einst sterben soll, ihr Götter, laßt mich sterben wie Holofernes! Ist es Ironie von Horace Vernet, daß die Strahlen der Frühsonne auf den Schlafenden gleichsam verklärend hereinbrechen und daß eben die Nachtlampe erlischt?⁵³

⁵² Der Bericht war in der Hamburger Zeitschrift „Salon“ im Jahr 1834 abgedruckt worden und Hebbel damit zugänglich gewesen. Indizien dafür, dass Hebbel Heines Beschreibung kannte, finden sich bei Vontin, Walther: *Judith: Götze aus Erz und Ton*, in: *Hebbel – Jahrbuch* (1960), S. 54 - 98, hier: S. 63 und Grundmann, Hilmar: *Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, S. 138f.

⁵³ Heine, Heinrich: *Französische Maler*, in: Ders.: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, herausgegeben von Klaus Briegleb, Bd. 5, Frankfurt a. M.: Ullstein 1981, S. 29 - 87, hier: S. 36f.

Hauptcharakteristikum der Heineschen Interpretation ist neben der sexualisierten Lesart des Gemäldes die ambivalente Darstellung der Figuren. So wird vor allem Judith mit gegensätzlichen Attributen beschrieben wie: „süße Wildheit“, „düstere Holdseligkeit“, „sentimentaler Grimm“, „edle Züge der tödlichen Schönen“, „süße Grausamkeit“ und „Lüsternheit der Rache“. Von Holofernes dagegen wird die barbarische Grausamkeit genommen. Er wird zwar als „hässlicher Heide“ und als „nicht sonderlich liebezend“ charakterisiert, aber im Grunde ist er doch „ein bon enfant“, das selig schläft, während das Licht der Sonne ihn fast „verklärend“ erscheinen lässt. Ambivalent ist aber in Heines Beschreibung auch das ganze Geschehen, denn hier „paaren sich die Wollust der Frau und die Verlorenheit des Mannes an die Lust mit einerseits Reinheit und andererseits Tod“. ⁵⁴ Klar ist in Heines kurzem Text nicht nur, dass Holofernes mit Judith zusammen geschlafen haben (Holofernes schläft „im Schooße des Glücks“/ „in der Nachwonne seiner Beseligung“), sondern auch, dass Judith von Holofernes entjungfert wurde und aus Rache handelt („An der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit“ hat sie den „eigenen beleidigten Leib“ zu rächen). Zwischen dem Gemälde Vernets nach Heines Interpretation und Hebbels Tragödie bestehen eindrucksvolle Analogien: die sexualisierte Lesart des Sujets, die Ambivalenz der Figuren und des Geschehens, die Entjungferung Judiths von Holofernes und der Mord aus Rache sind die wichtigsten davon.

Hebbels *Judith* entsteht zum Schluss durch die bewusste Auseinandersetzung mit Schillers *Jungfrau von Orleans*. Hebbel hatte sich intensiv mit der Geschichte der Johanna von Orleans auseinandergesetzt und sich schon einige Zeit mit dem Gedanken getragen, eine neue Version des Schillerschen Stücks zu schreiben. Die Gestaltung des Johanna-Stoffes von dem „Gedanken-Dichter“ Schiller lehnte er als „Wachsfigur“ ab. ⁵⁵ Der junge Hebbel behauptete, dass Schiller das Naive von Johannas Natur „in einem See von Sentimentalität ertränkte“ und dass er die „Wahrheit mit idealer Schminke“ überpinselte. ⁵⁶ Mangelhaft und unglaublich findet er auch die psychologische Bearbeitung des Stoffes von Schiller. ⁵⁷ Hebbel hat sehr früh seine anfänglichen Johanna-Pläne auf den Judithstoff übertragen. Der sichere Besitz einer ethisch-religiösen

⁵⁴ Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 77.

⁵⁵ Br I, S. 145. Vgl. auch T 1011.

⁵⁶ Br I, S. 170. In einem anderen Brief (Br I, S. 142) schreibt Hebbel: „Der bedeutendste Stoff der Geschichte ist auf eine unerträgliche Weise verpfuscht. In der Geschichte lebt sie, leidet und stirbt schön. In Schillers Trauerspiel spricht sie schön.“

⁵⁷ Br I, S. 170 und 145. Im Grunde genommen, „spricht er Schiller jede psychologische Begabung ab“, vgl. Benno von Wiese: *Friedrich Schiller*, S. 736. Zum Verhältnis ‚Hebbel - Schiller‘ vgl. Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen*, S. 282ff.

Wahrheit, die bei Schiller dominant ist, wird für Hebbel fragwürdig. ⁵⁸ Seine Heldin hat allein mit ihren individuellen Problemen und unterdrückten Wünschen zu kämpfen ohne die Sicherheit des göttlichen Auftrags. Die Überwindung der Schillerschen phantastischen Romantik und des Idealismus wird zum Hauptziel Hebbels.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Quellen und der Anregungen Hebbels Folgendes sagen: Hebbel produziert eine anti-biblische und anti-Schillersche Tragödie, verwandt jedoch zur psychologischen Darstellung des Judith-Sujets von Vernet und Heine. Bedeutend wird für Hebbel der Prozess zwischen den Geschlechtern, der durch die Struktur des Dramas selbst klar veranschaulicht wird. Zwei Handlungslinien sind klar sichtbar, bei denen jeweils eine männliche und eine weibliche Figur herrschen. So ist der erste Akt Holofernes gewidmet und der zweite und dritte Akt Judith. Beide Figuren sind als Träger charakteristischer Züge von Männlichkeit und Weiblichkeit entworfen, während beide in ihren Monologen oder Gesprächen über die Bestimmung der Geschlechter sowie ihre Beziehung miteinander lange reflektieren. Im vierten und fünften Akt kommt es zu einem Zusammentreffen der beiden Gegner, wodurch „die ganze Dynamik der Geschlechtlichkeit, die die Figuren charakterisiert, entfesselt wird“. ⁵⁹ Die Tragödie schließt mit der Ermordung von Holofernes und die psychische Vernichtung Judiths. Das Urteil, das im Prozess der Geschlechter gesprochen wird, ist für beide Seiten tödlich.

C. Der Prozess zwischen den Geschlechtern

C. 1. Holofernes: Orientalische Männlichkeit

Schauplatz des ersten Aktes ist das soldatische Lager der Assyrer, in dessen Zentrum Holofernes als absoluter Herrscher steht. ⁶⁰ Seine erste Äußerung ist nicht zufällig ein Befehl; der weitere Verlauf des Auszugs und überhaupt des Dramas bestätigt, dass

⁵⁸ Ziegler, Klaus: *Hebbel - Judith*, in: Benno von Wiese: *Das deutsche Drama* (Bd. II), Düsseldorf: Bagel 1958, S. 101 - 122, hier: S. 117.

⁵⁹ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 29.

⁶⁰ Im ersten Aufzug gibt es keine zusammenhängende Gesamthandlung, sondern Einzelepisoden in loser Verbindung zueinander, die der Charakterisierung von Holofernes dienen. Vgl. dazu Ziegler, Klaus: *Hebbel - Judith*, S. 101.

seine Beziehung zu seiner Umgebung ein reines „Befehlsverhältnis“ ist.⁶¹ Seine Hauptleute, Krieger und Priester gehorchen ihm blind. Sie haben nur die Wahl „zwischen der Möglichkeit bedingungsloser Unterwerfung oder bedingungsloser Vernichtung“.⁶² Niemand darf sich seiner willkürlichen und menschenverachtenden Machtausübung widersetzen. Selbst den einzigen ihm übergeordneten Menschen, den Assyrerkönig Nebukadnezar, will er entthronen: „Ich will ihm die Welt unterwerfen und wenn er sie hat, will ich sie ihm wieder abnehmen“ (S. 8).⁶³ Seine Selbstüberhebung drückt sich in den Charakterisierungen über die eigene Person aus. So lässt er sich als ein „Blitz, der mit der Weltbrande droht“ (S. 63) bezeichnen, als das „Maß der Menschheit“ (S. 64), oder als derjenige, der „Dörfer und Städte in Brand stecken“ lässt und danach sagt: „Dies sind meine Fackeln! Ich hab sie billiger, wie andere“ (S. 20).

Letztes Ziel dieser Selbstüberhebung bildet dann die Selbstvergötterung.⁶⁴ Er träumt davon, die Stelle des Gottes Baal einzunehmen: „Unser Baal ist einmal gewesen, was ich jetzt bin, und ich, ich werde einmal so sein, was er jetzt ist“ (S. 8). Ein so „bis zur Gottwerdung auffliegendes Ich“⁶⁵ befindet sich zwangsläufig in absoluter Einsamkeit. Holofernes baut in der Tat keine persönlichen Beziehungen auf. Seine Mitmänner „instrumentalisiert“,⁶⁶ er einfach, indem er sie als namenlose Gegenstände behandelt, als „auf Funktion und Gradabstufungen reduzierte Befehlsempfänger“.⁶⁷ Der

⁶¹ Kafitz, Dieter: *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1982, Bd. 2, S. 207 - 215, hier: S. 211.

⁶² Ziegler, Klaus: *Hebbel – Judith*, S. 103. Einige Beispiele dafür: Als ein Soldat gleich zu Beginn des Stücks sich über einen Hauptmann beschwert, der eine kriegsgefangene Frau mit Gewalt nehmen wollte und sie tötete, als sie sich widersetzte, wird von Holofernes der Hauptmann zum Tode verurteilt, aber auch der Soldat, weil er Klage gegen seinen Vorgesetzten geführt hatte (S. 6). Zu Beginn des 5. Aktes wird Holofernes selbst zum Mörder, da er seinen Hauptmann tötet, weil er Judith nahe getreten war, obwohl er wusste, dass sein Feldherr sie begehrte (S. 58).

⁶³ Hebbel, Friedrich: *Judith*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, W 1, S. 5. Die Zitate aus dem Drama werden im Folgenden aus dieser Ausgabe zitiert und nur mit Seitenzahl in Klammern ausgewiesen.

⁶⁴ Vgl. Ziegler, Klaus: *Hebbel – Judith*, S. 102.

⁶⁵ Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 137.

⁶⁶ Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*, München: Iudicium 2004, S. 101.

⁶⁷ Lütkehaus, Ludger: *Verdinglichung*. Zu Hebbels Judith, in: *Hebbel-Jahrbuch* (1970), S. 85-97, hier: S. 86. Zur Verdinglichung in *Judith*, vgl. auch Grundmann, Hilmar, *Von „Weiber-Emanzipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, S. 151, Ziegler, Klaus: *Hebbel – Judith*, S. 103 und Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 101 und 117.

Verdinglichungscharakter seiner mitmenschlichen Beziehungen wird durch die Absenz von jeglicher Namensbezeichnung der ihn umgebenden Hauptleute und Krieger unterstrichen. Holofernes isoliert sich völlig von jeder echten zwischenmenschlichen Kommunikation, was sprachlich durch seine unendlichen und meist auf sich selbst bezogenen Monologe, sowie durch die Imperative seiner Befehle ausgedrückt wird.⁶⁸ Er „vertritt – in einer geradezu kannibalischen Metaphorik – einen geschlossenen Kreislauf des Selbst“⁶⁹: „Ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zu essen“ (S. 7). Zugleich versucht er – seinen eigenen Mythos pflegend – „ewig ein Geheimnis zu bleiben“ (S. 7). Seine Taten und seine Macht zielen nicht auf Verfestigung, sondern auf ständige Veränderung und Diskontinuität.⁷⁰ Holofernes' Ringen um Autarkie, Diskontinuität und absolute Unabhängigkeit von den anderen gipfelt in der Imagination seiner eigenen Geburt, die er im vierten Akt als eine Selbstgeburt imaginiert, bei der eine gebärende Mutter nicht vorkommt. In seiner Phantasie vollziehe sich diese Geburt nach seinem eigenen Befehl als eine Loslösung von einer unbekanntem Umschlingung:

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!“ (S. 47)

⁶⁸ Für viele Interpreten verkörpert Holofernes einen modernen subjektivistischen Titanismus, der mit Nihilismus verbunden wird, und „dessen Linie von Sturm und Drang über Nietzsche zu Expressionismus und Brechts *Baal* verläuft“. Vgl. dazu Ziegler, Klaus: *Hebbel – Judith*, S. 103. Holofernes' Tendenz zum Monologisieren wird als ein Aspekt der Nihilismus-Thematik des Stückes betrachtet. Wolfgang Wittkowski bemerkt z.B. dazu: „Was man Nihilismus oder Titanismus nennen könnte, findet seinen stärksten Ausdruck keineswegs im Tun von Holofernes, sondern in seinen Selbstgesprächen und in den Dialogpartien, bei denen sein jeweiliger Partner fast als Confidant fungiert, als 'Wand', gegen die er spricht.“ Vgl. Ders.: *Hebbels Judith*, in: Helmut Kreuzer (Hg.): *Hebbel in neuer Sicht*, Stuttgart: W. Kohlhammer, S. 164 - 184, hier: S. 169.

⁶⁹ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 33.

⁷⁰ Andrea Stumpf bemerkt dazu: „Die Gebote, die er erlässt, sind im nächsten Moment hinfällig, die Götter, die er anbetet, werden anderntags vom Sockel gestürzt und neue ausgelöst – er hat ein Heute, das nicht zum Gestern passt“, vgl. Dies.: *Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 95.

Wenig später wird er Judith seine Herkunftsgeschichte wie folgt erzählen:

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 und 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 Schmäzen bezahlte. Und wenn er dies 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. (S. 49f.)

Auffällig ist auch bei dieser Erzählung die Abwesenheit der Mutter. Die notwendige Ernährungsfunktion übernimmt hier eine Löwin. Holofernes verwirklicht mit dieser selbstkonzipierten, biographischen Erzählung den Mythos von der Geburt des großen Helden: er ist von keiner Mutter geboren oder kennt mindestens seine Mutter nicht, ein ausgesetztes Kind also, das von einem Tier genährt worden ist. Diese Merkmale verweisen auf die Merkmale des charismatischen Helden, wie sie Otto Rank in seiner Studie „Mythos von der Geburt des Helden“⁷¹ darstellt. Holofernes entwirft sich schon von Geburt an als ein unabhängiges und autonomes Wesen. Aber selbst ein solchermaßen isoliertes und autarkes Subjekt bedarf der Anerkennung von den Anderen. Holofernes sehnt sich nach einem adäquaten Feind, um an ihm seine Kräfte zu messen: „Hätt' ich doch nur *einen* Feind, nur *einen*, der mir gegenüberzutreten wagte! Ich wollt' ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampfe in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!“ (S. 7). Die Auseinandersetzung mit einem ebenbürtigen Gegenüber, die voll von erotischen Anspielungen ist, hat den Charakter eines Kampfes bis zum Tode⁷² und verweist stark auf den von Klaus Theweleit als „black out“ beschriebenen Erlösungsmechanismus, bei dem das soldatische Ich seine Selbstverschmelzung als eine Verschmelzung mit dem feindlichen, aber jedoch gleichwertigen Anderen imaginiert.⁷³ Hier fällt nicht einfach „die Sprache des Begehrens in die des

⁷¹ Vgl. Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 37 und Sadger, Isidor: *Judith*, S. 99.

⁷² Das verweist unter anderem auf Hegels Dialektik des Selbstbewusstseins, wie er sie in seiner *Phänomenologie des Geistes* darstellt. Der Kampf um Anerkennung ist nach Hegel ein Kampf um Leben und Tod. Durch diesen Kampf ergeben sich „zwei entgegengesetzte Gestalten des Bewusstseins“, nämlich Herr und Knecht. Mehrmals hat die Forschung das Hebbelsche Werk auf Hegel bezogen. Vgl. z.B. Fenner, Birgit: *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*, Stuttgart: Klett - Cotta 1979.

⁷³ Vgl. das Theweleit-Kapitel (I. 4. B. c.) dieser Arbeit.

Krieges ein, vielmehr stellt sich so ein Begehren dar, das immer schon als drohende Zerstörung daherkommt“.⁷⁴ Feind, Begehren, Kampf und Tod fallen in seiner Phantasie zusammen.⁷⁵ Judith „bietet sich also doppelt als Ziel an: sie ist Feind und Frau“.⁷⁶ Sie wird dann im Geschlechterkampf „die ersehnte Gegnerin“⁷⁷ sein.

Der erste Auszug gibt auch schon Auskunft über die Art der Geschlechterverhältnisse in der Soldatengesellschaft.⁷⁸ Es wird sofort klar, dass Frauen in ihr „nur über Kauf oder Raub zu erlangen sind“.⁷⁹ Für Holofernes ist die Frau ausschließlich bloßes Objekt⁸⁰ zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse und zur Demonstration seiner Allmacht. Er konsumiert sozusagen Frauen, denn sie sind für ihn „nicht anders wie Essen und Trinken“ (S. 43).⁸¹ Er „wertet alles Weibliche ab, verwandelt die Frauen in beliebig austauschbare ich-lose Körper und lässt Schönheit als einziges Auswahlkriterium gelten.“⁸²

⁷⁴ Stumpf, Andrea: *Literarische Genealogien*, S. 101.

⁷⁵ Holofernes wird als eine Figur dargestellt, die die „untergründige Affinität“ des 19. Jahrhunderts „zur *psychopathia sexualis*“, auf extreme Weise vertritt. Vgl. dazu Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 143. Sein tiefstes Begehren formuliert er als den Wunsch, „die höchste Wollust und die Schauer der Vernichtung in einander zu mischen“ (S. 47). Im fünften Akt, während seines letzten Gesprächs mit Judith, variiert er halbmonologisierend diesen Wunsch wie folgt: „Kommt her, alle, denen ich wehe tat,“ ruf' ich aus, „ihr, die ich verstümmelte, ihr, denen ich die Weiber aus den Armen und die Töchter von der Seite riß, kommt und ersinnt Qualen für mich! Zapft mir mein Blut ab und laßt mich's trinken, schneidet mir Fleisch aus den Lenden und gebt mir's zu essen!“ Und wenn sie das Ärgste mir getan zu haben glauben und ich ihnen doch noch etwas Ärgeres nenne und sie freundlich bitte, es mir nicht zu versagen, wenn sie mit grausendem Erstaunen umherstehen, und ich sie, trotz all meiner Pein, in Tod und Wahnsinn hineinlächle: dann donnre ich ihnen zu: „Kniert nieder, denn ich bin euer Gott“, und schließe Lippen und Augen und sterbe still und geheim“ (S. 64). Er ist offensichtlich, dass er sich selbst in Phantasien von Selbstvergöttlichung und Selbstopfer imaginiert, die „einerseits die christliche Passion travestieren und andererseits mit seinen gewalttätigen sexuellen Phantasien korrelieren“. Seine Phantasien tragen deutlich sadistische und masochistische Züge. Vgl. Bittrich, Burkhard: a.a.O., 140. Dazu auch Sadger, Isidor: *Judith*, S. 101ff.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 138.

⁷⁸ Das Militär erweist sich auch hier als Ort par excellence für die Bildung und den Ausdruck der männlichen Identität. Vgl. auch die Darstellung der soldatischen Männerwelt in Schillers „Jungfrau von Orleans“, Kap. II. 1. A sowie das Theweleit-Kapitel (I. 4. B. c.) dieser Arbeit.

⁷⁹ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 32.

⁸⁰ Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 117.

⁸¹ Vgl. Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 48ff.

⁸² Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 117.

Den Sexualakt begreift er als eine „feindselige Begegnung, aus der er als Sieger hervorgehen muss“.⁸³ Holofernes ist die protagonistische Männergestalt im Drama und spielt im „Prozess der Geschlechter“ den Gegenspieler Judiths. Als eine solche Gestalt ist er der Hauptrepräsentant von Männlichkeit im Drama.

Mit den oben angeführten Charakteristika ausgestattet verweist Holofernes eher auf eine ‚orientalische‘ Männlichkeit im Sinne des Orientalismus-Diskurses der Epoche Hebbels.⁸⁴ Schon für das 18. vor allem aber für das ganze 19. Jahrhundert fungiert der reale und imaginäre Orient für die europäische Kultur als eine exotische und ambivalente Gegenwelt: einerseits als Ort der Inspiration und der Sehnsucht, die mit der Suche nach den Ursprüngen der eigenen Kultur und Religion verbunden wird, zugleich aber als Ort der Abgrenzung für das eigene Kulturverständnis.⁸⁵ Gekennzeichnet durch erotische Leidenschaft zum einen und strenge hierarchische Strukturen und Despotie andererseits wird der Orient zu einer Größe, die zugleich fasziniert und abstößt. Überdies bemerkte Hebbel selbst in seinem eingangs zitierten Vorwort zu *Judith*, dass das, was ihn im Holofernes „reizte“, die Darstellung „einer jener ungeheuerlichen Individualitäten war, die, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur zusammenhängen, noch nicht durchgeschnitten hatte, sich mit dem All fast noch eins fühlten.“⁸⁶ Holofernes' Männlichkeit ist also „vorzivilisatorischen“⁸⁷ bzw. orientalischen Gepräges. Die Wesensbezeichnungen, die die abendländische androzentrische Kultur dem Männlichen zuschreibt: physische Stärke, Klugheit, Aktivität, Macht, Autonomie⁸⁸ werden von Holofernes so absolut vertreten, dass sie in Autokratie, Despotie und Allmacht bis zur Selbstvergötterung verfallen. Trotzdem übt er bei den Zuschauern wie später bei der Protagonistin große Faszination aus. Holofernes erscheint „trotz allem Schrecken bis zu einem gewissen Grad als anziehend“, denn „von allen Männern im Stück ist dieser Zyniker der Macht der klügste und stärkste“.⁸⁹ Wenn man mitberücksichtigt, dass Hebbel in der frühen Entstehungszeit der *Judith* zugleich Pläne für ein

⁸³ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 171.

⁸⁴ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 33 und Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“, S. 170.

⁸⁵ Vgl. dazu Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007 und Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2004.

⁸⁶ W 1, S. 410.

⁸⁷ Kafitz, Dieter: *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*, S. 212.

⁸⁸ Vgl. dazu das Beauvoir-Kapitel (I.3.b) dieser Arbeit.

⁸⁹ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“, S. 172 und 170.

Napoleon- und ein *Alexander-*Drama entwirft,⁹⁰ so kann man schließen, dass er „an einem Mythos von Männlichkeit schreibt, in den ein Konglomerat aus historischen und mythischen Männergestalten eingeht, die alle das Signum des ‚großen Individuums‘ tragen.“⁹¹

In Holofernes projiziert das 19. Jahrhundert, in dem das männliche Subjekt – wie der zweite Akt mit der Einführung der Figuren von Manasses und Ephraim dokumentieren wird – eine Krise erleidet, seine geheimen Wünsche nach einer starken, orientalischen und vorzivilisatorischen Männlichkeit.⁹²

C. 2. Judith: Vom Webstuhl zur großen Tat

Der zweite Akt führt uns in das Gemach Judiths, wo sie zusammen mit ihrer Magd Mirza⁹³ am Webstuhl sitzt. Die Szenerie bildet einen auffälligen Gegensatz zur kriegerischen Männerwelt des ersten Akts. Allein die Schauplätze versinnbildlichen das dichotomisierende Geschlechterverständnis des 19. Jahrhunderts, nach dem der Mann mit dem öffentlichen, aktiven Außenraum verbunden wird, während die Frau mit dem häuslichen Privaten.⁹⁴ So ist das erste ‚Bild‘ Judiths das traditionelle Bild der Frau am Webstuhl.

War die erste Aussage von Holofernes ein Befehl, so sind hier die ersten Worte Judiths der Bericht eines Traumes.⁹⁵ Mit Judiths Traumerzählung wird gleich zu Beginn

⁹⁰ Vgl. die Entwürfe: *Napoleon* (1837), *Alexander der Große* (1837) und *Der erlöste Prometheus* (1837), in: W 5, S. 45 - 55.

⁹¹ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 40.

⁹² Charakteristisch dabei ist, dass Holofernes schon von der zeitgenössischen Kritik als Inbegriff von Männlichkeit rezipiert wurde. Vgl. dazu Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 30.

⁹³ Zu Mirzas Figur vgl. Hochreiter, Susanne: „Ach, höre lieber auf das, was ich Dir sagte“. Das Verhältnis von Herrin und Dienerin in Friedrich Hebbels *Judith*, in: Ester Saletta/ Christa Tukzay, *Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann*.

⁹⁴ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 41.

⁹⁵ Den Wechsel von dem ersten zum zweiten Akt versteht Andrea Stumpf, als eine Bewegung, die „vom Lagerplatz auf freiem Feld in ein Gebirge, das bisher nur im Hintergrund sichtbar war und dort ins Innere der Stadtmauern von Bethulien, dann in den intimen Raum eines Gemachs und schließlich in das Innere einer Figur, direkt in einen Traum der Judith hinein“, führt, in: Dies.: *Literarische Genealogien*, S.100.

des Aktes „ein Reich der Utopie und des Wünschens eröffnet“,⁹⁶ und zugleich das „Präludium“ der psychologischen Dimension des Dramas eingeführt.⁹⁷ Der Traum kündigt von einer langen Wanderung Judiths, deren Ziel ihr unbekannt bleibt: „Ich ging und ging, und mir war's ganz eilig, und doch wußt' ich nicht, wohin mich's trieb“ (S. 14). Ihr Weg führt sie auf einen hohen Berg, wo sie der Sonne sehr nah kommt. Plötzlich bemerkt sie einen Abgrund zu ihren Füßen, der sie sonderbar anzieht. Gott um Hilfe rufend, springt sie in den Abgrund, wird jedoch gerettet:

„Gott! Gott!“, rief ich in meiner Angst – „hier bin ich!“, tönte es aus dem Abgrund herauf, freundlich, süß; ich sprang, weiche Arme fingen mich auf, ich glaubte, einem an der Brust zu ruhen, den ich nicht sah, und mir ward unsäglich wohl. (S.14)

Das letzte Gefühl des Traumes ist aber jenes der Verlassenheit und des Sinkens: „Aber ich war zu schwer, er konnte mich nicht halten, ich sank, sank, ich hört' ihn weinen, und wie glühende Tränen träufelte es auf meine Wange – „ (S. 14). Träume erfüllen im Werk Hebbels vorrangig die traditionelle Funktion der Vorausdeutung des Geschehens, viele von ihnen jedoch lassen sich als Vorwegnahme der Freudschen Einsichten lesen.⁹⁸ Dass es sich hier um einen „sexuellen Traum“ im Freudschen Sinne handelt, ist mehrmals betont worden,⁹⁹ da in Judiths Traumerzählung religiöse Gedanken und unterschwellig erotische Wünsche miteinander vermischt erscheinen.¹⁰⁰ Judith spricht zwar von einer Begegnung mit Gott im Traum, aber ihre Beschreibung – die „süße“, freundliche Stimme, die sie hört, die „weichen“ Arme, die sie beim Stürzen auffangen, und die Gestalt, an deren Brust sie sich unsäglich „wohl“ fühlt – verweisen eher auf

⁹⁶ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 41.

⁹⁷ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 130.

⁹⁸ Ähnliches gilt auch für manche seiner Notizen zum Traum, vgl. insbesondere T I 1038. Dazu vgl. Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 43 (Anm. 14). Hebbel lässt seine Heldin Judith zu ihrem Traum sagen: „Wenn der Mensch im Schlaf liegt, aufgelöst, nicht mehr zusammengehalten durch das Bewusstsein seiner selbst, dann verdrängt ein Gefühl der Zukunft alle Gedanken und Bilder der Gegenwart, und die Dinge, die kommen sollen, gleiten als Schatten durch die Seele, vorbereitend, warnend, tröstend“ (S. 15).

⁹⁹ Vgl. z.B. Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 42, sowie Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 131f. und Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 34.

¹⁰⁰ Vgl. Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 131.

einen „Wunschliebhaber“,¹⁰¹ was durch die Tatsache verstärkt wird, dass Judith gleich danach an ihre Hochzeitsnacht erinnert wird und Mirza davon erzählt. Aus dieser Erzählung erfahren wir, dass Manasses, ihr Mann, unfähig war sie in jener Nacht zu berühren und dass er es bis zu seinem Tod, der einige Zeit später eintrat, nie wieder versucht hatte. Aus der kurzen Ehe geht also Judith als Jungfrau hervor. Damit schafft Hebbel auch für seine Heldin – wie vorher für Holofernes – einen „biographischen Mythos“:¹⁰² den der jungfräulichen Witwe. Charakteristisch bei Judiths Hochzeitsnachtserzählung ist ihre „Liebesbereitschaft“.¹⁰³ Judith spricht, obwohl sie ihrer Magd wiederholt sagt, dass sie sich schämt, offen über ihr Begehren in jener Nacht. Der Abend war „so lockend und verführerisch“ (S.15), erzählt Judith, sie musste ihren Schleier festhalten, damit man ihr glühendes Gesicht nicht sehe. Manasses, der sie auch begehrte, näherte sie an „erst schüchtern, dann dreist und immer dreister“ (S.16), und fasste ihre Hand. Sie fühlte sich als sei sie in „Brand gesteckt“, und musste nun das Gesicht mit den Händen vor dem Blick des anderen verbergen, da es „lichterloh“ aus ihr herausflamte. Es kam aber zu einer schlagartigen Änderung. Manasses schauderte vor seiner Braut zurück und blieb plötzlich stehen. Es war ihm unmöglich Judith entgegentzukommen:

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 tat. „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 hintereinander: „Ich kann nicht!“ Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches zu sehen. (S. 17)

¹⁰¹ Vgl. Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 131. Ähnlich Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 34: „Wenn es wirklich Gott war, der aus dem Abgrund antwortete, dann gewinnt er im Traum Qualitäten, die überraschen“. Auf die erotischen Dimensionen des Traumes verweist auch Nölle, Volker, vgl. Ders.: *Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse*, Bern: Francke 1990, S. 188: „Ihr Wunsch, von einem Mann gerufen zu werden, und nicht, wie in der traumatischen Hochzeitsnacht vergeblich Manasses rufen zu müssen, ist das triebhafte Element des Traumes.“

¹⁰² Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 43. Zu ihrem Lebensmythos gehört auch, dass von ihrer Familie kaum die Rede ist, so dass sie wie eine Waise vorkommt. Ihre Mutter starb, als sie noch klein war, und der Vater erscheint nur einmal, um sie als vierzehnjähriges Mädchen, patriarchalischer Sitte gemäß, zum Bräutigam zu führen. Vgl. Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 58.

¹⁰³ Vgl. Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 35 und Stumpf, Andrea: *Literarische Genealogien*, S. 86f.

Die Liebesbereitschaft Judiths und ihre aufgewühlte Sinnlichkeit finden keine Erfüllung: „Er gab mir liebe, liebe Worte, ich streckte die Arme nach ihm aus, aber statt zu kommen, begann er leise zu beten“ (S. 17). Die Hochzeitsnacht missglückt; die Entfremdung zwischen den Gatten bleibt für die ganze Dauer der kurzen Ehe bestehen: „Wir gingen so eins neben dem andern hin, wir fühlten, daß wir zueinander gehörten, aber es war, als ob etwas zwischen uns stände, etwas Dunkles, Unbekanntes“ (S. 17). Das, was Manasses sah und ihn lähmte, bleibt ein Rätsel, denn er stirbt, bevor er sein Geheimnis offenbart.¹⁰⁴

Die Manasses-Episode wurde sehr früh psychoanalytisch interpretiert. Isidor Sadger diagnostiziert in seinem schon 1920 erschienenen Interpretation bei Manasses einen „Fall von psychischer Impotenz“, die er auf seine überstarke Mutterbindung, auf die „allzu innige Verlötung von Sohn und Mutter“¹⁰⁵ zurückführt, sowie vor allem auf die Kastrationsangst, eine Interpretation, die einige Jahre später Freud selbst bestätigt.¹⁰⁶ Judith hat keine logische Erklärung für die missglückte Brautnacht. Im Grunde macht sie sich selber für das unheimliche Geschehen verantwortlich, oder richtiger: sie war als Frau in einer patriarchalisch bestimmten Gesellschaft gezwungen, es als ihre eigene Schuld, als ihr persönliches Scheitern zu verstehen. Gleich am nächsten Tag beginnt Manasses „die Rolle des Schuldigen abzulegen, um die des Anklägers zu übernehmen“.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Judith: „Manasses“, sprach ich und beugte mich über ihn, „was war das in unsrer Hochzeitsnacht?“ - Sein dunkles Auge war schon zugefallen, er schlug es mühsam wieder auf, ich schauderte, denn er schien sich aus seinem Leibe wie aus einem Sarge zu erheben. Er sah mich lange an, dann sagte er: „Ja, ja, ja, jetzt darf ich's dir sagen, du“ - - Aber schnell, als ob ich's nimmermehr wissen dürfte, trat der Tod zwischen mich und ihn und verschloß seinen Mund auf ewig. (S. 18)

¹⁰⁵ Sadger, Isidor: Judith, S. 91. Die Mutter, eine „finstere“ und auf Judith eifersüchtige Person, hat eine starke Präsenz bei dem Geschehen. Sie veranstaltet rätselhafte Hochzeitsrituale, sie ist diejenige, die Judith bis zur Hochzeitskammer führt, ohne sich jedoch danach ganz zu entfernen, denn sie bleibt draußen und lauscht. Man hat das Gefühl, dass alles unter ihrer Kontrolle steht. Judith deutet das Geschehen durch die „schwarze Erde“, die ihn gepackt hatte und die symbolisch mit der Mutter verbunden ist, vgl. Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befiel sie Furcht und Angst...“, S. 150.

¹⁰⁶ Freuds Aussagen zu Judith werden in einem eigenen Kapitel behandelt, vgl. Kap. 2. E.1. und E.2. dieser Arbeit.

¹⁰⁷ Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befiel sie Furcht und Angst...“, S. 151.

Am andern Morgen stand Manasses vor meinem Bett, er sah mich mit unendlichem Mitleid an, mir ward' s schwer, ich hätte ersticken mögen; da war's, als ob etwas in mir riß, ich brach in ein wildes Gelächter aus und konnte wieder atmen. (S. 17)

Von nun an sieht er Judith mit einem fast tödlichen Blick: „Sein Blick bohrte wie ein Giftpfeil in mich hinein“ (S.18), erzählt die Heldin. Unsicher über sich selbst, fühlt sie sich „verunreinigt“, hasst sich selbst, und zum Schluss entfremdet Judith sich von sich selbst: „Ich haßte und verabscheute mich“ [...]. Ich wühlte mich in mich selbst hinein, wie in etwas Fremdes“ (S.17). Charakteristisch ist, dass Manasses durch sein Verhalten die traditionellen, dichotomisierenden Klischees auf Judith projiziert: „Mal sieht er in ihr den Dämon im Weib und mal den Engel“,¹⁰⁸ was in ihr Verwirrung und Schuldgefühle verursacht. Judith, als eine Frau, die die patriarchalischen Normen verinnerlicht hat, empfindet nun ihre Schönheit als Fluch und vergleicht sie mit der „der Tollkirsche“, deren Genuss „Wahnsinn und Tod“ bringt (S.19). Damit nimmt Hebbel die „femme fatale“-Problematik des Fin de Siècle vorweg. Die Lähmung des Mannes vor der sinnlichen Frau wird dann in der männlichen Literatur und Kunst nicht als männliche Schwäche, sondern als Schuld der Frau dargestellt. Judith flieht zu Gott, um Rettung zu finden:

Du hast oft gesehen, daß ich manchmal, wenn ich still am Webstuhl oder bei sonst einer Arbeit zu sitzen scheine, plötzlich ganz zusammenfalle und zu beten anfangen. Man hat mich deswegen fromm und gottesfürchtig genannt. Ich sage dir, Mirza, wenn ich das tue, so geschieht's, weil ich mich vor meinen Gedanken nicht mehr zu retten weiß. Mein Gebet ist dann ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser - - (S. 19)

Sie findet aber im Gebet die ersehnte Ruhe nicht, denn „ihr Gebet gilt nicht dem, den sie anruft.“¹⁰⁹ In der bereits zitierten Aussage Judiths kommt es wieder zu einer Verbindung von Religiosität und Sexualität, die wir in ihrem Traum festgestellt hatten, die für die weitere Handlung von Bedeutung sein wird. Im weiteren Gespräch mit Mirza bringt Judith ihre Vorstellung von Weiblichkeit und vom Geschlechterverhältnis zum Ausdruck. War zu Beginn des Aktes die Weiblichkeitsauffassung des Stücks optisch durch das Bild der „Frau am Webstuhl“ gegeben, so entwickelt nun Judith sprachlich

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Fenner, Birgit: Judiths Unbedingtheitsspiel, S. 35.

ihre Gedanken zum „Weib“. Das Weib, argumentiert sie, bedarf des Mannes, um erst aus dem Nichts ins Sein kommen zu können; ihre Existenzberechtigung findet die Frau dann nur durch das Kind:

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! (S. 19)

Diese Prädikate – das „Weib“ als ein „Nichts“, das nur durch den Mann „Etwas“ werden kann –, „die tief aus dem Haushalt traditioneller patriarchalischer Rollenzuweisungen geschöpft sind“,¹¹⁰ verweisen nicht nur auf die Unterordnung der Frau in der Gesellschaft, sondern auch auf die Unmöglichkeit einer autarken weiblichen Subjektivität. Kinderlosigkeit ist daher für Judith nicht bloß „gesellschaftliche Stigmatisierung“,¹¹¹ sondern Grund zum ständigen Zweifeln an ihre Existenzberechtigung überhaupt: „Wozu bist du da?“, fragt sie sich immer „umsonst“ (S. 20). Als jungfräuliche kinderlose Witwe ist sie wie ein „doppeltes Nichts“.¹¹² Die Heldin radikalisiert hier die konservativen patriarchalischen Einsichten,¹¹³ die im Geschlechterdiskurs seit dem 18. Jahrhundert herrschen und die soziale Rolle der Frau auf Reproduktivität reduzieren.

Das Gespräch zwischen den zwei Frauen wird durch das Eintreten von Ephraim unterbrochen, einem Mann aus dem hebräischen Volk, der in Judith verliebt ist, und um sie wirbt. Beunruhigt informiert er die zwei Frauen, dass der Feind schon vor der Stadt steht. Er beschreibt die Grausamkeiten von Holofernes mit allen Einzelheiten und hofft dadurch Judith als Frau zu gewinnen. Er bietet ihr seinen männlichen Schutz „in dieser allgemeiner Not“,¹¹⁴ da sie „nicht Vater, nicht Bruder, nicht Gatten“ (S. 21) habe, und daher schwach sei und „in dieser Schwäche dem Eros des Holofernes ausgeliefert“.¹¹⁵ Von Holofernes heißt es nämlich, dass er „die Weiber durch Küsse und Umar-

mungen tödtet wie die Männer durch Speiß und Schwert“ (S. 20). Mit seiner Strategie aber erreicht er geradewegs das Gegenteil. Die Schilderung der Macht des Übermannes Holofernes erweckt in Judith das Begehren, ihn zu treffen. Ihr spontaner Ausruf: „Ich möcht' ihn sehen!“ (S. 20) sowie ihr Erschrecken gleich danach: „Was sagt' ich da“, zeigen schon früh im Drama wie sie sich von seiner Männlichkeit angezogen fühlt. Dieser Ausruf Judiths artikuliert ihren erotischen „unbewussten Wunsch in aller Deutlichkeit“.¹¹⁶ Die Darstellung von Holofernes Übermacht wird für sie zum Beweis seiner männlichen Potenz, und macht ihn für sie aufgrund ihrer traumatischen missglückten Brautnacht begehrenswert. Die Manasses-Episode darf nicht wiederholt werden und daher wünscht sich Judith unbewusst einen starken und potenten Mann. Ephraim scheint nicht der Mann zu sein, der Judiths Voraussetzungen erfüllt. Sie stellt ihn zunächst auf die Probe. Als er sein Messer zeigt und mit Selbstmord droht, im Falle von Judiths Zurückweisung, nimmt sie das Messer und „sticht nach seiner Hand, die er zurückzieht“. Ephraim erweist sich als schwach und feig: „Du wagst von Selbstmord zu reden, und zitterst vor einem Stich in die Hand“ (S. 21). Sie verlangt von ihm trotzdem weiter eine große, von niemandem denkbare Heldentat: Er sollte Holofernes töten und erst danach könne er ihre Hand gewinnen. Die Ermordung des Holofernes wäre die höchste Garantie für seinen Mut und daher für seine Potenz. Im Text ist schon die Gleichung von Schwert und Phallus formuliert durch die Analogie von „Küssen und Umarmungen“, die ebenso tödlich sind wie „Speiß und Schwert“.¹¹⁷

Als Ephraim sich weigert, wirft sie ihm seine „armselige Natur“ (S. 23) vor. Sie identifiziert ihn damit „mit Vorwürfen, die insgeheim Manasses gelten“.¹¹⁸ Ähnliches gilt auch, wenn sie am Ende des Aktes von der „Feigheit“ Ephraims und seines „Geschlechts“ spricht: „Das körperliche, konkrete Versagen Ephraims bedeutet zugleich auch das Versagen Manasses' in der Hochzeitsnacht“.¹¹⁹ Judiths Reaktion auf Ephraims Weigerung ist aber zweideutig. Auf der einen Seite äußert sie ihre Enttäuschung, gleichzeitig aber begrüßt sie sie „mit Entzücken“,¹²⁰ denn gerade darauf hatte sie innerlich gewartet. Ephraims Weigerung bereitet ihr den Weg zur Tat, d.h. zur Begegnung mit dem von ihr bewunderten Übermann Holofernes. Männlichkeit wird in Judiths Vorstellung mit Macht, Mut, Aktivität, Heldentum, Sexualität und Gewalt verbunden, sie ist

¹¹⁰ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 61.

¹¹¹ Vgl. Young-Mok, Kim: *Die Verdinglichung des Menschen und der menschlichen Beziehungen im frühen dramatischen Werk Friedrich Hebbels*, Stuttgart: Heinz 2000, S. 133.

¹¹² Ebd. S. 133.

¹¹³ Ihre Einsichten entsprechen auch Hebbels 'Weib'-Bild. Vgl. Grundmann, Hilmar: *Von „Weiber Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, S. 160 und Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 35.

¹¹⁴ Vgl. den Prolog der Schillerschen *Jungfrau von Orleans*, wo Thibaut Ähnliches seinen drei Töchtern sagt.

¹¹⁵ Stumpf, Andrea: *Literarische Genealogien*, S. 92.

¹¹⁶ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 65.

¹¹⁷ Vgl. dazu Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 49.

¹¹⁸ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 132.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Mecky Zaragoza, Gabrijela: *„Da befahl sie Furcht und Angst...“*, S. 155.

also stark mit der stereotypen Norm der patriarchalischen Auffassung verhaftet. Von den drei Männern – Manasses, Ephraim und Holofernes – scheint nur Holofernes die ideellen Rollenerwartungen von Mannsein zu erfüllen. An der Figur von Ephraim manifestiert sich vielmehr der immer wachsende „Konflikt zwischen Rollenerwartung und tatsächlicher psychischer Verfassung“¹²¹ des Mannes. Ephraim will die Rolle des starken Mannes, d.h. des Helden und des Beschützers der Frau spielen, aber er besitzt dafür nicht die erforderlichen Voraussetzungen. Manasses auf der anderen Seite steht für die „männliche Panik vor der weiblich imaginierten Sexualität, wie sie die Schönheit der entblößten Frau repräsentiert“,¹²² die den Mann blendet und wahnsinnig macht und ihn schließlich in den Tod treibt. Das Drama dokumentiert mit den Figuren von Manasses und Ephraim die „Abschwächung des traditionellen Männerbildes“¹²³ im 19. Jahrhundert, ja „die Krise der männlichen Geschlechterrolle“.¹²⁴ Das europäische Patriarchat der Epoche Hebbels, den „Verfall der stereotypischen männlichen Stärke“¹²⁵ betrachtend, projiziert seine Wunschbilder auf die brutale Männlichkeit von Holofernes. Der Gegensatz zwischen Manasses und Ephraim einerseits und Holofernes andererseits ist der zwischen einer pragmatischen und einer imaginierten Männlichkeit. Gleichzeitig aber ermöglicht diese Änderung des Männerbildes die *Tat des Weibs*. Nach Ephraims Weigerung erklärt sich Judith am Ende des Aktes bereit für die große Tat: Sie will sich selbst Holofernes in den Weg stellen. Judith will nun beweisen, dass die große Heldentat möglich ist:

¹²¹ Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 154.

¹²² Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 166.

¹²³ Saletta, Ester: Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Mariamne“ als Ort der Geschlechterverschiebung, in: Ester Saletta/ Christa Tukzay: *«Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann». Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 179 - 194, hier: S. 185.

¹²⁴ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“, S. 167. Barbara Hindiger, die die Männerbilder im gesamten dramatischen Werk Hebbels untersucht, bemerkt dazu: „Wirken diese Männer auf den ersten Blick zwar dominant und ichbezogen, so verbirgt sich dahinter eine tiefe innere Bedürftigkeit und Gebrochenheit. Ihre Stärke ist nur Schein und Fassade zur Kaschierung von eigenen unbewältigten Unsicherheiten und Defiziten.“, in: Dies.: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 193.

¹²⁵ Saletta, Ester: Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Mariamne“ als Ort der Geschlechterverschiebung, S. 186.

Judith. Ich wird' ihn dir zeigen! Er wird kommen! Er muß ja kommen! 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 Tat, dann - ha, ich hab' sie von dir gefordert, ich muß beweisen, daß sie möglich ist! (S. 24)

Wie lässt Hebbel, der – der Geschlechterauffassung des 19. Jahrhunderts gemäß – die *That eines Weibes* für „den ärgsten Contrast“ hält, seine Heldin zu einer solchen Entscheidung kommen? Die Aufhebung dieses „Contrasts“ bräuchte eine überzeugende Basis. Mit der Darstellung von Judiths Biographie im zweiten Akt setzt der Schriftsteller die Voraussetzungen weiblichen Tuns. Wichtig ist zunächst, dass Judith als eine Figur eingeführt wird, die unter unerfüllten Wünschen und Bedürfnissen leidet, da sie „durch ihre Lebensgeschichte verurteilt war ihre Sinnlichkeit und Sexualität zu verdrängen“.¹²⁶ Sie wird „zum einen in ihrer natürlichen Triebverwartung frustriert und zum anderen im Bewusstsein von ihrer sozialen Rolle als Frau – da sie als kinderlose Frau gesellschaftlich mit einem Makel behaftet ist“.¹²⁷ Ihr Ausnahmestatus also als kinderlose, jungfräuliche Witwe und ihr „unbewusster Drang nach Ausgleich“¹²⁸ wird zum wichtigen Faktum in ihrer Biographie und das treibende Element der Handlung. Innerhalb kurzer Zeit äußert Judith zwei diametral entgegengesetzte Thesen: ein Weib sei ein Nichts, hatte sie kurz vorher gesagt, und nun spricht sie vom Recht des Weibes auf eine große Tat. Zwischen der „Selbstnegierung des *genus femininum*“ und dem Entschluss zur Tat steht nicht nur das Versagen Ephraims, das sie „als Ausdruck einer grundsätzlichen Feigheit des gesamten *genus maskulinum*“¹²⁹ versteht, sondern auch ihre starke Faszination von Holofernes' Männlichkeit. Judith entschließt sich gegen einen Mann zu kämpfen, „in dem sie unbewusst von Anfang an den Liebespartner ahnt, der ihr ebenbürtig sein könnte“.¹³⁰ Von der Begegnung mit Holofernes erwartet sie zum einen „vitale Triebbefriedigung“ und zum anderen „soziale Eingliederung durch ihre Heldentat“,¹³¹ da Holofernes der zu besiegende Feind ihres Volkes ist. Zentrale Voraussetzung für die Tat bleibt für Hebbel die Notwendigkeit der Jungfräulichkeit. Hebbel

¹²⁶ Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 35.

¹²⁷ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 132.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Burkhard Bittrich bemerkt dazu: „So wird sie zu einer Heroine mangels Heros“, in: Ders.: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 136.

¹³⁰ Ebd. S. 135.

¹³¹ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 132.

bleibt somit in der langen patriarchalischen Tradition verhaftet, die Virginität zur absoluten Voraussetzung weiblichen Muts und Heldentums macht.¹³²

Der Kampf gegen Holofernes, also das nach Ephraim „Undenkbares“ und „Unmögliches“ (S. 24), muss nun Judith realisieren. Damit tritt sie aus der Geschlechterrolle, auf die sie festgelegt ist, heraus.¹³³ In den oben zitierten Schlussworten Judiths, bemerkt Alexandra Tischel, bündeln sich die verschiedenen Motive des zweiten Akts:

Judiths biographische Erfahrung, die ihre problematische Stellung zwischen Jungfrau und Witwe generiert, deren Deutung als Scheitern an der weiblichen ‚Bestimmung‘ der Reproduktivität, die im eingangs geschilderten Traum zum Ausdruck kommende Getriebenheit, der Wunsch nach dem erlösenden, potenten, starken Mann, die aggressive Phantasie von Sexualität und die Notwendigkeit der Rettung des jüdischen Volkes schießen nun zusammen in der Ankündigung der „großen Tat“ des „Weibes“.¹³⁴

Der dritte Akt gliedert sich in zwei Teile. Beide – der erste stellt Judiths langes Gebet und ihr Gespräch mit Mirza dar und der zweite eine Volksszene – dienen der Vertiefung von Judiths Entscheidung und ihrer Vorbereitung auf die Tat. Zunächst wartet sie durch

¹³² Am 3.1.1840 notiert er in sein Tagebuch: „Aber nun der Entschluß zur That! Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Muth hervor gehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Überzeugung des menschlichen Gemüths, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe 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 hab jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre That allerdings motiviert: es fragt sich nur, ob Judith nicht hiedurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur bloßen Exegese eines dunklen Menschen-Charakters herabsinkt“ (T 1872). Hebbel orientiert sich hier an dem Typus der mittelalterlichen Heldenjungfrau, die durch den sexuellen Akt ihre Kraft verliert, wie z.B. die Figur Brunhilds in den *Nibelungen* sowie an den Jungfrauen in Waffen der neueren deutschen Literatur: Schillers Johanna und Kleists Penthesilea. Die Wurzeln der Mythologie der Wundertätigkeit einer Jungfrau liegen schon in der Antike. In der christlichen Religion bekommt das Motiv der Virginität durch die Vorstellung der Jungfräulichkeit Marias eine besondere Bedeutung.

¹³³ Vgl. Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 36.

¹³⁴ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 50.

Fasten und Beten, „in schlechten Kleidern, mit Asche bestreut“, auf ein „Zeichen“ Gottes. Anders als bei Schillers Johanna, wo es von Anfang an einen klaren göttlichen Auftrag gibt, und das Handeln der Heldin als die Erfüllung dieses göttlichen Auftrags dargestellt wird, sucht hier die Heldin selbst die göttlichen Hinweise ihrer Berufung. In ihrer Umgebung, vor allem aber in ihrer Seele, „lauscht“ sie tagelang vergebens, um den leisesten „Wink“ Gottes zu vernehmen. Am Ende, und ohne anfangs sicher zu sein, glaubt sie, dass sie den Willen Gottes vernommen hat: „Nur ein Gedanke kam mir, nur einer, mit dem ich spielte und der immer wiederkehrt; doch, der kam nicht von Dir. Oder kam er von Dir?“ (S. 26). So beginnt sie nun ihre ganze bisherige Lebensgeschichte als Zeichen Gottes zu deuten:

Oh, es löst 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! (S. 26)

Dadurch glaubt Judith, dass auch das Rätsel ihrer Hochzeitsnacht, das Rätsel ihres ganzen Lebens gelöst wird. Ihre Jungfräulichkeit, ihre Kinderlosigkeit, ihre todbringende Schönheit, ihre negative Ausnahmestellung in der Gesellschaft, ja „ihr ganzes sinnlose Dasein sei von Gott als Vorbereitung auf diese Tat intendiert worden“.¹³⁵ Ihr Monolog klingt jedoch wie eine verzweifelte „Selbstüberredung“,¹³⁶ denn nichts verweist auf eine klare göttliche Berufung. Ganz im Gegenteil. Ihre Sprache sowie die folgende Volksszene verraten, dass die Heldin sich täuscht. So bittet sie z. B. Gott, ihr den Weg, „der zum Herzen des Holofernes führt“, zu zeigen (nicht einfach zu ihm), und bezeichnet den Weg zur Tat als Weg der „Sünde“.¹³⁷ Ihre Vorstellung von der Erfüllung ihrer

¹³⁵ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 134.

¹³⁶ Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 37. Ähnlich spricht Klaus Ziegler von „Auto-suggestion“, in: Ders.: *Hebbel – Judith*, S. 17. Vgl. auch Mecky Zaragoza, Gabrijela: „*Da befahl sie Furcht und Angst...*“, S. 155.

¹³⁷ Man wird an die Traumerzählung des vorigen Aktes erinnert, wo es ihr auch sei, als ob sie „eine große Sünde beginge“ (S. 14). Der Traum Judiths kann überhaupt nun mit Holofernes in Beziehung gebracht werden. Die Sonne, z.B. im Traum, der sie sich auf dem hohen Berg sehr nah fühlt, kann nun durch die Gestalt des Holofernes gedeutet werden. Burkhard Bittlich bemerkt dazu: „Sie empfindet ihn in seiner Grausamkeit als turmhoch über alle Männer hinausragend, ja als den einzigen Mann überhaupt, der diesen Namen zu Recht trägt“, in: Ders.: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 134.

Mission ist mit klaren erotischen Konnotationen verbunden.¹³⁸ Nachdem sie ihr Spiegelbild betrachtet hatte, sagt sie: „Holofernes, dieses alles ist Dein; ich habe keinen Teil mehr daran“.

Die im vorigen Akt in Bezug auf Holofernes gestiftete Analogie: ‚Sexualität - Gewalt‘, ‚Phallus - Schwert‘ werden auch hier wiederholt und bestätigt. So wird Judith in ihrer Imagination Holofernes mit vergifteten Lippen küssen und ihn wie zur Erwürgung umarmen, während sie sich mit dem Schwert vergleicht, das aus der Scheide herausfahren möchte (S. 26):¹³⁹

Ich werde in einer Stunde, wo du' nicht denkst, aus mir herausfahren wie ein Schwert aus der Scheide [...]. 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. (S. 26)

Zuletzt, ohne Vertrauen zu sich und zu ihrer Mission zu haben, bittet sie Gott, nichts Gutes von Holofernes zu sehen: „Gott, laß ihn Greuel begehen unter meinen Augen, blutige Greuel, aber schütze mich, daß ich nichts Gutes von ihm sehe!“ (S. 26f.).

Dass es sich hier um eine fragwürdige Berufungsgeschichte handelt, die weder mit der biblischen Judith noch mit der Schillerschen Johanna zu tun hat, ist klar. Gott und Volk sind hier vielmehr „sekundäre Instanzen, aus denen die Titelheldin die Rationalisierung ihrer primärer Motive bezieht“,¹⁴⁰ d.h. ihrer „von vornherein einkalkulierte Triebbefriedigung bei ihrer Tat“.¹⁴¹ Am Ende der Szene will Judith nicht länger in ihren schlechten Kleidern bleiben, sondern wie „zur Hochzeit“ (S. 28) geschmückt werden. Es geht also darum, „indirekt jene Hochzeitsnacht nachzuholen, die mit Manasses misglückte“.¹⁴² Judith, auf dem Niveau nun einer potenziellen Heldin, formuliert eine veränderte Frauenauffassung: „Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held sei. Ist dir nicht, wenn du einen siehst, als sähest du, was du sein möchtest, sein solltest?“ (S. 28). Ihr Wunsch ist es, ein Held wie Holofernes zu werden. Zu sein wie der männliche Held, bedeutet für die Frau, dass sie den häuslichen Bereich der Passivität verlässt, um den öffentlichen Bereich der Tat zu betreten, und dass dadurch die männliche Monopolisierung des Tatenrechts verletzt wird. Man hätte diese

¹³⁸ Vgl. Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 67 und Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitspiel*, S. 37.

¹³⁹ Zur phallischen Sexualsymbolik im Drama vgl. Glaser, Albert Horst: *Hebbels Dramen und Dramentheorie*, in: Ders.: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* (Bd. 7: 1848-1880), Reinbek: Rowohlt 1982, S. 342f.

¹⁴⁰ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 67.

¹⁴¹ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 134.

¹⁴² Ebd.

Stelle als eine emanzipatorische Tendenz des Dramas lesen können, als eine progressive Einstellung zur Geschlechtergleichheit.¹⁴³ So eindeutig ist die Einstellung des Dichters zur „Emanzipation der Weiber“ aber nicht, eines Dichters der das Tatenrecht klar dem Männlichen zuordnet, während er weibliches Tun nur als Dulden versteht: „Durch Dulden Thun: Idee des Weibes“ schreibt er in sein Tagebuch zur Zeit seiner *Maria Magdalena*-Konzeption.¹⁴⁴ Wenn wir noch einmal berücksichtigen, dass Hebbel seine Heldin mit einer Sonderbiographie ausgestattet zur Tat schickt und erst wenn alle Männer versagt haben,¹⁴⁵ dazu noch dass Judith am Ende durch ihre Tat nicht erhoben, sondern vernichtet wird, dann sieht man wie ambivalent und kompliziert die Einstellung des Autors ist.

Die oben genannten Ambivalenzen jedoch zeigen, dass die Perspektive der Gleichstellung der Frau, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts „ins Blickfeld des historischen Möglichen“¹⁴⁶ rückt, als „schrecklich anziehend“ in den Männerphantasien imaginiert wird.

¹⁴³ Allein die Tatsache, dass Judith aus der ihr „von der Gesellschaft abgestempelten Rolle der Witwe am Webstuhl“ austritt, ist schon wichtig. Ester Saletta erkennt in Judiths Forderung, den Mann in seinen Aufgaben zu ersetzen, eine Verschiebung von Sex zu Gender: „Das Weibliche ist nicht mehr von seiner biologischen Minderwertigkeit dem Männlichen gegenüber bestimmt, sondern von seiner sozialen Fähigkeit etwas Bedeutendes für das Gute der Gesellschaft bzw. des Ganzen zu unternehmen“, in: Dies.: *Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Mariamme“ als Ort der Geschlechterverschiebung*, S. 186.

¹⁴⁴ T 1516. Vgl. dazu Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 60.

¹⁴⁵ Ähnlicherweise werden auch bei Schiller (*Die Jungfrau von Orleans*) dem weiblichen Tun strenge Voraussetzungen gesetzt. Vgl. S. 57 dieser Arbeit. Zu *Judith* bemerkt Ludger Lütkehaus: „Erst sekundär und abgeleitet, erst beim völligen Versagen der sich unmännlich zeigenden Männer erwirbt das „Weib“ die Handlungskompetenz“, in: Ders.: *Opfer der Zeit*, S. 61. Zu berücksichtigen ist auch die Tatsache, dass Judith selbst bei der Planung ihrer Tat nicht von der patriarchalischen Geringschätzung des Weiblichen befreit ist, wie ihre „Selbstverdinglichung zum Edelstein“ zeigt: Sie identifiziert sich mit einem „Edelstein“, den man Holofernes vor die Füße werfen sollte: „Er wird sich bücken, um ihn aufzuheben“ (S. 20). Vgl. dazu Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitspiel*, S. 36 und Ayers, Herlinde Nitsch: *Selbstverwirklichung/ Selbstverneinung: Rollenkonflikte im Werk von Hebbel, Ibsen und Strindberg*, New York, Bern, Frankfurt a. M., Berlin: Peter Lang 1995, S. 17.

¹⁴⁶ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 167.

Der zweite Teil des dritten Aktes stellt eine Volksszene dar und spielt auf „einem öffentlichen Platz in Bethulien“. Die Verlagerung der Handlung ins Öffentliche bringt aber nicht die erwartete politische und soziale Bestätigung von Judiths Entschluss. Vielmehr geht es Hebbel offensichtlich darum, „den subjektiven religiösen Rechtfertigungsversuch Judiths objektiv zu unterbauen.“¹⁴⁷ Eines der zentralen Episoden der Szene, neben den Gesprächen der Bürger über ihre Belagerung, ist ein Wunder Gottes, das an dem stummen Daniel geschah. Daniel gewinnt seine Sprache zurück, das erste aber, was er tut, ist seine Mitbürger aufzufordern seinen Bruder zu steinigen, weil er für die Ergebung Bethuliens stand. Dadurch wird er zum Brudermörder, da das Volk tatsächlich den Bruder steinigt. Gleichzeitig aber wird das Wunder als Zeichen Gottes fragwürdig.¹⁴⁸ Diese Ambivalenz des göttlichen Zeichens und überhaupt der Frage, ob der Mensch die Zeichen Gottes richtig erkennen und deuten kann, bringt Samaja klar zum Ausdruck:

Sehet ihr den Propheten? Ein Dämon des Abgrunds, der euch verlocken wollte, entsiegelte seinen Mund, aber Gott verschloß ihn wieder und verschloß ihn auf ewig. Oder könnt ihr glauben, daß der Herr die Stummen reden macht, damit sie Brudermörder werden? (S. 36)

Die Fragwürdigkeit des Wunders als Zeichen Gottes wird noch dadurch verstärkt, dass Daniel am Ende auch Samaja erwürgt, also faktisch zum Doppelmörder wird. Vor diesem Hintergrund betrachtet, wird „die Eindeutigkeit der plötzlichen religiösen Erkenntnis, die Judith zu Beginn des dritten Aktes als Bestätigung Gottes ausgibt“,¹⁴⁹ keineswegs legitimiert. Die menschliche Deutung göttlicher Zeichen bleibt problematisch und wird unter dem Aspekt des täuschenden Rechtfertigungsversuches gezeigt.

C. 3. Judith und Holofernes: Tödlicher Geschlechterkampf

Judith und Holofernes wurden in den ersten Akten als Ausnahmemenschen dargestellt, denen jeweils das entsprechende Gegenüber fehlte. Der vierte und fünfte Akt der Tragödie bringt sie endlich in Kontakt miteinander. Ihre Begegnung ereignet sich in „wirksamer Steigerung“¹⁵⁰ als großer Prozess der Geschlechter, der für beide katastrophal enden wird. Ort des Geschehens ist in den beiden letzten Akten das Zelt von Holofernes.

¹⁴⁷ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 134.

¹⁴⁸ Ebd. S. 134.

¹⁴⁹ Ebd. S. 135.

¹⁵⁰ Ziegler, Klaus: *Hebbel - Judith*, S. 111.

Der vierte Akt beginnt wie der zweite mit einem Traum, diesmal handelt es sich um einen Alptraum von Holofernes, von dem seine Hauptleute berichten:

Er glaubt im Schläfe, daß sich jemand auf ihn wirft und ihn würgen will. Er greift, in seinen Traum verstrickt, nach dem Dolch, und meint den Feind hinterrücks zu durchbohren und stößt ihn in die eigne Brust. Glücklicherweise gleitet das Eisen an den Rippen ab. (S. 46)

Der Traum verweist einerseits auf die Zukunft, auf die Absicht Judiths nämlich ihn zu morden, andererseits drückt er Holofernes' Sehnsucht nach einem ebenbürtigen Gegner, wie er sie im ersten Akt formuliert hatte, aus. Dass gerade gleich danach Judith zusammen mit ihrer Magd in seinem Lager erscheint, kann als Erfüllung seiner geheimen Sehnsucht betrachtet werden. Judith wird gnädig von dem mächtigen Feldherren empfangen, denn er fühlt sich sofort von ihrer außergewöhnlichen Schönheit angezogen. Es ist auffällig, dass die Figuren bei ihrer ersten Begegnung als „gleichrangige Gesprächspartner“¹⁵¹ erscheinen. Was sich nun zwischen ihnen ereignen wird, „ist Geschlechtertragödie und nur Geschlechtertragödie“.¹⁵² Ihr Gespräch ist voll von erotischen Anspielungen: „Nur Einer kann so aussehen!“, sagt Judith, die Holofernes sofort erkennt,¹⁵³ beeindruckt von seiner Herrschergestalt, während er seinerseits „in ihre Betrachtung verloren“ und ihre Schönheit genießend, sagt: „Ist's einem nicht, solange man sie anschaut, als ob man ein Bad nähme?“ (S. 50). Holofernes' Verhalten Judith gegenüber ist jedoch ambivalent. Diese Frau gefällt ihm wie „noch Keine“,¹⁵⁴ andererseits erschreckt er vor der Möglichkeit jeglicher Einschränkung seiner Selbständigkeit. So „aktiviert er seine Abwehrmechanismen“ und „beginnt Judith auf ihr Geschlecht zu reduzieren“.¹⁵⁵

Weib ist Weib, und doch bildet man sich ein, es sei ein Unterschied. Freilich fühlt ein Mann nirgends so sehr, wieviel er wert ist, als an Weibesbrust. Ha, wenn sie seiner Umarmung entgegenzittern, im Kampf zwischen Wollust und Schamgefühl; wenn sie Miene machen, als ob sie fliehen wollten, und dann mit einmal, von ihrer Natur übermannt, an seinen Hals fliegen, wenn ihr letztes bißchen Selbständigkeit und Bewußtsein sich aufrafft und sie, da sie nicht mehr trotzen können, zum freiwilligen Entgegenkommen antreibt;

¹⁵¹ Mecky Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiehl sie Furcht und Angst...*“, S. 157.

¹⁵² Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg: Hofmann und Campe 1948, S. 578.

¹⁵³ Die Szene verweist auf die berühmte Erkennungsszene in Schillers *Jungfrau von Orleans*, wo Johanna den König ohne zu zögern erkennt, vgl. S. 58 dieser Studie.

¹⁵⁴ Vgl. *Holofernes*: Fürchte dich nicht, Judith: du gefällst mir, wie mir noch keine gefiel./*Judith*: Dies ist das Ziel aller meiner Wünsche. (S. 50)

¹⁵⁵ Mecky Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiehl sie Furcht und Angst...*“, S. 159.

wenn dann, durch verräterische Küsse in jedem Blutstropfen geweckt, ihre Begierde mit der Begierde des Mannes in die Wette läuft und sie ihn auffordern, wo sie Widerstand leisten sollten - ja, das ist Leben, da erfährt man's, warum die Götter sich die Mühe gaben, Menschen zu machen; da hat man ein Genügen, ein überfließendes Maaß! (S. 58f.)

Im Geschlechtsakt, den Holofernes, wie die obige Aussage zeigt, als Eroberungsakt begreift, erfährt der Mann „Leben“, „Genügen“ und ein „überfließendes Maaß“. Holofernes verfährt dabei „subsumierend“,¹⁵⁶ indem er der Frau keine Individualität anerkennt und sie bloß im Dienste der Selbstvergewisserung des Mannes sieht. Dass er hier erneut und in überspitzter Weise die Geschlechterauffassung des Patriarchats ausdrückt, ist offensichtlich.

Ambivalent ist aber auch Judiths Verhältnis zu ihm. Einerseits will sie ihn nach ihrem Plan töten, zugleich aber wissen wir, dass „ihrem Tötungsverlangen von Anfang an ein erotisches Ingrediens beigemischt ist“.¹⁵⁷ In den folgenden Szenen wird dann die Ambivalenz der Situation, die von beiden Figuren hervorgebracht wird, völlig entfaltet. Zunächst versucht Judith das Vertrauen von Holofernes mit Schmeicheleien zu gewinnen und probiert dann mit verschiedenen strategischen Mitteln, von ihm Nachsicht und großzügige Verschonung ihres Volkes zu erreichen. Auf ihren Bitten zeigt aber Holofernes sein „bekanntes monomanisches Verhalten“.¹⁵⁸ Er kann den Vorschlag Judiths nicht annehmen, gerade weil er nicht aus seinem eigenen Ich stammt. Die Ausführung des Gedankens eines anderen würde ihn „zum Diener eines fremden Willens machen“:¹⁵⁹

Weib, ahnst du auch, daß du mir dies alles unmöglich machst, indem du mich dazu aufforderst? Wäre der Gedanke in mir selbst aufgestiegen, vielleicht hätt' ich ihn ausgeführt. Nun ist er dein und kann nimmer mein werden. (S. 53)

Damit verbietet Holofernes Judith jeglichen Einfluss auf seine Entscheidungen auszuüben. Er erkennt sie ausschließlich als Weib an. Judith gelingt es jedoch, eine Frist von fünf Tagen für ihr Volk zu bekommen sowie die Erlaubnis sich im Lager der Assyrer frei zu bewegen.

¹⁵⁶ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 48 und Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 56.

¹⁵⁷ Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 140.

¹⁵⁸ Tischler, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 55.

¹⁵⁹ Ziegler, Klaus: *Hebbel - Judith*, S. 111.

Der fünfte Akt spielt am Vorabend des fünften Tages. Hier kommt die dramatische Auseinandersetzung zwischen Judith und Holofernes zum Höhepunkt und „zieht beide in einen Strudel der Gewalt hinein“.¹⁶⁰ Holofernes ist sich dessen bewusst, dass es selbst für ihn nicht einfach ist, das Herz Judiths zu erobern, da er erst den Gott, der in ihrem Herzen wohnt, zu „vertreiben“ (S. 59) hat. Seine nächste Begegnung mit Judith wird daher von ihm als „Dreierkonstellation imaginiert“.¹⁶¹ Zum einen will er mit dem Gott der Hebräer kämpfen, zum andern mit der Frau selbst, die diesen Kampf zwangsläufig verlieren muss, und zwar durch die Treulosigkeit ihrer Sinne:

In meinen Jugendtagen hab' ich wohl, wenn ich einem Feind begegnete, statt mein eignes Schwert zu ziehen, ihm das seinige aus der Hand gewunden und ihn damit niedergehauen. So will ich auch diese vernichten; sie soll vor mir vergehen durch ihr eignes Gefühl, durch die Treulosigkeit ihrer Sinne! (S. 59)

Auch in Judiths Verhalten zeichnet sich eine allmähliche Progression ab, die die Ambivalenz verstärkt. Während sie Holofernes anfänglich – wegen ihrer Verpflichtung Gott und ihrem Volk gegenüber – zurückweist, kommt es schließlich zum Kuss zwischen ihnen, ohne dass sie sich dabei wehrt. Ihr Ausruf unmittelbar danach: „O, warum bin ich Weib?“ (S. 61), sowie Holofernes' Äußerung: „Wie sie glüht! Sie erinnert mich an eine Feuerkugel, die ich einst in dunkler Nacht am Himmel aufsteigen sah. Sei mir willkommen, Wollust, an den Flammen des Hasses ausgekocht!“ (S. 61), verweisen deutlich auf Judiths „wachgerufene Sinnlichkeit“.¹⁶² Judith steckt tatsächlich in der Gefahr, die Holofernes genau kennt, und die sie selbst ahnt und befürchtet, ihren Sinnen nämlich zu unterliegen.¹⁶³ Sie gerät in einen allmählich steigenden Zustand sinnlicher Verwirrung, wie viele ihrer „für sich“ gesprochener Sätze bestätigen: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann“ (S. 63), oder: „Hör' auf, hör' auf! Ich muß ihn morden, wenn ich nicht vor ihm knien soll“ (S. 64).

¹⁶⁰ Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiel sie Furcht und Angst...*“, S. 159.

¹⁶¹ Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 57.

¹⁶² Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 137. Durzak (ebd.) bemerkt, dass die Kuss-Szene hier, und insbesondere Holofernes' Äußerung, auf die Manasses-Episode im 2. Akt verweisen. Judith fühlte sich damals, als sei sie in „Brand gesteckt“, da es „lichterloh“ aus ihr herausflamte. Ebenso „glüht“ sie hier wie eine „Feuerkugel“. Durch die sprachlichen Hinweise und die analoge Metaphorik werde Judiths erwecktes Begehren bildlich verdeutlicht.

¹⁶³ Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 37.

An dieser Stelle fügt Hebbel das misslingende Attentat Ephraims auf Holofernes ein. In seinem Scheitern sieht Judith nichts anderes als die Feigheit und die Erbärmlichkeit des männlichen Geschlechts noch einmal bestätigt.¹⁶⁴ In der Attentatszene, die sich vor ihren Augen ereignet, zeigt sie für Ephraim, von wem sie selbst diese Tat als Beweis seiner Liebe verlangt hatte, überhaupt keine Gefühle.¹⁶⁵ Die großzügige Reaktion von Holofernes dagegen, Ephraim trotzdem am Leben zu lassen,¹⁶⁶ führt Judith dazu, ihn als einzigen Mann anzuerkennen und zu verehren. Die unmittelbare Gegenüberstellung ‚Holofernes – Ephraim‘ lässt Holofernes in ihren Augen „im vollen Glanz der Überlegenheit“¹⁶⁷ erstrahlen: „Du bist gross und Andere sind klein“ (S. 63). Es scheint, „als habe die Heroine ihren Heros gefunden“.¹⁶⁸ Den Höhepunkt der Gefahr, in der sie schwebt, drückt ihr leidvoller Ausruf: „Mensch, entsetzlicher, Du drängst Dich zwischen mich und meinen Gott! Ich muss beten in diesem Augenblick und ich kann's nicht!“ (S. 65). Judith steht schon so stark unter der Gewalt von Holofernes' Anziehungskraft, dass sie nicht mehr beten kann. Dadurch wird „das Wesentliche der Situation klar ausgedrückt: die völlige Entfremdung Judiths von dem ursprünglichen Sinn ihres Plans“.¹⁶⁹ Ihre politische und religiöse Mission wird in Frage gestellt und sie scheint ihrem Begehren ausgeliefert zu sein. In voller Verwirrung sagt sie: „Wo der Sitz meiner Gedanken war, da ist jetzt Öde und Finsternis. Selbst mein Herz versteh ich nicht mehr“ (S. 65).

Holofernes seinerseits gewinnt immer mehr die Gewissheit, dass er Judiths Gott aus ihrem Herzen vertrieben hat. Sein Streben nach Selbstvergottung und absoluter Dominanz im Geschlechterkampf bestimmt nun seine Beziehung zu Judith: „Stürz' hin und bete mich an!“ (S. 65), fordert er. Sie ist für ihn dasselbe wie Bethulien: „Ein Feind, der unterworfen werden muss, um damit das eigene Ich zu allmächtiger Unbedingtheit zu erhöhen“.¹⁷⁰ Es folgt eine Dialogpartie, in der Judith zu sich kommend klar von Holofernes die Achtung ihrer Würde fordert und ihm ihre innerste Absicht ihn zu

¹⁶⁴ Ephraim: „Das sah Judith! Ewige Schande über mich!“ (S. 62).

¹⁶⁵ Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel*, S. 137.

¹⁶⁶ Holofernes: „Ich sicherte dir dein Leben, ich muß dich also auch gegen dich selbst schützen! Ergreift ihn! Ist nicht mein Lieblingsaffe verreckt? Steckt ihn in dessen Käfig und lehrt ihn die Kunststücke seines schnurrigen Vorgängers. Der Mensch ist eine Merkwürdigkeit, er ist der einzige, der sich berühmen kann, nach dem Holofernes gehauen zu haben und mit heiler Haut davongekommen zu sein. Ich will ihn bei Hofe zeigen!“, (S. 62).

¹⁶⁷ Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „*Da befahl sie Furcht und Angst...*“, S. 158.

¹⁶⁸ Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 141.

¹⁶⁹ Ziegler, Klaus: *Hebbel · Judith*, S. 112.

¹⁷⁰ Ebd. S. 111.

töten offenbart: „Lerne das Weib achten! Es steht vor Dir, um Dich zu ermorden! Und es sagt Dir das!“ (S. 66). Doch in ihrer Drohung sieht er nur weibliches Begehren. Er reduziert Judith erneut auf ihre Körperlichkeit,¹⁷¹ auf die Gattung ‚Weib‘ und wertet ihr Selbstwertgefühl ab: „Und es sagt mir das, um sich die Tat unmöglich zu machen! O Feigheit, die sich für Größe hält! Doch Du willst' 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!“ (S. 66). Als ein „Liebeskampf unter Gleichen“¹⁷² schien das Verhältnis zwischen Judith und Holofernes am Anfang zu sein. Es wurde aber im Fortgang der Handlung gezeigt, dass „Holofernes seiner Gegenspielerin nicht die Achtung entgegenbringt, die er auch einem Feinde gegenüber schuldig wäre“.¹⁷³ Als er schließlich Judith „mit Gewalt“ in sein Schlafgemach abführt, kann Judith nur einen widersprüchlichen, gebrochenen Satz hervorbringen, der ihre innere Verwirrung zwischen Müssen, Wollen und Können spiegelt: „Ich muß - ich will - pfui über mich in Zeit und Ewigkeit, wenn ich nicht kann!“ (S. 66).

Das nun folgende Geschehen ereignet sich hinter der Bühne nach den Zensurbedingungen des 19. Jahrhunderts. Draußen bleiben Mirza und der Kämmerer von Holofernes, die ein kurzes Gespräch miteinander führen. Als Mirza nach dem Abgang des Kämmerers allein bleibt, drückt sie in einer monologischen Rede ihre Befürchtungen über den Gang der Dinge aus, Befürchtungen, die kurz danach bestätigt werden. Der Seelenzustand der Protagonistin nach dem gewaltsamen Geschehen hinter dem Vorhang lässt sich zunächst optisch durch aussersprachliche Mittel an einem Szenenbild ablesen und dann an ihren widersprüchlichen Aussagen. Laut der Regieanweisung „stürzt“ Judith „mit aufgelöstem Haar schwankend herein. Ein zweiter Vorhang wird zurückgeschlagen. Man sieht den Holofernes schlafen“ (S. 67).¹⁷⁴ Für Judith „dreht sich“ nun „die Welt um [sie]“, sie kann sich nur noch schwankend auf den Beinen halten, so dass Mirza ihr sagt: „Lehne dich an mich, du schwankst“ (S. 67). Ebenso schwanken ihre Gefühle zwischen Schande und Scham, Vernichtung und Rachesucht, Schmerz und Wut über eine Welt, in der „das Ungeheuerste möglich ist“ (S. 69). Zum einem geht es um den Verlust der Jungfräulichkeit, der mit Wunscherfüllung und Enttäuschung verbunden ist:

¹⁷¹ Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen*, S. 117.

¹⁷² Bittrich, Burkhard: *Hebbels Judith – Heroine mangels Heros*, S. 141.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Der schlafende Holofernes verweist auf das Hebbel bekannte Gemälde von Horace Vernet sowie auf Heines Interpretation.

Du verstehst mich nicht! Aber Du mußt, Du sollst mich verstehen. Mirza, Du bist ein Mädchen. Laß mich hineinleuchten in das Heiligtum Deiner Mädchenseele. Ein Mädchen ist ein törichtes Wesen, das vor seinen eigenen Träumen zittert, weil ein Traum es tödlich verletzen kann, und das doch nur von der Hoffnung lebt, nicht ewig ein Mädchen zu bleiben. Für ein Mädchen gibt es keinen größeren Moment als den, wo es aufhört, eins zu sein, und jede Wallung des Bluts, die es vorher bekämpfte, jeder Seufzer, den es erstickte, erhöht den Wert des Opfers, das es in jenem Moment zu bringen hat. Es bringt sein Alles - ist es ein zu stolzes Verlangen, wenn es durch sein Alles Entzücken und Seligkeit einflößen will? Mirza, hörst Du mich? (68f.)

Die eigentliche Tragik Judiths jedoch besteht in der Empfindung einer tiefen Entwürdigung ihres Menschseins, und insbesondere ihres Weibseins. Der ersehnte Augenblick wird zur reinen Erniedrigung:

Was du dir ausmalen sollst? Dich selbst in deiner tiefsten Erniedrigung - den Augenblick, wo du an Leib und Seele' ausgekeltert wirst, um an die Stelle des gemäßbrauchten Weins zu treten und einen gemeinen Rausch mit einem noch gemeineren schließen zu helfen, - wo die einschlafende Begier von deinen eigenen Lippen so viel Feuer borgt, als sie braucht, um an deinem Heiligsten den Mord zu vollziehen, - wo deine Sinne selbst, wie betrunken gemachte Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen, gegen dich aufstehen, - wo du anfängst, dein ganzes voriges Leben, all dein Denken und Empfinden, für eine bloße hochmütige Träumerei zu halten und deine Schande für dein wahres Sein! (S. 69).

Der Mann, den sie begehrt hatte, hatte sie wie ein „Wurm“ behandelt, er hatte das „Heiligste“ in ihr ermordet. Nach ihrem verinnerlichten polaren Weiblichkeitsverständnis fühlt sie sich zur „Hure“ degradiert (S. 68).¹⁷⁵ Als Rache dafür fordert sie nun den realen Tod dieses Mannes:

An dies Schwert klammerten sich meine schwindelnden Gedanken an, und hab' ich in meiner Entwürdigung das Recht des Daseins eingebüßt: mit diesem Schwert will ich's mir wieder erkämpfen! Bete für mich! Jetzt thu' ich's! (S. 70)

Was nun folgt, ereignet sich in „minutiöser Langsamkeit“.¹⁷⁶ Zwischen dem „Jetzt tu ich's“, das Judith sagt, indem sie das Schwert des schlafenden Holofernes herunter-

¹⁷⁵ Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befiel sie Furcht und Angst...“, S. 160.

¹⁷⁶ Ebd. S. 160.

langt, und der eigentlichen Mordtat gibt es ein gigantisches Zögern, das Judith nur langsam überwinden kann. Die Selbstermutigung („feiges Weib“, „Tödt ihn, Judith“), vor allem aber die Erinnerung an das Erlebte und die grausame Möglichkeit seiner Wiederholung, geben ihr die Kraft, die Tat endlich zu vollbringen: „Willst du zögern, bis die wieder hungrige Begier ihn weckt, bis er dich abermals ergreift und –“ (S. 70). Gerade in diesem Augenblick „haut sie des Holofernes Haupt herunter“ (S. 70). Ihre Frage unmittelbar danach: „Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?“ (S. 71), zeigt, dass es ihr einzig und allein darum geht, ihre verlorene Achtung wiederzuerlangen. Damit wird auch der letzte Zweifel beseitigt, dass sie den Mord nicht im Auftrag Gottes, sondern aus ganz persönlichen Gründen begangen hat.¹⁷⁷ Judith tötet Holofernes, „ohne an Gott oder ihr Volk zu denken, aus der Rache des beleidigten und geschändeten Frau und des entwürdigten Menschen.“¹⁷⁸

Der Übermann ist der Rache eines Weibes erlegen, „weil er es auf das Weib reduzierte“.¹⁷⁹ Holofernes trifft den ersehnten Ebenbürtigen dort, wo er ihn nicht erwartet. Judith wird gleichzeitig ihre Tat keinesfalls als Sieg erleben. Durch einen „schweren und schmerzhaften Analyseprozess“¹⁸⁰ wird sie zur Erkenntnis über die eigentlichen Motive ihrer Tat kommen, wodurch sie „paralysiert wird“. Judith versucht zunächst sich selbst und Mirza zu überzeugen, dass ihre Tat eine „Heldentat“ (S. 71) gewesen sei, wird aber von Mirza durch unerbittliche Fragen auf ihr geheimes Verlangen verwiesen: „Du sprichst von Rache. Eins muß ich Dich fragen. Warum kamst Du im Glanz Deiner Schönheit in dies Heidenlager? Hättest Du es nie betreten, Du hättest nichts zu rächen gehabt!“ (S. 72). Judith bemüht sich weiter den Schein der Heldentat, der patriotischen Rechtfertigung zu bewahren:

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. Oh, nun bin ich wieder mit mir ausgesöhnt. Dies alles hatt' ich über mich selbst vergessen! (S. 72)

Doch alle Bemühungen sind vergebens, das Gespräch mit Mirza führt sie allmählich zur klaren Sicht über die wahren Gründe ihrer Tat. Hier liegt der Höhepunkt der tragischen Entwicklung der Heldin. „Langsam, vernichtend“, drückt sie die gewonnene

¹⁷⁷ Grundmann, Hilmar: Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien, S. 147.

¹⁷⁸ Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen, S. 292f.

¹⁷⁹ Lütkehaus, Ludger: Opfer der Zeit, S. 54.

¹⁸⁰ Fenner, Birgit: Judiths Unbedingtheitsspiel, S. 38.

Erkenntnis aus: „Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst“ (S. 72). Vor der Erkenntnis einen Menschen ermordet zu haben, der dazu der einzige war, den sie wahrlich begehrt hatte, und all dies unter der Selbsttäuschung eines göttlichen Auftrags, steht Judith erstarrt: „Die Tat zermalmt mich“ (S. 72), stammelt sie.¹⁸¹ Die „hek-tische Erregung“¹⁸² der vorigen Szenen ist nun abgeklungen. Judith steht gebrochen. Die „Heroinnenrolle fällt von ihr ab“,¹⁸³ sie betrachtet sich nur noch als die Mörderin des „ersten und letzten Mannes der Erde“ (S. 79). Die innere Auflösung ihrer Person, die sie gerade erlebt, beschreibt sie wie folgt:

Mein Hirn löst sich in Rauch auf, mein Herz ist wie eine Todeswunde [...]. Und wie ich mich so scharf betrachte, werd ich kleiner, immer kleiner, noch kleiner, ich muss aufhören, sonst verschwind' ich ganz ins Nichts.“ (S. 73)

Ihr scheint nichts anderes zu bleiben als der Todeswunsch: „O Mirza, ich muß sterben, und ich will's!“ (S. 72). Mirza, die nicht nur die strenge Stimme des Gewissens für Judith ist, sondern zugleich die sorgende Amme, versucht sie vor dem Wahnsinn und dem Tod zu schützen und arrangiert daher das sofortige Verlassen des feindlichen Lagers. Judith folgt Mirza nach Bethulien zurück, darauf hoffend, dass der „Jubelruf“, der „Cypelklang“ und der „Paukenschall“ der Hebräer sie „zerschmettern“ werden und dass sie dadurch ihren „Lohn“ bekommen wird (S. 75).

Die letzte Szene der Tragödie spielt in einem öffentlichen Platz in Bethulien, der voll von der Menge ist. Hier erreicht Judiths „Bankrotterklärung“¹⁸⁴ ihren Höhepunkt. Die breite Volksmenge verlässt Judith und stürzt meuchelnd über die fliehenden Assyrer her, die nun kopflos sind. Judith sieht um sich nur Mord, Blut und Gewalt. Angeekelt ruft sie: „Das ist Schlächter-Muth“ (S. 80). Die Charakterzüge des Holofernes relativieren sich erneut durch diesen Blick auf die Bethulier,¹⁸⁵ denn was sie von ihm unterscheidet, ist eigentlich nicht ihre Menschlichkeit, sondern ihre Feigheit und Schwäche. Diese Erkenntnis „verschärft Judiths Tragik“.¹⁸⁶ Im Gespräch mit ihren Mitbürgern hatte

¹⁸¹ Hebbel notiert in sein Tagebuch (T II 1989): „Sie ist sich in dem ungeheuren Moment, der ihr ganzes Ich verwirrt, nur ihrer persönlichen Gründen bewusst [...] das Schwanken und Zweifeln, worin sie nach ihrer Tat versinkt, könnte sie allein zur tragischen Heldin machen.“

¹⁸² Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befiehl sie Furcht und Angst...“, S. 162.

¹⁸³ Bittrich, Burkhard: Hebbels Judith – Heroine mangels Heros, S. 141.

¹⁸⁴ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 88.

¹⁸⁵ Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befiehl sie Furcht und Angst...“, S. 163.

¹⁸⁶ Ebd.

sie vorher mit Sarkasmus gesagt: „Ja, ich habe den ersten und den letzten Mann der Erde getötet, damit du (*zu dem Einen*), in Frieden deine Schafe weiden, du (*zu einem Zweiten*), deinen Kohl pflanzen und (*zu einem Dritten*) dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst,“ (S. 79). Die gesellschaftliche Ordnung bleibt nach ihrer Tat beim Alten. Das Stück endet „unsäglich bitter“.¹⁸⁷ Mit der Bitte Judiths an die Priester, im Falle einer Schwangerschaft getötet zu werden, denn sie will dem Holofernes keinen Sohn gebären:

So sollt ihr mich töten [...] Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig! (S. 81)

Ein offenes Ende, das im Folgenden diskutiert werden soll.

D. Judith vor dem Hintergrund des Geschlechterverständnisses im 19. Jahrhundert

Hebbels Drama *Judith* hat im Laufe seiner Rezeption verschiedene und widersprüchliche Interpretationen erfahren, die in den Ambivalenzen des Dramas selbst liegen. Das Werk lässt tatsächlich „eine doppelte Lesart zu“.¹⁸⁸ Man kann in Judith einerseits eine scheiternde Frau, die unerbittlich in die Grenzen des Weiblichen zurückverwiesen wird, sehen, zugleich aber lässt sie ihr Tun – gegen die programmatischen Absichten des Autors – als eine „Vorkämpferin der sexuellen Emanzipation“¹⁸⁹ erscheinen. Unabhängig von der Interpretation ist das Drama geschichtlich in Bezug auf die Frauenfrage der Zeit zu betrachten sowie in Bezug auf das Verhältnis Hebbels zu den Jungdeutschen. Das Thema der „Weiber-Emanzipation“¹⁹⁰ beschäftigt den Dichter in der Entstehungszeit der *Judith* sehr stark, wie die zahlreichen Äußerungen in seinen Tagebüchern und Briefen bezeugen. Darüber hinaus bezeichnet er in seinem Vorwort zu *Judith* als eine seiner Absichten den Bezug des Stoffes zu seinem gegenwärtigen „Prozess zwischen

¹⁸⁷ Wiese, Benno von: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, S. 579.

¹⁸⁸ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 177.

¹⁸⁹ Saletta, Ester: Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Mariamne“ als Ort der Geschlechterverschiebung, S. 183.

¹⁹⁰ Br II, S. 103. Nach Hilmar Grundmann bevorzugt Hebbel ganz offensichtlich das Wort „Weib“, das auch in seiner Epoche mit negativen Konnotationen verbunden war, und nicht das Wort „Frau“, um das weibliche Geschlecht zu charakterisieren, in: Ders.: *Von „Weiber-Emanzipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, S. 101ff.

den Geschlechtern“. An anderer Stelle sagt er über *Judith*, dass sie im „tiefsten, sittlichen Ernst“ gegen „die emancipationssüchtigen Weiber“, von denen es insgesamt „Gottlob nur wenige, in Deutschland zur Zeit gar keine“¹⁹¹ für ihn gibt, gerichtet sei. Das Werk wäre demnach als „eine schroffe Kriegserklärung gegen die „Weiber-Emancipation“¹⁹² zu verstehen.

Betrachtet man die Äußerungen Hebbels zum Geschlechterverhältnis in seinen Tagebüchern und Briefen, so stellt man fest, dass allen ein dualistisches und hierarchisches Verständnis zugrunde liegt. Charakteristisch ist dabei, dass Hebbel die patriarchalische These der „von Natur aus“ gegebenen Unterlegenheit der Frau axiomatisch wiederholt. Schon im Jahr 1836 notiert er: „Der Mann hat sich mit Welt und Leben zu plagen, das Weib mit dem Mann“, während 1841: „Des Weibes Natur ist Beschränkung, Grenze [...], des Mannes Natur ist das Unbegrenzte“.¹⁹³ Das Geschlechterverhältnis sieht er als einen feindlichen und fatalen Geschlechterkampf: „Das Weib und der Mann in ihrem reinen Verhältnis zueinander; jenes diesen vernichten.“¹⁹⁴

Hebbels Formulierungen über die Frau harmonisieren durchaus mit der herrschenden Geschlechterideologie des 19. Jahrhunderts. Die philosophisch fundierte Polarisierung der Geschlechter des 18. Jahrhunderts, von der im vorigen Kapitel die Rede war, setzt sich nun fort und wird durch Erkenntnisse der Naturwissenschaften weiter verstärkt.¹⁹⁵ Das 19. Jahrhundert entwickelt wissenschaftliche Modelle, um die Geschlechter biologisch und in anatomischer Hinsicht zu definieren und zu unterscheiden, wobei die physische Ausstattung den Geschlechtscharakter eindeutig bestimmt. Beide Geschlechter werden mit typischen und unüberwindbaren Eigenschaften ausgestattet, die die Dominanz des Mannes sichern und die Entfaltungsmöglichkeiten der Frauen beschneiden. Die so stabilisierte Geschlechterdifferenz wurde zu einer wichtigen Dimension der bürgerlichen Ordnung.¹⁹⁶ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, wenn Hebbel die Befreiungsversuche der Frau aus der patriarchalischen Unterdrückung, die nun im Horizont der 1848er Revolution historisch mög-

¹⁹¹ W IX, S. 299.

¹⁹² Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 30.

¹⁹³ T 343 und T 2309.

¹⁹⁴ T 3475 und T III 3475.

¹⁹⁵ Vgl. Schöbler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 22 - 34.

¹⁹⁶ Vgl. Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Klett 1978, S. 363-393, und Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 - 1850*, Frankfurt a. M.: Campus 1991.

lich erscheinen,¹⁹⁷ scharf kritisiert und als „wahnsinnige Emanzipationssucht des Individuums“, ja als die „Thorheit“ der ganzen Zeit, die „mit einigen abnormen und formlosen, wenn auch reichen Weiber-Individualitäten Abgötterei treibt“,¹⁹⁸ charakterisiert. Diese Emanzipationsbestrebungen der Frau werden bei Hebbel als Bedrohung für die hierarchische Geschlechterordnung verstanden und sind fast immer in seinen Schriften mit Äußerungen der Angst begleitet. Oft wird die folgende „dunkle Briefstelle“¹⁹⁹ zitiert, damit die Furcht Hebbels vor der Frauenemanzipation veranschaulicht wird:

Der letzte Abgrund ist für den Menschen immer der tiefste. [...] Das Weib und die Sittlichkeit stehen in einem Verhältnis zu einander, wie heut zu Tage leider die Weiber und Unsittlichkeit. [...] Die Gesellschaft hat sie emancipiert, statt, dass nur der Mann sie emancipieren sollte. Darin steckt die Wurzel des Übels. Für das Weib gehört der beschränkteste, der engste Kreis. [...] Wir gehen so lange sicher, als die Sterne über uns sicher gehen. Wanken die, so fallen wir.²⁰⁰

Hebbel befürchtet, das emanzipierte Weib könne seinen geschlechtsspezifischen „beschränktesten, engsten Kreis“ verlassen und das Herrschaftsverhältnis der Geschlechter zu seinen Gunsten wenden. Das würde den Verlust der Ordnung, das Wanken der Sterne, den Fall des Menschen bedeuten. Um diesen Fall des Menschen (=des Mannes) zu verhindern, versucht er mit seinem Werk der Emanzipationsbewegung entgegenzuwirken und das Weib in die Kategorien bürgerlicher Ordnung zurückzudrängen,²⁰¹ die es nur noch im Theater überschreiten darf.

¹⁹⁷ Möhrmann, Renate: *Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger- Revolution*, Stuttgart: Metzler 1977, besonders S. 45-49 und Rippmann, Inge: „...statt eines Weibes Mensch zu sein“. Frauenemanzipatorische Ansätze bei jungdeutschen Schriftstellern, in: Joseph A. Kruse / Bernd Kortländer (Hg.): *Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835* (Düsseldorf 17.- 19. Februar 1986), Hamburg: Hoffmann und Campe 1987, S. 108 -133.

¹⁹⁸ Br II, S. 103.

¹⁹⁹ Vgl. auch Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „Da befiehl sie Furcht und Angst...“, S. 139.

²⁰⁰ Br I, S. 171- 172.

²⁰¹ T I 628, T II 2309. Richard Maria Werner betont schon 1903 in seiner Einleitung zur Kritischen Ausgabe der Werke Hebbels, dass der Dramatiker „mit der *Judith* [...] einer damaligen Richtung der übertriebenen Frauenemanzipation einen Spiegel vorgehalten“ habe, in: W I, S. LVI. Vgl. dazu Grundmann, Hilmar: *Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, S. 160.

Hebbel stellt in seinem Drama eine Grenzüberschreitung dar: Judith ist eine Frau, die den Webstuhl verlässt, um ihrem Begehren – freilich ohne sich im Klaren darüber zu sein – zu folgen. Gedeemütigt und sexuell misshandelt vom Mann, den sie begehrt hatte, macht sie eine zweite Überschreitung: sie mordet diesen Mann. Als ein grenzüberschreitendes Weib, muss sie bezahlen. Judith kommt nach der Tat in ihre Heimat als ein gebrochenes Weib zurück. Mit ihrer Tat hatte sie „Nichts“ erreicht.²⁰² Schrecklich vereinsamt und innerlich vernichtet macht sie sich selbst zum Opfer, das „verröchelnd am Altar niederstürzt“ (S. 80), um die eigene Tötung zu verlangen. Damit wird „nicht allein die Egalität geleugnet und neue Inegalität zwischen den Geschlechtern etabliert“, sondern „die Unfähigkeit der Frau zum Kampf“ überhaupt „im allgemeinen Verstande denunziert“.²⁰³ Die Selbstbestrafung Judiths ist die höchste Strafe. Das Weib, das gewagt hat, den engen häuslichen Kreis zu überschreiten, wird in seine geschlechtlichen Grenzen zurückverwiesen. Fragt man danach, warum es aus der Heldin der Bibel, die nach der Tat mit ihrem Volk jubelt und feiert, bei Hebbel ein paralysiertes Weib wurde, so stößt man auf den Zusammenhang zwischen Frauenemanzipation und männlicher Ängste, „die sich in der Angst vor der symbolischen wie realen Kastration verdichten.“²⁰⁴ Judith ist „die Geschichte der grausamen Frau, von der das 19. Jahrhundert so besessen ist (man denke an die Karriere der Salome), und in der Sexualität und Weiblichkeit zu einem gefährlichen und kompakten Ganzen verschmelzen, vor dem der Mann sich fürchten muss“.²⁰⁵ In Hebbels *Judith* nimmt diese Angst die Gestalt der „Tollkirschenbedrohung“ an, die bekämpft werden muss. Mecky Zaragoza bemerkt, dass Hebbels Inszenierung des paralysierten Weiblichen „eine affektentlastende Funktion“ erfüllt und in Anlehnung an Rohde-Dachser spricht sie von „Containerisierung“ des Unbehagens.²⁰⁶ In der Figur der Tollkirschenfrau wird Bedrohung und Bekämpfung durchgespielt. Judith ist die Frau, die nach der Ermordung eines Mannes tragisch

²⁰² T II 1989. Vgl. Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiehl sie Furcht und Angst...*“, S. 147.

²⁰³ Meyer, Hans: *Aussenseiter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 74ff.

²⁰⁴ Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 177. Vgl. die Freudsche Interpretation der *Judith* im nächsten Kapitel. Vgl. auch die Bemerkung von Müller-Funk (a.a.O.), S. 165: „Bei Hebbel werden durchaus Themen verhandelt, die ein halbes Jahrhundert später bei Freud eine zentrale Rolle spielen werden“.

²⁰⁵ Ebd. S. 164.

²⁰⁶ Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiehl sie Furcht und Angst...*“, S. 147. Nach dem Entwurf des Dramas notiert Hebbel: „Ich bin selig und fühle mich auf dem Weg zu einem neuen Leben“ (T I 1684) und einige Zeit später: „Diese Tragödie hat mir Freudigkeit und Muth gegeben“ (T I 1865).

enden muss, indem sie selbst die Unnatur ihrer Tat erkennt: „Denn erst wenn die Tollkirsche selbst ihrem todbringenden Programm erliegt, ist die Tollkirschenbedrohung gebannt.“²⁰⁷ Dadurch wird im Text nicht nur die Furcht vor der konkreten Tollkirsche Judith vernichtet, sondern auch die Angst vor der Tollkirschenbedrohung überhaupt, die die Sterne des Mannes wanken lässt. Judith wird zu einer Figur, „in deren Abwehr das bürgerlich-patriarchalische 19. Jahrhundert gegen Rollenüberschreitung und Gleichberechtigungsansprüche der Frau protestiert.“²⁰⁸ In diesem Sinne ist Hebbels einzigartige Aktualisierung des Judith-Stoffes zu verstehen. Zum ersten Mal wird hier die Psychologisierung der Tat mit gleichzeitiger Entpolitisierung so gründlich entfaltet. Zum ersten Mal erscheint hier Judith nach der Tat nicht als triumphierende Siegerin, sondern als paralysiertes Weib.

Obwohl *Judith* als eine Tragödie gegen die Frauenemanzipation konzipiert ist, enthält sie viele emanzipatorische Dimensionen, die sie als Beispiel weiblicher Revolte gegen eine von Männern bestimmte Welt erscheinen lassen.²⁰⁹ Judith ist sicherlich ein Opfer der patriarchalischen Erniedrigung und Ausbeutung, sie ist aber auch die Frau, die den Mut findet, sich gegen die Entwürdigung ihres Daseins zu erheben. Ihre Vergewaltigung von Holofernes, die sie als „rohen Griff“ in ihre Menschheit hinein, als „Auskelterung“ ihres Leibes und ihrer Seele, als Mord an ihrem „Heiligsten“ bezeichnet (68ff.), ist eigentlich für sie ein „doppeltes Verbrechen an ihr als Frau und an ihrem Personenrecht“.²¹⁰ Ihre Mordtat resultiert aus der Angst der eventuellen Wiederholung dieses Verbrechens sowie aus ihrem Willen ihre Frauenwürde wiederzugewinnen. Judith verwirklicht mit ihrem Tun den weiblichen Anspruch auf Würde, Respekt und humane Selbstbestimmung.²¹¹ Wenn man gleichzeitig in Betracht zieht, dass Holofernes die

²⁰⁷ Mecky, Zaragoza, Gabrijela: „*Da befiehl sie Furcht und Angst...*“, S. 164.

²⁰⁸ Vgl. Fenner, Birgit: *Judiths Unbedingtheitsspiel*, S. 32.

²⁰⁹ In der Hebbel-Forschung ist mehrmals auf den Widerspruch zwischen dem Frauenbild, das die Tagebücher und die Briefe des Dichters vermitteln und jenem, das die Heldinnen seiner Tragödien repräsentieren, hingewiesen worden. Während das erste eindeutig rückwärtsgerichtet und frauenfeindlich ist, erhält das zweite progressive und zukunftsweisende Dimensionen. Vgl. dazu unter anderem: Fourie, Regine: *Das ‚Abgrund‘-Motiv in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1982, S. 2 und Grundmann, Hilmar: *Von ‚Weiber-Emancipation‘ und ‚echten Weibern‘ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, S. 99f.

²¹⁰ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 76.

²¹¹ Dieser Anspruch ist „ein legitimes Ziel der Frauenemanzipation“, vgl. Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen*, S. 295.

patriarchalische Männlichkeit in ihrer äußersten Form repräsentiert (Allmacht, Willkür, Despotie, Verachtung), dann wäre Judiths Tat kein „singuläres Ereignis“, sondern ein allgemeines, das im Namen aller Geschändeten erfolgt und der Erniedrigung Vieler ein Ende bereitet. Dass diese Tat von einer Frau vollzogen wird, gehört zu den großen „Unerhörtheiten“ des Stücks.²¹² Auch ihr Entschluss den Sohn von Holofernes nicht zu gebären, kann als der Wille betrachtet werden, „die männlich-patrilinäre Genealogie zu beenden“.²¹³ Judith weigert sich dadurch noch einmal, dem Über-Manne im Dienste zu sein. Wie in ihrer Rache, so auch hier, folgt Judith einem Selbst, „das mehr als bloße Natur und anderes als ein bloß relational existierendes, männergebärendes Etwas ist.“²¹⁴ Mag Hebbel das Tun seiner Heldin im patriotischen Sinne der Bibel entpolitisiert haben, so erhält ihre Tat gegen den Willen des Autors auf der geschlechterpolitischen Ebene eine revolutionäre Bedeutung.²¹⁵

Die Provokation des Stückes für die Zeitgenossen Hebbels entsprang vor allem aus der starken Sexualisierung des Judith-Stoffes, insbesondere in Bezug auf die Protagonistin. Die Hebbelsche Judith setzt Liebe und Sexualität gleich, eine Eigenschaft, die sonst nur die männlichen Helden in seinen Dramen haben. Obwohl sich Hebbel in seinen Tagebuchnotizen von den sozialpolitischen Reformen der ‚Jungdeutschen‘ abgrenzt, insbesondere von deren Forderungen auf Frauenemanzipation, die sie vor allem als Befreiung der Sinnlichkeit verstehen, als „Emanzipation des Fleisches“,²¹⁶ schafft er mit Judith ein Drama, das dem jungdeutschen Programm weit hinaus ist. Ludger Lütkehaus vergleicht kurz Hebbels *Judith* mit den jungdeutschen Dramen *Madonna* von Theodor Mundt und *Wally* von Karl Gutzkow und kommt zu dem Ergebnis, dass Hebbels sexualisierte Judith „die wahre Heldin des literarischen Vormärz ist“.²¹⁷ Die Modernisierungstendenzen des Dramas im 19. Jahrhundert, die unter ande-

rem in der Überwindung der sublimen Träumereien und in der Darstellung der sexuellen, triebhaften Existenz des Menschen bestehen, finden in *Judith* eine eindrucksvolle Gestaltung. In Hebbels Gesamtwerk schließlich ist Judith von allen seinen Heroinnen gewiss „die radikalste und aktivste“²¹⁸ und zwar so sehr, dass der Autor schon in seinem nächsten Drama *Genoveva* ein Gegenbild zu ihr schafft. Mit ihr beginnt die Reihe jener Frauen, die das weibliche Ideal des Duldens erfüllen. Die Frage schließlich was Judith eigentlich sei: ein „anti-emanzipatorisches Manifest“,²¹⁹ oder ein frühes Vorbild weiblicher Revolte, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Treffender ist die Charakterisierung des Werkes als ein Drama, das sich „zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation“²²⁰ bewegt, zwischen „Regression und Progression“.²²¹

E. Judith-Interpretationen im 20. Jahrhundert

E. 1. Freuds Interpretation der Hebbelschen *Judith*

Freuds Thesen zur Weiblichkeit wurden im theoretischen Teil dieser Arbeit diskutiert.²²² Hier beschränken wir uns auf seine Interpretation der Hebbelschen *Judith*, aus seiner Schrift *Das Tabu der Virginität* von 1917. Der *Judith* betreffende Auszug ist der folgende:

Das Tabu der Virginität und ein Stück seiner Motivierung hat eine mächtigste Darstellung in einer bekannten dramatischen Gestalt gefunden, in der Judith in Hebbels Tragödie *Judith und Holofernes*. Judith ist eine jener Frauen, deren Virginität durch ein Tabu geschützt ist. Ihr erster Mann wurde in der Brautnacht durch eine rätselhafte Angst gelähmt und wagte es nicht mehr, sie zu berühren. „Meine Schönheit ist die der Tollkirsche“, sagt sie. „Ihr Genuss bringt Wahnsinn und Tod.“ Als der assyrische Feldherr ihre Stadt bedrängt, fasst sie den Plan, ihn durch ihre Schönheit zu verführen und zu verderben, verwendet so ein patriotisches Motiv zur Verdeckung eines sexuellen. 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

²¹² Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“, S. 171.

²¹³ Ebd. S. 177.

²¹⁴ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 293.

²¹⁵ Esther Saletta bemerkt, dass im Drama Hebbels Männlichkeit und Weiblichkeit nicht als versteinerte Kategorien verstanden werden, sondern als solche, die sich in einem „osmotischen Prozess“ befinden: die eine nimmt Elemente der anderen an. Es geht um die Verweiblichung der Männlichkeit (Manasses und Ephraim) und die Vermännlichung der Weiblichkeit (Judith), in: Dies.: Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Marianne“ als Ort der Geschlechterverschiebung, S. 183f.

²¹⁶ Im Jahr 1837 notiert Hebbel: „Ich glaube es wäre für mich das *Mittel* zum Selbstmord, wenn ich einmal eine Stunde lang auf Gutzkow -Wienbargsche Weise an die Emancipation der Ehe dächte“ (T 593). Zum Verhältnis Hebbels zu den Jungdeutschen vgl. Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 13ff und Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 21ff. und 72ff.

²¹⁷ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 72ff.

²¹⁸ Ebd. S. 112.

²¹⁹ Ebd. S. 97.

²²⁰ So der Untertitel des Aufsatzes von Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um“ sowie die Haupttendenz seiner Interpretation.

²²¹ Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 88 und 92.

²²² Vgl. Kap. I. 4. B. a dieser Arbeit.

Befreierin ihres Volkes. Köpfen ist uns als symbolischer Ersatz für Kastrieren wohl bekannt, danach ist Judith das Weib, das den Mann kastriert, von dem sie defloriert wurde, wie es auch der von mir berichtete Traum einer Neuvermählten wollte. Hebbel hat die patriotische Erzählung aus den Apokryphen des Alten Testaments in klarer Absichtlichkeit sexualisiert, denn dort kann Judith nach ihrer Rückkehr rühmen, dass sie nicht verunreinigt worden ist, auch fehlt im Text der Bibel jeder Hinweis auf ihre unheimliche Hochzeitsnacht. Wahrscheinlich hat er aber mit dem Feingefühl des Dichters das uralte Motiv verspürt, das in jene tendenziöse Erzählung eingegangen war, und dem Stoff nur seinen früheren Gehalt wiedergegeben.

I. Sadger (1912) hat in einer trefflichen Analyse ausgeführt, wie Hebbel durch seinen eigenen Elternkomplex in seiner Stoffwahl bestimmt wurde und wie er dazu kam, so regelmäßig im Kampfe der Geschlechter für das Weib Partei zu nehmen und sich in dessen verborgensten Seelenregungen einzufühlen. Er zitiert auch die Motivierung, die der Dichter selbst für die von ihm eingeführte Abänderung des Stoffes gegeben hat, und findet sie mit Recht gekünstelt und wie dazu bestimmt, etwas dem Dichter selbst Unbewusstes nur äußerlich zu rechtfertigen und im Grunde zu verdecken. Sadgers Erklärung, warum die nach der biblischen Erzählung verwitwete Judith zur jungfräulichen Witwe werden musste, will ich nicht antasten. Er weist auf die Absicht der kindlichen Phantasie hin, den sexuellen Verkehr der Eltern zu verleugnen und die Mutter zur unberührten Jungfrau zu machen. Aber ich setze fort: Nachdem der Dichter die Jungfräulichkeit seiner Heldin festgelegt hatte, verweilte seine nachfühlende Phantasie bei der feindseligen Reaktion, die durch die Verletzung der Virginität ausgelöst wird.

Wir dürfen also abschließend sagen: Die Defloration hat nicht nur die eine kulturelle Folge, das Weib dauernd an den Mann zu fesseln, sie entfesselt auch eine archaische Reaktion von Feindseligkeit gegen den Mann, welche pathologische Formen annehmen kann, die sich häufig genug durch Hemmungserscheinungen im Liebesleben der Ehe äußern, und der man es zuschreiben darf, dass zweite Ehen so oft besser geraten als die ersten. Das befremdende Tabu der Virginität, die Scheu, mit welcher bei den Primitiven der Ehemann der Defloration aus dem Wege geht, finden in dieser feindseligen Reaktion ihre volle Rechtfertigung. (*Das Tabu der Virginität*, S. 226f.)

E. 2. Judith als Paradigma der Freudschen Thesen

Freud findet in Hebbels Tragödie ein unübertreffliches Beispiel für seine Thesen zum Kastrationskomplex, zum Penisneid und zum Tabu der Virginität,²²³ da Judith hier als

²²³ Zur Klärung dieser Begriffe vgl. ebd.

die Frau dargestellt ist, die von Holofernes entjungfert wird und ihn unmittelbar danach ermordet. Zunächst aber wird Freuds Theorie durch die auf unbegreifliche Weise misglückte Brautnacht Judiths gestärkt. Man könnte schließen, dass das, was der Ehemann Manasses in der ersten Nacht gesehen hatte, nichts anders als das Fehlen des Penis vom weiblichen Körper war. Angesichts der „kastrierten“ Frau erstarrt er vom Schrecken; er wird „durch eine rätselhafte Angst gelähmt und wagt es nicht mehr, sie zu berühren“.²²⁴ Diese rätselhafte Angst von Manasses entspringt – laut Freud – aus der Angst vor der eigenen Kastration, da er sich von der Frau, die nicht hat, was er hat, bedroht fühlt. Die Frau stelle also für den Mann – so Freud – eine tatsächliche Gefahr dar, die bei Hebbel als Tollkirschenbedrohung auftritt. Darüber hinaus erscheint die Freudsche These von der Minderwertigkeit der Frau dem Manne gegenüber – insbesondere solange sie kein Kind hat –²²⁵ im Drama Hebbels triumphal bestätigt. Judith als eine jungfräuliche, kinderlose Witwe fühlt sich wie ein doppeltes Nichts. Die einzige Rechtfertigung des weiblichen Daseins vollziehe sich nach Judith nur durch das Kind.²²⁶ In Freuds Theorie wird der Wunsch der Frau nach einem Kind als Ersatz für ihren Wunsch, einen Penis zu besitzen verstanden; Mutterschaft ist also die einzige Möglichkeit für die Frau, ihren Penisneid auszugleichen. Mit Kind ist natürlich „Sohn“ (der Träger des ersehnten Penis) gemeint, sowohl bei Hebbel als auch bei Freud.²²⁷ Judiths Entschluss zur Tat ergebe sich nach Freud allein aus ihrem Sonderstatus als unbefriedigte Frau, die als solche zu „sonderbaren, sonst unverständlichen Handlungen“ fähig sei.²²⁸ Als der assyrische Feldherr ihre Stadt bedroht, fasst sie den Plan, ihn durch ihre Schönheit zu verführen und zu zerstören, sie „verwendet so ein patriotisches Motiv zur Verdeckung eines sexuellen.“²²⁹ Holofernes, der Mann mit dem Schwert, ist „der Mann, den sie begehrt – begehrt, weil sie nicht er sein kann“,²³⁰ aber gerne wäre.

²²⁴ Freud: *Das Tabu der Virginität*, S. 226.

²²⁵ Vgl. vor allem die Schriften Freuds: *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds, Über die weibliche Sexualität* und *Die Weiblichkeit*, die im ersten Teil dieser Arbeit (Kap. 4.B.a.) präsentiert sind.

²²⁶ Vgl. Judiths Äußerung: „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!“ (S. 19).

²²⁷ Vgl. Freud: *Die Weiblichkeit*, S. 559. Bei Hebbel wiederum sagt Mirza: „Eine Frau soll Männer gebären, nicht Männer töten!“, während Judith im Schlussakt ausruft: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären!“ (S. 67 und 81).

²²⁸ Freud, Sigmund: *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, S. 261.

²²⁹ Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität*, S. 226.

²³⁰ Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 73.

Judith fragt tatsächlich Mirza: „Ist dir nicht, wenn du einen siehst, als sähest du, was du sein möchtest, sein solltest?“ (S. 28), während später wird sie Holofernes folgenden Wunsch äußern: „Oh, ich möchte Du sein! Nur einen Tag, nur eine Stunde!“ (S. 52). Diese Aussagen wären nach Freud die Äußerungen ihrer Hoffnung, „doch einmal einen Penis zu bekommen und dadurch dem Manne gleich zu werden.“²³¹

Nach ihrer Defloration durch den gewaltigen Mann bewegt sich Judith zwischen Enttäuschung und Empörung, wegen – laut Freud – der Verletzung des Tabus der Virginität. Im Besitz des Schwertes von Holofernes, das sie ihm beim Schlafen entreißt, erlebt aber „das mangelhafte Wesen“ Weib „eine illusorische Ganzheit“²³² und schlägt mit Entschlossenheit den Kopf des Mannes ab. Judith ist demnach „das Weib, das den Mann kastriert, von dem sie defloriert wurde“, da Köpfen ein „symbolischer Ersatz für Kastrieren“ ist.²³³ Zum Schluss identifiziert Freud Judiths Tat mit dem von ihm berichteten Traum der Neuvermählten, die ihren Mann kastrieren und seinen Penis für sich behalten wollte. Judith realisiert praktisch für Freud den Traum der Neuvermählten. Die Defloration – die Literatur hat es bewiesen – „hat nicht nur die eine kulturelle Folge, das Weib dauernd an den Mann zu fesseln, sie entfesselt auch eine archaische Reaktion von Feindseligkeit gegen den Mann, welche pathologische Formen annehmen kann“.²³⁴ Damit ist die These – die feministische Theorie wird vom Mythos sprechen – der gefährlichen Frau, die archaisch-primitiv auf ihre Entjungferung reagiert und eine wahre Bedrohung für den Mann darstellt. Die Abweichungen Hebbels von der Bibel sind für Freud durchaus verständlich, noch mehr: durch sie erhalte die biblische Erzählung ihren früheren Gehalt: „Wahrscheinlich hat er aber mit dem Feingefühl des Dichters das uralte Motiv verspürt, das in jene tendenziöse Erzählung eingegangen war, und dem Stoff nur seinen früheren Gehalt wiedergegeben.“²³⁵ Es ist also „nicht die Bibel, die den Archetypus liefert – nicht das „Leben“ sozusagen, sondern die psychoanalytische Theorie, die diesem immer vorausgeht und die durch die Literatur verkörpert wird.“²³⁶

²³¹ Freud, Sigmund: *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*, S. 261.

²³² Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 74.

²³³ Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität*, S. 226. Freud wird dies in einer späteren Schrift *Das Medusenhaupt* (1922) als Gleichung formulieren: „Kopfab schneiden = Kastrieren“. Vgl. dazu Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 73.

²³⁴ Freud, Sigmund: *Das Tabu der Virginität*, S. 227.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Jakobus, Mary: *Judith, Holofernes und die phallische Frau*, S. 69.

Freud folgt bei seiner Analyse einer stringenten Argumentationslinie: Jungfräulichkeit, Entjungferung und die daraus resultierende Mordtat. Dabei „marginalisiert“²³⁷ er jedes andere Motiv des Dramas. Für Freud resultiere die feindselige Reaktion Judiths nach der Defloration, die im Mord kulminiert, allein durch die Verletzung des Tabus der Virginität. Im Text wird aber klar gezeigt, dass die endgültige Motivation zur Mordtat „in der Degradation, mit der die Defloration vollzogen wird, liegt“,²³⁸ in der Verletzung der Frauenwürde der Heldin. Mag mit Freuds Einsicht schließlich, dass mit Hebbels Werk eine „Sexualisierung“ des alttestamentarischen Stoffes vollzogen ist, die gesamte Hebbel-Forschung einverstandenen sein, bleibt sein Erklärungsmodell des Penisneides bis heute durchaus strittig.²³⁹

E. 3. Von Hebbel zu Klimt

Bei der Entwicklung der Rezeption der Judith-Figur in Literatur und Kunst stellt Hebbels Bearbeitung eine wichtige Station dar.²⁴⁰ Mit seinem Werk, vor allem aber mit

²³⁷ Stumpf, Andrea: *Literarische Genealogien*, S. 103.

²³⁸ Vgl. Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 71. Lütkehaus (ebd.) charakterisiert die Freudsche Interpretation als Fehlinterpretation.

²³⁹ Vgl. z. B. Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter*, S. 45 (Anm. 61) und Lütkehaus, Ludger: *Opfer der Zeit*, S. 71. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde die Psychologisierung des Stoffes hervorgehoben, das Erklärungsmodell des Penisneides jedoch nicht akzeptiert. Im Rahmen der feministischen Revision der Freudschen Theorie hat auch seine Judith-Interpretation eine heftige Kritik erfahren. Vgl. vor allem Kofman, Sarah: *Judith*, in: *Dies: Freud and Fiction*, Boston: University Press 1991, S. 53 - 82 (Französisch: *Quatre romans analytiques*, 1974). Vgl. auch die Arbeit von Mary Jakobus „Judith, Holofernes und die phallische Frau“. Jakobus liest das Drama dekonstruktiv. Sie versteht dabei Judith als ein „zweischneidiges Schwert“ und sie identifiziert den Autor (Friedrich Hebbel) mit der Figur des Manasses. Zum einen ist Judith die kastrierte Frau, zugleich aber stellt sie die Kastrationsdrohung dar. Jakobus' Schlussfolgerung: „Indem er (Hebbel) seine Unsicherheit als Künstler auf Judith projiziert, erlebt er gleichzeitig die lähmende Angst ihres Ehemannes Manasses in seiner Hochzeitsnacht. Das Stück muss Hebbels Ganzheit - seine Potenz - zurückspeiegeln oder ihn entmannen“, ebd. S. 71. Gegenüber Freuds Interpretation wird Judith bei Jakobus aufgewertet. Im Motiv der phallischen Frau, die Hebbel in seinem Text entwerfe – eventuell gegen seine eigenen Intentionen – decke er die Kastrationsangst als Ursprung der Freudschen Theorie des Penisneides auf.

²⁴⁰ Zur Wirkungsgeschichte der Hebbelschen Judith in der Literatur vgl. Kreuzer, Helmut: *Die Jungfrau in Waffen*, S. 295-304.

Freuds Interpretation, vollzieht sich die endgültige „Entpolitisierung“²⁴¹ des Stoffes: „Der Faden zur patriotischen Erzählung“ der apokryphen Judith wird ganz abgeschnitten.²⁴² Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegt allen literarischen und künstlerischen Bearbeitungen des Themas eine sexualisierte Vorstellung zugrunde, eine Tendenz, die in der Epoche des Fin de Siècle kulminiert.²⁴³ War die biblische Heldin noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Werken von Malern wie Horace Vernet, August Riedel oder Friedrich von Amerling ambivalent dargestellt, in Bildern, die Keuschheit mit Sexualität, Schüchternheit mit Begehren verbanden, so erreicht Judith in der Jahrhundertwende einen klaren Ausdruck als sinnliche und gleichzeitig skrupellose Frau. Die Judithbilder dieser Zeit vermischen sich mit der der Salome: Beide figurieren in den Diskursen des Fin de Siècle als Verkörperungen „der verführerischen, begehrenswerten und hassenswerten Männermörderin, ein Phantasma, in dem sich Misogynie, Sexualneurose und Kastrationsangst vereinen“.²⁴⁴ Diese Tendenz radikalisiert zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Judith-Gemälde von Gustav Klimt und Franz von Stuck.

Im Judith-Gemälde des Jugendstilmalers Franz von Stuck (1926)²⁴⁵ wird Judith unmittelbar vor der Mordtat dargestellt. Sie steht vollkommen nackt neben dem Bett des wehrlos schlafenden Holofernes und hält in ihren Händen ein – im Verhältnis zu ihrem Körper – übergroßes Schwert. Sie erscheint somit als ‚phallische Frau‘ und verweist klar auf Sigmund Freuds Interpretation. Mitleidlos mit einem Lächeln, das Überlegenheit und Verachtung ausdrückt, fixiert sie mit ihrem Blick den Schlafenden. Brutale Sinnlichkeit, indem Sexualität und Mord aufeinander bezogen werden und triebhafte Virilität²⁴⁶ bestimmen den Ton der Szene. Aus ihrem Gesichtsausdruck ist klar ablesbar, dass Judith hier den Besitz des Schwertes (als Symbol für den ersehnten Phallus) triumphierend genießt. Sie hat nun die absolute Macht, sie ist hier die todesbringende Frau, die das letzte Wort über Leben und Tod des Mannes hat.

²⁴¹ Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 71.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Daniela Hammer-Tugendhat bemerkt dazu: „Für die Maler des Fin de Siècle und ihre Nachfolger, wie für Hebbel und auch für Freud, war es unmöglich geworden, eine Frau als Heldin, als Figur mit politischer Motivation und Bedeutung überhaupt denken zu können. Freud und seine Zeitgenossen sind dem Sexualitätsdispositiv verhaftet.“, in: Dies.: Judith und ihre Schwestern, S. 345.

²⁴⁴ Hammer-Tugendhat, Daniela: Judith und ihre Schwestern, S. 345.

²⁴⁵ Franz von Stuck malte im folgenden Jahr noch ein Judith-Bild mit ähnlichem Inhalt. Zum Werk Franz von Stucks vgl. unter anderem: Mendgen, Eva (Hg.): *Franz von Stuck. Die Kunst der Verführung*, München: Tetzlauer 2002 und Birnie Danzker, Jo - Anne: *Franz von Stuck*, München: Minerva 1997.

²⁴⁶ Mit kurzem Haar und knabenhaftem Körper verweist hier Judith auf den Frauentypus der *femme garçonne*, der männliche virile Ängste mobilisierte.

Das Gemälde aber, das die Metamorphose Judiths in eine dämonische, lasziv-verführerische Figur vervollkommt, bei gleichzeitiger Distanzierung von der biblischen Szenerie, ist ohne Zweifel Gustav Klimts Werk *Judith I* (1901).²⁴⁷ Hier wird Judith als eine schlanke, schöne und raffinierte Frau dargestellt. Mit kostbaren Juwelen geschmückt und extravagant gekleidet, doch halbentblößt und in einem präzise kalkulierten Wechselspiel von Verhüllen und Enthüllen,²⁴⁸ noch dazu von Gold und Edelsteinen umgeben, strahlt die Figur Luxus und Auserwähltheit aus, so dass sie fern und unantastbar erscheint. Attraktiv und unerreichbar zugleich zieht sie den Betrachter, dem sie sich frontal zuwendet und ihn aus halbgeöffneten Lidern anblickt, in ihren Bann. Judiths „lasziv gesenkter Blick und ihre leicht geöffneten Lippen signalisieren Lust an der Situation“.²⁴⁹ Ohne die geringste Spur von Mitleid hält sie den Kopf eines bärtigen Mannes in ihrer Hand und streichelt fast zärtlich sein Haupt. Ihre Gestalt nimmt die ganze Bildoberfläche ein, der männliche Kopf dagegen ist kaum ersichtlich am rechten unteren Bildrand. Nur durch Titel und Inschrift auf dem Goldrahmen lassen sich die Figuren als Judith und Holofernes erschließen. Auf dem Gemälde sind weder Blut noch Spuren von physischer Gewalt zu sehen. Selbst das Schwert, das zur ikonographischen Darstellung des Sujets unmittelbar gehört, ist hier beiseite gelegt. Somit wird das Geschehen abstrahiert und auf die symbolische Ebene gehoben. Judith mordet zwar, aber mit einziger Waffe die erotische Ausstrahlung. Obwohl Klimts Darstellung der sexualisierten Interpretationslinie ‚Hebbel - Freud‘ entspricht, ist seine Abgrenzung von Hebbels Konzeption offensichtlich. Mit dem nach der Tat paralysierten Weib Hebbels hat diese Figur überhaupt nichts Gemeinsames. Klimts Judith ist zwar ambivalent als Wunschbild und Angstbild dargestellt, aber sie steht eindeutig für die starke und unabhängige Frau, die mit neuem Selbstbewusstsein zu Beginn des 20. Jahrhunderts auftritt. Wurde die Frauenemanzipation bei Hebbel befürchtet, aber doch im Horizont des historisch Möglichen gezeigt, so wird sie bei Klimt als eine zu akzeptierende reale Gegenwart dargestellt.

²⁴⁷ Es gehört zu den bekanntesten Frauenporträts der Jahrhundertwende. Zum Werk Klimts vgl. unter anderem: Coch, Christiane: *Klimt*, München: Prestel 2005 und Neret, Gilles: *Gustav Klimt*, Köln: Taschen 1992.

²⁴⁸ Werkner, Patrick: Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute, in: Klaus Amman / Armin Wallas (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien, Köln: Böhlau 1994, S. 140.

²⁴⁹ Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale?, S. 6.

3. Frank Wedekind: *Lulu*

A. Einführendes

In der Epoche der Emanzipationsbewegung in den 1970er-Jahren wurde die Doppeltragödie *Lulu* (1895 - 1913) von Frank Wedekind aus feministischer Optik neu interpretiert und die Lulu-Figur dabei von einer gefährlichen femme fatale zu einem Beispiel möglichen weiblichen Seins in der patriarchalischen Gesellschaft umgedeutet. Die Debatte um die Lulu-Interpretation hat Silvia Bovenschens bahnbrechende Analyse aus ihrem Buch *Die Imaginierte Weiblichkeit* eröffnet, eine Analyse, die bis heute unübertrefflich bleibt.¹ Nach Bovenschens, schafft Wedekind in seinem Werk kein weiteres Frauenbild, sondern präsentiert an Lulu, wie sich unterschiedliche Mythen von Weiblichkeit in einer Frauenfigur vermischen, und zeigt kritisch den Mechanismus, der zur Frauenbilderproduktion führt. Demnach wäre das Werk als Fortsetzung der theoretischen Diskussion um die Weiblichkeit mit anderen Mitteln zu verstehen. Bovenschens verbindet bei ihrer Analyse die Problematik des Dramas mit den für die 1980er-Jahre wichtigen Fragestellungen nach der sozialen Konstruktion von Weiblichkeit und nach der Substantialität der Frau.²

Das Lulu-Material beschäftigte Frank Wedekind länger als andere Werke, und zwar mit Unterbrechungen im Zeitraum von 1892 bis 1913. Die erste Lulu-Fassung mit dem Titel *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* entstand in den Jahren 1892 - 94 während des Pariser Aufenthalts des Autors.³ Diese Pariser Fassung hatte Wedekind

¹ Eine Präsentation der feministischen Interpretationen von Wedekinds *Lulu* findet sich in: Bossinade, Johanna: Prolegomena zu einer geschlechtsdifferenzierten Literaturbetrachtung. Am Beispiel von Wedekinds *Lulu*-Dramen, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 25 (1993), H. 1, S. 97 - 120.

² Bovenschens, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 43 - 59.

³ Zur Entstehungsgeschichte der *Lulu*-Dramen vgl. Wedekind, Frank: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*. Historisch - Kritische Ausgabe der Urfassung von 1894, hrsg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt: Häuser 1990, S. 136 - 154.

unter dem Druck der Zensur nie veröffentlicht. Stattdessen gestaltete er die ersten drei Akte um, fügte einen neuen Akt hinzu und veröffentlichte die neue Textfassung 1895 mit dem Titel *Der Erdgeist*. Das Werk wurde von Wedekind selbst inszeniert und 1898 uraufgeführt. Ein Jahr später bearbeitete er die zwei letzten Akte der ursprünglichen Fassung neu, fügte ebenfalls einen weiteren Akt hinzu und gab diesem zweiten Drama den Titel *Die Büchse der Pandora*, ein Werk, das erst im Jahr 1904 als Buch erschien. Zu Lebzeiten des Autors wurde es aber wegen der Zensur nur in geschlossenen Kreisen aufgeführt. Im Jahr 1913 fügte der Autor die zwei Dramen (*Der Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*) zu einer einheitlichen Doppeltragödie mit dem Titel *Lulu* zusammen. Die Urfassung von 1894 blieb vergessen und fast für ein Jahrhundert unveröffentlicht, da die Erben des Autors auch nach seinem Tod Publikation und Aufführungen verhinderten. Erst im Jahr 1988 wurde sie in Regie von Peter Zadek am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt und 1990 in einer historisch-kritischen Ausgabe veröffentlicht. Diese Urfassung ist in Struktur und Gestaltung viel radikaler und moderner im Vergleich zu den späteren Bearbeitungen, sprachlich ja sogar „viel obszöner“ als sie.⁴ Die folgende Interpretation berücksichtigt beide Fassungen. Sie bezieht sich hauptsächlich auf die Doppeltragödie von 1913, gleichzeitig aber werden Aspekte der Urfassung in die Textanalyse einbezogen.

Lulu ist ein Stationendrama, d.h. jeder einzelne Akt stellt einen in sich abgeschlossenen Abschnitt aus dem Leben der Protagonistin dar. Geschildert wird im ersten Teil der rasante gesellschaftliche Aufstieg von Lulu. Als Zwölfjährige wurde sie von dem reichen Zeitungsverleger Dr. Schön von der Straße aufgelesen, wo sie sich gemeinsam mit ihrem angeblichen Vater, dem Gauner Schigolch, herumtrieb. Schön nimmt Lulu in seine Obhut, erzieht sie und macht sie zu seiner Geliebten, wobei er keinesfalls an eine Heirat mit ihr denkt, denn er hat vor, sich mit einer Frau aus höheren sozialen Kreisen zu verloben. So verheiratet er Lulu mit dem Medizinalrat Dr. Goll. Das Stück beginnt im Atelier des Malers Schwarz, der im Auftrag Golls Lulu porträtiert. Als Lulu mit dem von ihr faszinierten Schwarz allein bleibt, verführt sie ihn, die beiden werden jedoch von Goll überrascht, der einen Schlaganfall erleidet und stirbt. Lulu erscheint im zweiten Akt als Ehefrau von Schwarz, der, von dem sozial einflussreichen Schön gefördert, berühmt und reich geworden ist. Lulu ist seine einzige Muse, als er jedoch von ihrem zügellosen Leben erfährt, verliert er die Fassung und begeht Selbstmord. Lulu tritt im dritten Akt als Tänzerin in einer Revue auf, die Alwa, Dr. Schöns Sohn aus seiner ersten

⁴ Florack, Ruth: Frank Wedekind: *Lulu*, in: *Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen* (Bd. I), Stuttgart: Reclam 1996, S. 7 - 24, hier: S. 9.

Ehe, inszeniert hatte. Unter den Zuschauern ist auch Schön mit seiner Verlobten. Lulu zwingt ihn in der Pause seine Verlobung aufzulösen und diktiert ihm einen Abschiedsbrief an seine Braut. Schön wird bewusst, dass er Lulu machtlos verfallen ist. Im letzten Akt erscheint Lulu, mit Schön verheiratet, auf dem Höhepunkt ihrer sozialen Stellung und am Ziel ihrer Wünsche zu sein, führt jedoch ihren zügellosen Lebensstil weiter. In Abwesenheit ihres Mannes empfängt sie Schigolch, Alwa, den Zirkuskünstler Rodrigo sowie die lesbische Gräfin Geschwitz, die hoffnungslos in sie verliebt ist. Als Schön sie einmal überrascht, fordert er wütend Lulu zum Selbstmord auf. Doch statt sich selbst, erschießt sie ihn, und sagt: „Der einzige, den ich geliebt!“ (S. 91).⁵

Der zweite Teil des Stücks zeigt Lulus Abstieg und ihr gewaltsames Ende. Zunächst gelingt es Lulus Freunden (Schigolch, Alwa, Rodrigo und der Gräfin Geschwitz), sie aus dem Gefängnis zu befreien, und zusammen mit ihr nach Paris zu fliehen. Der zweite Akt spielt in Paris, wo Lulu nun mit Alwa verheiratet, wieder ein luxuriöses Leben führt. Noch einmal aber bei der Polizei denunziert, flieht sie mit ihren Freunden nach London. Im Schlussakt sehen wir Lulu zusammen mit Schigolch, Alwa und Geschwitz völlig verarmt in einer elenden Dachkammer in London. Lulu wird dort Prostituierte. Einer von ihren Kunden erschlägt Alwa. Ihr letzter Kunde ist der Serienmörder Jack the Ripper, der sie aufschlitzt und tötet. Einzig Schigolch überlebt.

B. Der mythologische Diskurs

Die Frage nach dem Rätsel ‚Frau‘ hat das beginnende 20. Jahrhundert mit einer stürmischen Produktion von Weiblichkeitsbildern beantwortet. Wedekind greift in seinen Lulu-Dramen auf eben diese Vielfalt der Weiblichkeitsvorstellungen seiner Zeit zurück, schafft jedoch zugleich „in der Durchquerung tradierter Verführerinnenmythen einen neuen Mythos“, der „gleichsam sich selbst referierend, von seinem eigenen Entstehungsprinzip erzählt.“⁶ Lulu ist demnach in dieser Hinsicht „der zentrale Text der Jahrhundertwende.“⁷

⁵ Zitiert wird nach Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Büchse der Pandora*, hrsg. von Erhard Weidl, Stuttgart: Reclam 1989. Die Zitate aus dem Drama werden nur mit Seitenzahl in Klammern ausgewiesen.

⁶ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900, in: Irmgard Roebing (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler: Centaurus - Verlagsgesellschaft 1989, S. 46 - 76, hier: S. 58.

⁷ Ebd.

Lulu ist Kindfrau, femme fatale, Hetäre, mordende Frau und Opfer zugleich, eine also aus „mythologischen Bedeutungsschichten zusammengesetzte Figur“,⁸ die „kein Frauenschicksal präsentiert“, sondern „das weibliche Geschlecht schlechthin.“⁹ Lulu ist mit einer Biographie ausgestattet, die sie tatsächlich – insbesondere bezüglich ihrer Herkunft – als eine mythische Figur erscheinen lässt. Ihre Herkunft ist unbekannt, sie ist die einzige Figur im Drama, die keinen Familiennamen hat und nie über ihre Familie spricht, ein Findelkind also, von dem niemand weiß, woher es kam. Verstärkt wird aber der mythische Diskurs der Tragödie durch die zahlreichen mythologischen Referenzen, die schon im Titel erscheinen und beide Dramen durchziehen. Schon die Urfassung seiner Lulu-Tragödie hatte Wedekind „Die Büchse der Pandora“ genannt und damit „den Ursprungsmythos über die Frau, der zugleich der Ursprungsmythos über die Verführung ist, aufgerufen.“¹⁰ Pandora ist nämlich die erste Frau, die Urfrau sozusagen, von der, nach der Überlieferung, das ganze weibliche Geschlecht abstamme. Nach Hesiod, wurde sie von Hephaistos, auf den Befehl von Zeus, erschaffen.¹¹ Dadurch wollte sich der Göttervater für den Feuerraub des Prometheus an der (männlichen) Menschheit rächen. Pandora wurde von allen Göttern mit Gaben versehen, unter denen auch die Virtuosität des Schmeichelns, der Schamlosigkeit und der Verführung waren. Pandora ist in diesem Grundmythos des Patriarchats als ein „Rachewerkzeug“,¹² als „Folge einer Vergeltung“¹³ entstanden, und wird von Anfang an mit Verführung und Betrug identifiziert. Nachdem sie von den Göttern mit einer Büchse ausgestattet wurde, die alle Übel der Welt enthielt, wurde sie zur Erde geschickt. Epimetheus, des Prometheus leichtsinniger Bruder, unterliegt der erotischen Verführung Pandoras, und trotz der Warnung des Prometheus, von Zeus kein Geschenk anzunehmen,

⁸ Pankau, Johannes: Frank Wedekind. Weiblichkeit und Dressur. Geschlechterbilder in den Lulu-Dramen, in: Ders.: *Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 139 - 171, hier: S. 139.

⁹ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 192 - 209, hier: 194.

¹⁰ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 58.

¹¹ Vgl. Hesiod: *Theogonie / Werke und Tage*, in: *Sämtliche Werke*, Deutsch von Thassilo von Scheffer, Wiesbaden: Dieterich 1947, S. 1 - 67 und S. 69 - 127.

¹² Florack, Ruth: *Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen: Niemeyer 1995, S. 67.

¹³ Zechner, Ingo: Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds Lulu gemacht ist, in: *Zeitgeschichte* (2001), H. 1, S. 34 - 43, hier: S. 34.

nimmt er sie zur Frau. So kann sie ihren Auftrag erfüllen und die mitgebrachte Büchse öffnen, aus der Myriaden Übel entweichen und die Menschheit mit Krankheit, Armut, Leid und Tod überziehen. Erst dadurch seien die Menschen von den Göttern getrennt und sterblich. Einzig die Hoffnung bleibt im Gefäß. Pandora wird also als ambivalentes Wesen dargestellt: einerseits ist sie mit allen Übeln der Welt verbunden, zugleich aber wird sie als Quelle unerschöpflicher Hoffnung verstanden.

Die Affinität des Pandora-Mythos zur zeitlich späteren biblischen Eva ist unverkennbar. In Wedekinds Werk wird auch der biblische Schöpfungsmythos evoziert, indem der Autor einerseits seine Protagonistin von einigen Männerfiguren des Dramas ‚Eva‘ nennen lässt, andererseits durch die Allegorisierung der Lulu-Figur als Schlange im Prolog des ersten Teils der Doppeltragödie. Der Autor verschmilzt somit den antiken mit dem biblischen Mythos von der Urfrau „zu einem Bedeutungshorizont“.¹⁴ Gemeinsam bei beiden Mythen ist die Identifikation der Frau mit der Verführung und mit dem Bösen. Der Eintritt des Weiblichen in die männliche Ordnung wird bei beiden Mythen als der „Beginn einer Verfalls- und Unheilsgeschichte“¹⁵ dargestellt. Zugleich kann bei dieser Entwicklung nur durch das Weibliche Erlösung erwartet werden. Liest man Wedekinds Tragödie vor dem Hintergrund des griechischen Mythos, so erkennt man sofort die Analogien zwischen Lulu und Pandora. Auch Lulu ist ein widerspruchsvolles Wesen, mit unübertrefflichen Reizen ausgestattet, deren Büchse – „in Wedekinds Werk unmissverständlich auf die Vagina zu beziehen“¹⁶ für die Männer verhängnisvoll wird. Die mythische Pandora hat aber ein weiteres Charakteristikum, von dem die Wedekindsche Tragödie Gebrauch macht: Sie erscheint ausschließlich als Geschöpf, ja als Kunstwerk der Männer. Ihr Schöpfer ist der kunstfertige Hephaistos, während andere Varianten des Mythos Prometheus selbst als ihren Schöpfer darstellen.¹⁷ So trägt die mythische Pandora den Doppelcharakter von männlichem Kunsterzeugnis und erster Frau.¹⁸ Ohne eine eigene Vorgeschichte erscheint ebenso Lulu in Wedekinds Drama als Männergeschöpf, zuerst als Produkt ihrer beiden Ziehväter Schigolch und Schön und dann ihrer Ehemänner.

¹⁴ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 60.

¹⁵ Ebd. S. 59.

¹⁶ Florack, Ruth: *Wedekinds „Lulu“*. *Zerrbild der Sinnlichkeit*, S. 68.

¹⁷ Zu den Varianten des Pandora-Mythos vgl. Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen*, Bd. I. Die Götter- und Menschheitsgeschichten, München: dtv 1966, S. 164-175.

¹⁸ Vgl. dazu Stroszeck, Hauke: „Ein Bild, vor dem die Kunst verzweifeln muss“. Zur Gestaltung der Allegorie in Frank Wedekinds Lulu-Tragödie, in: Bayerdörfer, Peter-Hans/ Conrady, Otto Karl und Schanze, Helmut (Hg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1978, S. 230, und Florack, Ruth: *Wedekinds „Lulu“*. *Zerrbild der Sinnlichkeit*, S. 69f.

Genauso wie das Netz der mythologischen Bezüge im Werk Wedekinds sichtbar wird, so klar ist zugleich sein zeitgeschichtlicher Bezug. Lulu wird im Rahmen des Wilhelminischen Deutschlands, also einer patriarchalischen, kapitalistischen und bürgerlichen Gesellschaft dargestellt. Die Protagonistin ist eine Figur, die zwischen dem Mythos und der Zeitgeschichte balanciert. Wedekind aktiviert die tradierten patriarchalischen Mythen über die Frau sowie die zahlreichen Mythen seiner Zeit, um die Geschlechterverhältnisse kritisch vorzustellen.

C. Das Spiel der Projektionen

C. 1. Rollen, Namen, Kostüme

Wedekind stellt in seinem Drama eine Frauenfigur vor, „die eine ganze Palette unterschiedlicher Weiblichkeitsbilder zu verkörpern vermag.“¹⁹ In jedem Akt sehen wir sie nicht nur an der Seite eines anderen Mannes, sondern auch in einer anderen Rolle, die ihr aber der jeweilige Mann anträgt. Jeder Mann scheint seine eigenen Erwartungen von Lulu zu haben: Der eine sieht in ihr z. B. die Hetäre, während der andere die Kindfrau. Lulu kann die von ihr verlangten Rollen perfekt spielen. Die verhängnisvollen Folgen erscheinen in jedem Akt im Moment der Desillusionierung, wenn sich nämlich das Bild, das die Männer von Lulu gemacht haben, als Trugbild erweist. Wedekind „entlarvt somit die Weiblichkeitsimagines als männliche Projektionen.“²⁰ Die Männer nehmen „in Lulu lediglich die Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen“²¹ wahr und sind nicht bereit ihre Realität zu erkennen. Männlichkeit wird also „als Leben in Fiktionen, als Selbstbetrug“²² durchsichtig. Mit allerlei Mitteln unterstreicht Wedekind die Projektionsmechanismen, wobei Namensgebung und Kostümierung die wichtigsten davon sind.

¹⁹ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 20.

²⁰ Ebd.

²¹ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 49.

²² Prokop, Ulrike: *Elemente der Moderne. Bilder des Weiblichen bei Strindberg und Wedekind*, in: Elke Austermühl u.a. (Hg.): *Frank Wedekind, Kein Funke mehr, kein Stern aus früherer Welt. Texte, Interviews und Studien zu Frank Wedekind*, Darmstadt: Verl. der Georg Büchner Buchh. 1989, S. 187-214, hier: 212.

Von jedem Mann wird Lulu anders benannt. Für jede ihrer Rollen gibt es einen neuen Namen, den Lulu bald zurückweisen muss, um einen neuen zu erhalten. Die Namenszuweisungen werden zu einem sich wiederholenden Element im Drama typisiert, wodurch der Rollenwechsel ausgedrückt wird:

SCHWARZ: Wer denn?

SCHÖN: Wer denn? - Deine Frau.

SCHWARZ: E v a ??

SCHÖN: Ich nannte sie Mignon.

SCHWARZ: Ich meinte, sie hieße Nelli?

SCHÖN: So nannte sie Dr. Goll.

SCHWARZ: Ich nannte sie Eva...

SCHÖN: Wie sie eigentlich hieß, weiß ich nicht.

SCHWARZ: *geistesabwesend* Sie weiß es vielleicht. (S. 48)

So nennt ihr erster Mann, Dr. Goll, Lulu „Nelli“, eine familiäre Koseform für Helena, ein Name, der sowohl Konnotationen zu der antiken schönen Helena und zum trojanischen Krieg hervorrufft²³ als auch an ein junges Mädchen verweist. Lulu wird in ihrer Beziehung zu Dr. Goll zur Kindfrau „Nellie“ modelliert und dabei zum schönen ästhetischen „Anschauungsobjekt“,²⁴ an dem Goll, der voyeuristische Züge aufweist, seine Gier zu befriedigen sucht. Der alternde Voyeur Goll erzieht die von ihm als Kindfrau angesehene Lulu nach seinen eigenen Wünschen. In der Urfassung lässt ihn Wedekind Folgendes sagen: „Ich liebe, wissen Sie, das Unfertige - das Hülflöse -“,²⁵ eine Aussage, die seine „pädophilen Neigungen“²⁶ entlarvt, zugleich aber seinen Wunsch, die Ehefrau nach den eigenen Vorstellungen selbst zu gestalten. Ausrufe wie „Geh, Nelli, Hopp!“ (S. 15) veranschaulichen, dass er die Frau wie eine Marionette behandelt, die er herumkommandieren kann. Goll lässt Lulu vom Maler Schwarz malen, gibt ihr Ballettunterricht und verlangt, dass sie jeden Abend vor ihm und oft auch vor seinen Freunden, leicht bekleidet, tanzt. Lulu gehorcht blind dem Willen Golls und erfüllt auf beste Weise die von ihm verlangte Aufgabe. Sie lässt als Nellie (Helena) „die Realisierung des Sinnlichen im Schönen aufscheinen“, und zwar im Gleichgewicht zwischen

²³ Im Helena-Bild finden sich Bezüge zu „Faust“ II, zu Hofmannsthals „Die Ägyptische Helena“ und zu Jacques Offenbachs Operette „Die schöne Helena“.

²⁴ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 62.

²⁵ Wedekind: Urfassung (Anm. 3), S. 11.

²⁶ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 198.

der reifen Weiblichkeit und der Natürlichkeit der Kindfrau.²⁷ Der Tanz, nicht zufällig die einzige Ausbildung Lulus, erweist sich dabei als das Medium, wodurch Golls Wunschprojektionen auf sie Gestalt annehmen. Durch den Tanz artikuliert sich das Wechselverhältnis von Natürlichkeit und Kunst, Freiheit und Dressur, Verhüllung und Enthüllung des Körpers als Symbol erotischer Verführung.²⁸

Der Kunstmaler Schwarz, Lulus zweiter Ehemann, benennt sie um in „Eva“ und vollzieht somit „den Wechsel vom klassischen (Helena) in den biblischen Mythos (Schöpfungsgeschichte)“.²⁹

SCHWARZ: Ich liebe dich, Nelli.

LULU: Ich heiße nicht Nelli.

SCHWARZ *küsst sie*.

LULU: Ich heiße Lulu.

SCHWARZ: Ich werde dich Eva nennen.

LULU: Wissen Sie, wie viel Uhr es ist? (S. 25f.)

Der idealistische Künstler mit dem „banalisierten romantischen Liebesideal“³⁰ liebt eigentlich nicht die einzelne Lulu, sondern seine allgemeine und naive Vorstellung von einer idealen Weiblichkeit. Er projiziert in Lulu seine Sehnsüchte nach dem Ursprünglichen, nach dem Paradies und nach der weiblichen Reinheit, Sehnsüchte, die mit dem Namen Eva assoziativ verbunden sind. Schwarz bleibt stark auf das Bild Lulus, das er selber phantasiert hat – und als Maler übrigens auch tatsächlich gemalt hat – fixiert. Dieses Bild stülpt er Lulu wie eine Maske über.³¹ In seinem oben zitierten Dialog mit Lulu sehen wir, dass er den ursprünglichen Namen seiner Frau wohl erfährt, aber er

²⁷ Pankau, Johannes: Frank Wedekind. Weiblichkeit und Dressur, S. 159. Die Vorstellung des Kindweibes, die Wedekind hier aufnimmt, ist „mit dem Anteil des Kindhaften am Urweiblichen verbunden“ und hat im männlichen Sexualdiskurs eine zentrale Bedeutung, vgl. Pankau, Johannes, ebd. Zur Kindfrau als Archetypus vgl. Tebben, Karin: *Frauen - Körper - Kunst. Literarische Inszenierung weiblicher Sexualität*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 173 -190.

²⁸ Vgl. dazu Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 63. Zum Motiv des Tanzes in den Lulu sich Dramen vgl. vor allem Marschall, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthals „Elektra“*, Frankfurt: Peter Lang 1996, S. 101 - 154.

²⁹ Pankau, Johannes : Frank Wedekind. Weiblichkeit und Dressur, S. 159.

³⁰ Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 160.

³¹ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 49.

ignoriert ihn und nennt sie Eva. Er negiert also ihre reale Existenz, und ersetzt sie durch bloße Illusionen.³² Schwarz steht zugleich völlig in einem Abhängigkeitsverhältnis zu Lulu, sowohl finanziell als auch künstlerisch. Der anfangs erfolglose Maler ist durch die Unterstützung Schöns reich geworden, während Lulu seine einzige und ständige Inspirationsquelle für seine Kunst bleibt. Lulu, obwohl sie auch diese Rolle perfekt spielen kann, erstickt dabei und beklagt sich bei Schön. Schwarz sei ein Mann, der von Frau zu Frau keine Unterschiede sieht, er sei blind und Lulu ihm „nichts als Weib und wieder Weib.“ Deshalb bittet sie Schön ihn aufzuklären:

LULU: Er ist blind, blind, blind... [...]. Öffnen Sie ihm die Augen! Ich verkomme. Ich vernachlässige mich. Er kennt mich gar nicht. Was bin ich ihm? Er nennt mich Schätzchen und kleines Teufelchen. Er würde jeder Klavierlehrerin das gleiche sagen [...]. Ich bin ihm nichts als Weib und wieder Weib. Ich fühle mich so blamiert. [...]. Er kennt keine Unterschiede. In meiner Verzweiflung tanze ich Cancan. Er gähnt und faselt etwas von Obszönität. (S. 41f.)

Als Schwarz von Schön über Lulus Vergangenheit und über ihre gegenwärtige Untreue aufgeklärt wird, schneidet er sich den Hals durch. Sein vermeintliches Glück beruhte auf einer fatalen Illusion von Reinheit.³³ Seine illusorische und imaginäre Welt ist nun zerstört. Bovenschen bemerkt zum Tod des Malers:

Der Selbstmord Schwarzens ist daher grotesk. Er tötet sich, weil er mit einer Wahrheit konfrontiert wird, die ihm Lulu lange zuvor noch – indem sie ihm ihren ursprünglichen Namen nannte – bedeutet hatte. Eine Fixierung auf das Bild bewirkt in dem Augenblick, in dem Lulu aus dem Bild heraustritt, die tödliche Desillusionierung.³⁴

Erhard Weidl bezeichnet die Form des Selbstmordes von Schwarz als „die furchtbare Dissoziation der „Sphären“ des „Bewussten und des Unbewussten.“³⁵ Indem er den Hals durchschneidet, trennt er seinen Kopf, Ort seiner Projektionen und Sitz seiner Augen, von seinem Körper, Ort seines Begehrens, ab.³⁶

³² Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 160.

³³ Pankau, Johannes: *Frank Wedekind – Weiblichkeit und Dressur*, S. 148.

³⁴ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 49.

³⁵ Weidl, Erhard: *Philologische Spurensicherung zur Erschließung der Lulu-Tragödie von Frank Wedekind*, in: *Wirkendes Wort* 35 (1985), S. 99 - 118, hier: 116.

³⁶ Marchall, Susanne: *TextTanzTheater*, S. 128.

Der dritte Ehemann der Protagonistin, der Zeitungsverleger Schön, ist die väterliche Figur, die im gesamten Leben Lulus eine dominante Rolle gespielt hatte. Wie ein Pygmalion hatte er sie zum Geschöpf seines Begehrens gestaltet.³⁷ Er nennt sie „Mignon“, ein Name, der zunächst, wie auch die vorigen Bezeichnungen Lulus, einen klaren kulturell-literarischen Bezug hat, denn er verweist auf die in Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ auftauchende Figur der Mignon. Auch bei Goethe ist Mignon ein geheimnisvolles Mädchen unbekannter Herkunft, das eine schwere Kindheit hinter sich hat, aus der sie von Wilhelm befreit wurde. Mignon, die übrigens wie Lulu, große Elastizität und Mobilitätsfähigkeit hat, wird bei Goethe als eine Frauengestalt dargestellt, die zwischen Junge und Mädchen oszilliert, wie eine androgyne Kindfrau also. Überdies verweist der Name Mignon auf das französische Wort für Liebling, ein Kosenamen für sehr junge, kindliche, fast androgyn wirkende Frauen.³⁸ Mehr als die anderen Ehemänner behandelt Schön Lulu wie sein Besitztum und steht „in einem sado-masochistischen Gewaltverhältnis“³⁹ zu ihr. Wortwörtlich mit der Peitsche dressiert er sie zum Objekt seiner Wünsche. Wir finden Lulu im dritten Akt vor, ihn zum Gewaltritual auffordernd: „Schlagen sie mich! Wo haben Sie Ihre Reitpeitsche! Schlagen Sie mich an die Beine...“ (S. 72). Die gewalttätige Dressur der Frau schlägt aber wieder auf ihn zurück, denn Lulu weiß die Tatsache auszunutzen, dass nämlich ein Mann, der eine Frau nach dem Bild seiner Begierden formt, auch „zum Gefangenen dieses Bildes“⁴⁰ wird, und kann ihren Ziehvater und Geliebten unter Druck setzen. Der Herrschende „wird zum Opfer der Beherrschten.“⁴¹ Schön wird schließlich von Lulu gezwungen seine Verlobung zu lösen, um sie zu heiraten. Er erweist sich somit als ein Pygmalion, der in sein Geschöpf machtlos verliebt ist.

Mit dem Namen Mignon wird Lulu auch von Schöns Sohn, dem Ästheten und Dekadenzliterat Alwa, genannt. Unter diesem Namen stilisiert er Lulu zum Inbegriff eines sinnlichen und künstlerischen Wesens. Als Kurtisane und Tänzerin⁴² erregt sie

³⁷ Vgl. Gutjahr, Ortrud: *Lulu als Prinzip*, S. 63.

³⁸ Übersetzt spielt der Name andererseits deutlich auf den Dirnencharakter Lulus an. Mignon, so nennen sich die „Strichjungen“ im Milieu, vgl. die Erläuterungen von Hartmut Vinçon in der kritischen Ausgabe der *Monstrertragödie* (Anm. 3), S. 196.

³⁹ Gutjahr, Ortrud: *Lulu als Prinzip*, S. 63.

⁴⁰ Ebd. S. 64.

⁴¹ Emrich, Wilhelm: *Wedekind. Die Lulu-Tragödie*, in: Benno von Wiese, *Das deutsche Drama*, Bd. II, Düsseldorf 1958, S. 209 - 230, hier: S. 215. Wilhelm Emrich (a.a.O.) untersucht die „Herr - Knecht“ Dialektik im Drama und betrachtet das Wechselverhältnis von Herrschen und Beherrschtwerden als Grundmotiv der Tragödie.

⁴² Hilmes, Carola: *Die femme fatale*, S. 160. Hilmes (a.a.O.) bemerkt, dass Lulu, als Mignon, Wedekinds Hetärismusvorstellungen am nächsten steht.

seine sinnliche Phantasie, zugleich aber wird sie zu seiner Muse funktionalisiert, die ihm als Quelle seiner künstlerischen Inspiration dient. Lulus kunstvolle Stilisierung markiert zugleich den Beginn von Alwas Untergang. Ebenso wie ihre Ehemänner projizieren auch die zahlreichen Verehrer von Lulu ihre eigenen Phantasien auf sie, wie z.B. der Kolonialforscher Prinz Escerny:

ESCERNY: Sie sind eine groß angelegte Natur- uneigennützig. Sie können niemanden leiden sehen. Sie sind das verkörperte Lebensglück. Als Gattin werden sie einen Mann über alles glücklich machen.... Ihr ganzes Wesen ist Offenherzigkeit. – Sie wären eine schlechte Schauspielerin... (S. 65).

Aber selbst ihr vermeintlich ursprünglicher Name ‚Lulu‘ als ihre einzige Bezeichnung, ohne Familiennamen, verweist auf keine Individualität. Lulu, ein Name, der beiden Geschlechtern gegeben wird, stellt als zweisilbiges Wort, mit der gleichen sich wiederholenden Silbe, eine Lallform aus der Kindersprache dar, wie: Mama, Papa, Pipi etc. Ähnliche, an die Kindersprache erinnernde Namen wie z.B. Nana oder Zizi, sind in Prostituiertenkreisen weit verbreitet. Klaus Theweleit bemerkt zu den Frauen, die nur mit Vornamen auftreten:

Frauen mit nur Vornamen sind für die Öffentlichkeit da, sind, sei es als Star oder als Dienstmädchen, irgendwie Prostituierte; sie kommen gewöhnlich aus dem gesellschaftlichen unten, ihre Herkunft und ihr Status sind nicht familial. All das macht sie einerseits zu Objekten männlicher Verfügung, andererseits aber ungebunden, mächtig, gefährlich.⁴³

Die Bezeichnung Lulu, eine klare Anspielung auf Kindlichkeit, Hetärismus und Androgynie, ist eigentlich ein Name, der auf die Abwesenheit jeglicher Identität verweist.

Die Männer des Stückes lieben also eine Nelli, Eva oder Mignon, ein Engelskind, einen Teufel oder eine Schlange, Bezeichnungen, die für die verschiedenen Männerphantasien stehen und eher der Charakterisierung der Namengeber als der Figur selbst dienen. Als Lulu einmal Schigolch erzählt, dass sie nun Eva genannt wird, bemerkt er: „Als bliebe das Prinzip nicht immer das gleiche!“ (S. 37). Wedekind zeigt, dass das ‚allgemeine Prinzip Weib‘⁴⁴ viele Namen und Gesichter bekommen kann, je nach den Bedürfnissen der Männer. Lulu erfüllt somit eine Spiegelfunktion, die wiederholt in der feministischen Theorie, besonders von Luce Irigaray als Funktion des Weiblichen in der

⁴³ Theweleit, Klaus: *Männphantasien* (Bd. 1), S. 83.

⁴⁴ Vgl. dazu den Aufsatz: Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip.

patriarchalischen Gesellschaft dargestellt worden ist. Als „echte *Tabula rasa* ist sie perfekt dazu geeignet, die besonderen Wahrnehmungen der Männer als Projektionen auf sie zurückzuspiegeln.“⁴⁵ Wedekind liefert an keiner Stelle des Dramas Aussagen über die wahre Natur Lulus, sondern inszeniert die bereits „inszenierte Weiblichkeit.“⁴⁶ Die Urgestalt des Weibes, die der Dompteur im Prolog den Zuschauern zu zeigen verspricht, entlarvt sich als die Urgestalt eines Projektionsprinzips, das Lulu selbst wie folgt formuliert: „Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin“ (S. 90). Dieser Satz veranschaulicht die Struktur der Mythenbildung über die Frau. Die männlichen Projektionen auf sie werden als Bilder rezipiert und schließlich als wahre Natur der Frau interpretiert. Hinter den immer wiederkehrenden Weiblichkeitsbildern aber „bleibt der realgeschichtliche Ort der Frau und mit ihm das weibliche Unbewusste unbeleuchtet.“⁴⁷

Die Funktion Lulus im Drama als Projektionsfläche wird zusätzlich durch das Motiv der Kostümierung unterstrichen. Während wir durch die Regieanweisungen Weniges über Lulus Physiognomie und Aussehen erfahren, bekommen wir in jedem Aufzug eine detaillierte Beschreibung ihrer Kleidung. Die schöne Oberfläche, die Hülle, scheint wichtiger als die Substanz zu sein. Die zahlreichen Kostüme Lulus, die sie ständig wechselt, beweisen es. In ihrer ersten Ehe mit dem Medizinalrat Goll wird Lulu wie eine „Ankleidepuppe“,⁴⁸ die sich selbst kaum anziehen kann, behandelt. Ihr Ehemann hat immer das letzte Wort über ihre Kleidung. Oft „erfindet“ er nach seinen Wünschen die Kostüme Lulus: „Ich habe mir das Kostüm nicht selber gemacht“, sagt Lulu an einer Stelle und fährt fort: „Er hat es erfunden und der Theaterschneider hat es ausgeschnitten.“⁴⁹ Lulu wird von einer Haushälterin, die von Goll konkrete Anweisungen bekommt, angekleidet. In „langen, hellgrünen Strümpfen, weißen Ballschuhen, einer rosa Schleife im Haar und Strumpfbändern in ganz zartem Rosa“⁵⁰ verkörpert sie „das

⁴⁵ Finney, Gail: Die Frau als Schauspiel und Ware: Wedekinds Lulu-Stücke, in: *Die Kindheit überleben. Festschrift zu Ehren von Ursula Mahlendorf*, herausgegeben von Thomas Kniesche und Laurence Rickels, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004, S. 76 - 91, hier: S. 81.

⁴⁶ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 43.

⁴⁷ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 65.

⁴⁸ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 197.

⁴⁹ Wedekind: *Urfassung* (Anm. 3), S. 21.

⁵⁰ Ebd. S. 20.

fertige Produkt der Phantasien Golls.“⁵¹ Bezeichnend für diese Problematik ist auch der Dialog zwischen Alwa und Escerny im dritten Akt, in dem Lulu als Tänzerin auftritt. Die zwei Männer unterhalten sich hinter der Kulisse über Lulu, aber nicht über sie als Person, sondern über ihre Kostüme. Eine ganze Szene lang bringen sie mit der Diskussion zu, ob ihr das rosafarbene oder das weiße Ballerina-Kostüm besser steht:

ALWA: Sie kommt nicht. - Sie hat keine Zeit. - Sie wechselt das Kostüm hinter der Kulisse.

ESCERNY: Sie hat zwei Ballerinakostüme, wenn ich nicht irre?

ALWA: Ich finde, daß ihr das weiße besser steht als das in Rosa.

ESCERNY: Finden Sie?

ALWA: Sie nicht?

ESCERNY: Ich finde, sie sieht in dem weißen Tüll zu körperlos aus.

ALWA: Ich finde, sie sieht in dem Rosatüll zu animalisch aus.

ESCERNY: Ich finde das nicht.

ALWA: Der weiße Tüll bringt mehr das Kindliche ihrer Natur zum Ausdruck!

ESCERNY: Der Rosatüll bringt mehr das Weibliche ihrer Natur zum Ausdruck! (S. 66)

Der eine will in Lulu das animalische Weib, der andere das Kind sehen. Je nach den eigenen Wunschvorstellungen und nach dem Kriterium, ob Weiblichkeit oder Kindlichkeit hervorgehoben wird, bevorzugen sie das eine oder das andere Kostüm. Aber auch Lulu selbst weist im Drama eine Vorliebe für Kostüme auf, und eine besondere Fähigkeit, in kürzester Zeit die Kleider zu wechseln, von der Alwa sagt, dass sie sie als Kind erlernt hat. Immer ist ihre erste Reaktion auf den Tod ihrer Ehemänner das Wechseln der Kleidung. Dadurch wird das Ende eines Rollenspiels markiert und Lulus Bereitschaft, in die nächste Rolle zu schlüpfen, hervorgehoben. Lulus Begeisterung für Kleidung und Stil ist aber nicht nur für das Rollenwechseln bezeichnend, sondern auch für „ihre weibliche Rolle als Bild der visuellen Perfektion, die den männlichen Blick einlädt.“⁵² Lulu verkörpert dabei das Prinzip der „Künstlichkeit“⁵³: sie schminkt sich, pudert sich, kremt sich ständig ein und kleidet sich sorgfältig, um die Männerblicke zu locken. Lulu will gefallen. „Wie gefällt dir mein neues Kleid?“, ist eine Frage, die sie oft stellt, auch im vierten Akt, wenn sie ahnt, dass der eifersüchtige Schön bereit ist, sie zu erschießen (S. 88). Lulu bleibt ein schönes Bild und nach den männlichen Forde-

⁵¹ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 198.

⁵² Finney, Gail: *Die Frau als Schauspiel und Ware*, S. 82.

⁵³ Ebd. S. 83.

rungen künstlich perfektioniert. Die traditionelle Dichotomie der patriarchalischen Gesellschaft, bei der der Mann als Beobachter und die Frau als Schauspiel gilt, wird hier klar thematisiert.

C. 2. Lulus Portraitbild.

Dass Lulu verschiedene Bilder des Weiblichen verkörpert, die die Männer kreiert haben, dass sie also ein Geschöpf der männlichen Vorstellung ist, wird im Drama zugespitzt durch ihr Portraitbild ausgedrückt, das sie selbst im Pierrotkostüm darstellt, und das leitmotivisch in fast allen Szenen erscheint. Daniela Schmeiser bemerkt, dass das gemalte Bild „metonymisch für die Gesamtheit aller potenziell zahllosen Zuschreibungen von Eigenschaften Lulus durch die sie umgebenden Männer“⁵⁴ steht.

Der erste Bühnenraum der Tragödie ist bezeichnenderweise das Künstleratelier des Malers Schwarz, der Lulus Porträt anfertigt. Was zunächst den Zuschauern im ersten Aufzug vorgestellt wird, ist nicht die Protagonistin als leibhaftige Figur, sondern gerade ein im ganz wörtlichen Sinne *Bild* von ihr, festgehalten an der Staffelei des Malers. Der erste Dialog des Dramas findet zwischen Schwarz und Schön gerade vor dem noch unfertigen Portrait Lulus statt und betrifft sie als Kunstprodukt. Das Bild scheint also der realen Person vorrangig zu sein. Die Tragödie endet mit der Ermordung der Protagonistin in einer Londoner Kammer ebenfalls vor ihrem auch dort aufgehängten Portrait. Die Tatsache, dass das Portrait Lulus die Bühnenhandlung rahmt, sie bei allen Stationen ihres Lebens von Akt zu Akt begleitet, während gleichzeitig oft darüber gesprochen wird, macht das Bild zum „integralen Bestandteil der dramatischen Handlung.“⁵⁵

Das Porträt zeigt Lulu als Pierrot, ein Motiv, das vielfältig ausgedeutet werden kann.⁵⁶ Der Pierrot ist zunächst eine Dienerfigur und zugleich eine dummpfiffige Nar-

⁵⁴ Schmeiser, Daniela: Frank Wedekinds Lulu-Dramen. Die Frau im Text, der Text der Frau, in: *Zeitgeschichte* (2001), H. 1, S. 5 - 14, hier: S. 9.

⁵⁵ Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauer des Schauens in Wedekinds *Monstretragödie*, in: Dieter Heimböckel / Uwe Wehrlein (Hg.): *Der Bildung der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 211 - 229, hier: S. 211. Gutjahr (ebd.) bemerkt, dass die Lulu-Dramen, insbesondere in der Urfassung, die Bildlichkeit der weiblichen Protagonistin insistierend in die Aufmerksamkeit des Blicks zwingen, wie kaum ein anderes Schauspiel der literarischen Moderne.

⁵⁶ Zum Pierrot-Kostüm vgl. Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* (Bd. 2), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988, S. 90 -110.

rentypengestalt aus der Comedia dell' arte.⁵⁷ Der Pierrot trug weite weiße Kleider und sein Gesicht war weiß geschminkt. Die dominierende weiße Farbe der Kostümierung verweist direkt auf Unschuld, Kindlichkeit und Einfachheit. Ein weiteres Charakteristikum des Pierrot-Kostüms ist, dass es dem Träger erlaubt, hinter der Verkleidung unerkannt zu bleiben. Dies hebt auch Casanova in seinen Memoiren, die Wedekind kannte, folgendermaßen hervor:

Es gibt keine Maske, die den Menschen unkenntlicher macht, denn sie verbirgt alle Merkmale der Gestalt und lässt nicht einmal irgendwo die Farbe der Haut erkennen [...]. Das weitgeschnittene Pierrotkostüm, seine langen, bauschigen Ärmel, seine weiten Hosenbeine, die bis zu den Knöcheln reichen, verbergen jedes etwaige Merkmal der Gestalt, an dem ihn einer seiner persönlichen Freunde erkennen könnte.⁵⁸

Dieses Charakteristikum des Pierrot-Kostüms entspricht genau dem zentralen Motiv des Dramas, des nicht Erkennens nämlich der Wesensart Lulus durch die sie umgebenden Männerfiguren, woraus deren Katastrophe resultiert. Darüber hinaus bezeichnet Lulus Verkleidung als Pierrot, wie Wilhelm Emrich bemerkt, exakt ihre tatsächliche Rolle in der Gesellschaft: Pierrot ist zwar die einfältigste Dienergestalt, der es aber, gerade auf Grund ihrer Einfachheit und Unschuld, immer wieder gelingt die Herrschenden zu entlarven und dadurch sie zu beherrschen.⁵⁹ In der Literatur und Kunst der Jahrhundertwende wird oft die Kostümierung der weiblichen Figuren eingesetzt zur Hervorhebung ihrer erotischen Ausstrahlung, und dies geschieht auch größtenteils in der Lulu-Tragödie. Betrachtet man die Beschreibung des Pierrot-Kostüms genauer, so entsteht der Eindruck, als wäre es eigentlich gar nicht vorhanden. Der Maler des Portraits betont in sei-

nem Gespräch mit Schön die Harmonie zwischen Kostüm und Körper: „Der ganze Körper im Einklang mit dem unmöglichen Kostüm, als wäre er darin zur Welt gekommen. Ihre Art, die Ellbogen in die Taschen zu vergraben, die Füßchen vom Teppich zu heben – mir schießt oft das Blut zu Kopf...“ (S. 13). Das weiße Pierrot-Kostüm, sackartig und aus einem Stück gefertigt, macht die Männer im Stück verrückt, „da sie glauben, durch den körperumspielenden, fließenden Stoff Lulu gleichsam nackt, als das, was sie ist, sehen zu können.“⁶⁰ Hinzuzufügen ist, dass das Pierrot-Kostüm als männliche Verkleidung einerseits den erotischen Reiz des Androgynen evoziert, andererseits die Weiblichkeit Lulus als Kontrastmittel hervorhebt. Das Pierrot-Kostüm, wodurch die Protagonistin bildlich fixiert wird, ist also vielschichtig: Neben dem zentralen Aspekt „der Verkleidung und Verrätselung der Frau“⁶¹ und des männlichen Nicht-Erkennens der weiblichen Identität, wird die Subversion des Verhältnisses „Herrscher - Beherrschter“ thematisiert, und zugleich die erotische Ausstrahlung Lulus hervorgehoben.

Das Künstleratelier Schwarz' ist nicht nur der erste Bühnenraum des Dramas, sondern auch der erste Raum, den Lulu betritt, um dem Maler in ihrem Pierrot-Kostüm Modell zu stehen. Lulu ist somit „von Anfang an nur ‚im Rahmen‘ künstlerischer Gestaltung zu verstehen.“⁶² Die folgenden Atelier-Szenen zeigen auf prägnante Weise, wie die Frau Kunstprodukt männlicher Gestaltungsphantasie ist. Lulu posiert Schwarz auf einer Plattform, während ihr erster Ehemann Goll und ihr Ziehvater und Geliebter Schön dabei sitzen und schauen.⁶³ Lulu wird dabei von allen drei Männern wie ein Kunstwerk betrachtet. Schön sagt ihr, sie sei „ein Kunstwerk, vor dem die Kunst verzweifeln muss“ (S. 17) und zusammen mit Goll gibt er dem Maler Anweisungen, wie er sie malen sollte:

GOLL: Sie müssen sie flott hinwerfen! Fassen Sie Ihren Pinsel etwas länger!

SCHWARZ: Gewiß, Herr Medizinalrat.

SCHÖN: Behandeln Sie sie als Stilleben!

SCHWARZ: Gewiß, Herr Doktor. (*Zu Lulu.*) Sie pflegten den Kopf um eine Idee höher zu halten, Frau Medizinalrat.

LULU (*den Kopf hebend*): Malen Sie mir die Lippen etwas geöffnet.

SCHÖN: Malen Sie Schnee auf Eis. Wenn Sie sich dabei erwärmen, dann wird Ihre Kunst sofort unkünstlerisch. (S. 18)

⁵⁷ Pierrot erhält seine französische Wiedergeburt in Molières Komödie „Don Juan oder Der steinerne Gast“ (1682), das Wedekind als guter Kenner Molières sicherlich kannte. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Pierrotmaske in Frankreich berühmt und übertraf sogar an Popularität die Harlekinfigur. Durch Jean Antoine Watteaus Gemälde *Gilles* (1718), das eine Pierrotfigur darstellt, ist die Figur in die Kunstgeschichte eingegangen. Dieses Gemälde kannte Wedekind auch.

⁵⁸ Casanova, Giacomo: *Geschichte meines Lebens*, herausgegeben von Erich Loos (12 Bde), Berlin: Propyläen 1965, hier: Bd. 4, S. 93f.

⁵⁹ Emrich, Wilhelm: *Wedekind. Die Lulu-Tragödie*, S. 216.

⁶⁰ Gutjahr, Ortrud: *Lulu als Prinzip*, S. 62.

⁶¹ Ebd. S. 60.

⁶² Gutjahr, Ortrud: *Lulus Bild*, S. 213.

⁶³ Diese Szene, bemerkt Gail Finney, macht Lulus Rolle als stilles Schauspiel am deutlichsten. Da dem Zuschauer die Gelegenheit gegeben wird, Lulus Beobachtern beim Beobachten zuzuschauen, ist die voyeuristische Lust, die dem Drama zugrunde liegt, in dieser Szene besonders ausgeprägt, in: Dies.: *Die Frau als Schauspiel und Ware*, S. 84.

Das obige Gespräch entlarvt die männliche Schöpferrolle und das Weibliche als Produkt der männlichen Phantasie. Wenn Schön dem Maler vorschlägt, Lulu wie „ein Stillleben zu behandeln“, dann wiederholt er auf die klarste Weise die patriarchalische Betrachtung des Weiblichen als ein zeitloses, erstarrtes, wortloses und somit ungefährliches Kunstwerk, das sich jeglicher Entwicklung entzieht.⁶⁴ Wenn Lulu sich wie ein Kunstwerk verhalten würde, würde sie für die Männer nie zum Problem werden. Stillleben bedeutet, dass das Wunschobjekt zu einem leblosen Bild festgehalten wird,⁶⁵ wobei die reale Frau beseitigt wird, nicht vorhanden sein soll. Lulu scheint die Rolle des Kunstwerks internalisiert zu haben. Als sie z.B. auf die Bemerkung Golls „Ich finde Sie von hier aus noch vorteilhafter“, antwortet: „Ich bin von allen Seiten gleich vorteilhaft“ (S. 18), dann „bestätigt sie lediglich die Rolle als vollendetes Kunstwerk, auf die sie von ihren Männern reduziert wird.“⁶⁶

Das nun fertige Portrait begleitet Lulu bei allen Stationen ihres Lebens bis zu ihrem Tod. In jedem Akt in den Regieanweisungen werden Einzelheiten über die Rahmung und Hängung des Portraits gegeben, denn nur sie allein können „Auskunft über den Aufstieg und Fall der Protagonistin“⁶⁷ geben. Nachdem es im ersten Aufzug im Kunstatelier in statu nascendi vorgestellt wird, hängt es im zweiten als vollendetes Kunstwerk „über dem Kamin in prachtvollem Brokatrahmen“ (S. 33) im eleganten Salon von Lulus zweitem Ehemann, Schwarz. Bei der nächsten Station Lulus steht das Bild in „antiquisiertem Goldrahmen“ auf „einer dekorativen Staffelei“ (S.75) in einem prachtvollen gründerzeitlichen Saal im Haus Schöns. Bei Lulus Pariser Aufenthalt und in ihrer Ehe mit Alwa erscheint das Bild in einem „geräumigen Salon“ einer Wohnung, wo es „in schmalem Goldrahmen in der Wand eingelassen“ ist (S. 130). Im letzten Akt schließlich wird das Bild durch die Gräfin Geschwitz in die elende Londoner Dachkammer gebracht, wo es nun rahmenlos und entfärbt an die Wand angenagelt wird (S. 167f.). In dieser Schlusszene wird die „zirkuläre Verweisrelation“⁶⁸ zwischen Lulu und ihrem Portraitbild deutlich: nicht nur Lulu ist gealtert und heruntergekommen, sondern auch das Bild.⁶⁹ Das Gemälde stellte sie auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit dar, galt also als Beweis und Spiegelbild ihres Status als begehrenswerte Frau. Für Lulu hat das Por-

⁶⁴ Vgl. dazu Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, S. 64.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Mildner, Susanne: *Konstruktionen der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007, S. 76f.

⁶⁶ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 196.

⁶⁷ Gutjahr, Ortrud: *Lulus Bild*, S. 212.

⁶⁸ Schmeiser, Daniela: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen*, S. 9.

⁶⁹ Die Affinität des Motivs zu Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray* ist offensichtlich.

trait die Qualität und Funktion eines Spiegels, der sie ihres selbst versichert.⁷⁰ Als sie aus dem Gefängnis herauskommt, verlangt sie sofort ihr Porträt zu sehen, als Bestätigung, dass sie noch eine attraktive Frau ist. Im letzten Akt, als es ihr bewusst ist, dass ihre Schönheit und Attraktivität verblasst sind, kann sie nicht mehr ertragen, ihr Porträt zu sehen, da sie sich mit ihm nicht mehr identifizieren kann. Wie sehr die Männer ihre Wünsche in diese Frau, d.h. in dieses Gemälde hineinprojiziert haben, wird auch in der Schlusszene klar, als Alwa sein Verhängnis nicht vor Lulu, sondern vor ihrem Bild erkennt:

ALWA: Diesem Porträt gegenüber gewinne ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich. Alles wird so natürlich, so selbstverständlich, so sonnenklar, was wir erlebt haben. Wer sich diesen blühenden schwellenden Lippen, diesen großen unschuldsvollen Kinderaugen, diesem rosig-weißen strotzenden Körper gegenüber in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlt, der werfe den ersten Stein auf uns. (S. 167)

Daniela Schmeiser bemerkt zum reziproken Verhältnis zwischen Lulu und dem Portraitbild: „Weder vermag das Bild eine substanzielle Aussage über Lulu zu treffen, noch wird durch Lulus leibhaftige Präsenz das von ihr existierende Bild korrigiert: Das Bild und Lulu fallen in eins zusammen, es gibt keine wie immer geartete Essenz Lulus, die über das Bild von ihr hinausginge.“⁷¹ Zugleich wird durch das Gemälde das Problem der Aufhebung der realen Frau in der Kunst thematisiert,⁷² ein Motiv, das auch durch das Verhältnis des Schriftstellers Alwas zu Lulu verstärkt wird. Alwa gesteht Lulu, nach ihrer Befreiung aus dem Gefängnis, das er vor dem Dilemma stehe, sie zu lieben oder sie künstlerisch zu gestalten:

ALWA: Bei mir besteht die intimste Wechselwirkung zwischen meiner Sinnlichkeit und meinem geistigen Schaffen. So z. B. bleibt mir dir gegenüber nur die Wahl, dich künstlerisch zu gestalten oder dich zu lieben. (S. 127)

Der Schriftsteller Alwa wählt die künstlerische Gestaltung. Sein Begehren soll in der Kunst seine Vollendung finden. Dabei aber verschwindet die reale Frau.

⁷⁰ Gail Finney zeigt mit mehreren Beispielen, dass Lulus Vertrauen auf ihr Porträt als Spiegelreflexion mit ihrem Narzissmus zusammenhängt, in: Dies.: *Die Frau als Schauspiel und Ware*, S. 85f.

⁷¹ Schmeiser, Daniela: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen*, S. 9.

⁷² Vgl. dazu Gutjahr, Ortrud: *Lulu als Prinzip*, S. 67.

D. Die Frau als Ware. Lulus Abstieg und Ende

Wedekind stellt die weibliche Protagonistin der Lulu-Dramen nicht als eine zeitlose Gestalt dar, sondern als ein konkretes Produkt seiner Epoche. Lulu steht im Zentrum der Mechanismen einer patriarchalischen und kapitalistischen Konsumgesellschaft, die die Frau hauptsächlich als Tauschobjekt und Ware behandelt.⁷³ Das Werk enthüllt – insbesondere im zweiten Teil – unerbittlich diesen ideologischen Diskurs des kapitalistischen Patriarchats. Wedekinds Darstellung der Problematik verweist auf die These von Luce Irigaray, die von der Marxschen Theorie ausgehend, den Status der Frau im Patriarchat als Ware beschreibt⁷⁴: „Die Marxsche Analyse der Ware als Elementarform des kapitalistischen Reichtums kann also verstanden werden als Interpretation des Status der Frau in den so genannten patriarchalischen Gesellschaften.“⁷⁵ Frauen werden, stellt Irigaray weiter fest, „in allen Tauschsystemen, die die patriarchalischen Gesellschaften organisieren“⁷⁶ genau wie andere „Reichtümer“ unter den Männergruppen ausgetauscht. Als Produkte der Männer dienen sie als Zeichen ihrer Macht: „Die Frauen, die Waren sind Wertespiegel des Mannes/ für den Mann. Zu diesem Zweck überlassen sie ihm ihren Körper als stoffliche Träger der Spiegelung, der Spekulation.“⁷⁷

Die Rolle von Lulu als Ware beginnt schon im ersten Teil der Tragödie. Schigolch, ihr erster Ziehvater, bringt ihr bei, auf der Straße zu stehlen und er ist derjenige, der sie zur Prostitution verführt, als sie noch ein junges Mädchen war. Lulu spielt also schon in ihrer Jugend die Rolle, die ihr später als Erwachsene aufgezwungen wird, die Rolle nämlich des Tauschobjektes. Auch für ihren zweiten Ziehvater, Dr. Schön, hat Lulu einen hohen Geldwert und wird entsprechend eingetauscht. Er verheiratet sie mit Goll und nach dessen Tod mit dem Maler Schwarz, dem er wiederholt sagt, dass er „eine halbe Million geheiratet“ habe (S. 48). Nach Schwarz' Selbstmord lässt Schön Lulu als Tänzerin im Theater erscheinen, „damit sich eventuell einer findet, der reich genug ist, um mich zu heiraten“ (S. 59), wie sie selber sagt. Lulu, die ihre Rolle als Tauschobjekt internalisiert hat, äußert den Wunsch, sich „in das Herz eines Millionärs hineintanzen“ zu können (S. 59).

Diese Dimension des Weiblichen herrscht in den letzten Aufzügen der Tragödie, während Lulus Abstiegs, vor. Hier wird uns eine Reihe von Männern vorgeführt, die Lulu als tauschwertes Konsumgut behandeln, indem sie versuchen, jeder auf seine

Weise, sie in Bargeld einzutauschen. Der Akrobat Rodrigo erkennt in Lulu ein finanzielles Potenzial und beabsichtigt sie zu heiraten, um sie danach als Akrobatin auszubilden und von ihrem Einkommen leben zu können. Sogar Alwa profitiert von Lulu, indem er – am Ende seiner schriftstellerischen Inspiration – ihr Leben zum Thema seines Theaterstückes macht. Der Zuhälter Casti-Piani hat vor, sie an ein Bordell in Ägypten zu verkaufen und hofft dadurch große Summen zu verdienen. Da sich Lulu dagegen wehrt, erpresst er sie, sie der Polizei als Mörderin Schöns auszuliefern. Die Frau ist für Casti-Piani nichts anderes als eine Ware, für ihn hat sie Interesse, solange ihr Marktwert hoch steht (S. 81).

Wedekind brandmarkt die ideologischen Vorgehensmuster des kapitalistischen Patriarchats, bei denen Weiblichkeit mit marktwirtschaftlichen Interessen verbunden wird, indem er weiter Kadidja, ein 12-jähriges Mädchen, einführt und seinen ‚Marktwert‘ thematisiert. Wenn Wedekind alle Mitglieder der Pariser Abendgesellschaft in der Wohnung Alwas die Aktie „Jungfrau“ (Drahtseilbahn auf dem Berg Jungfrau) wegen ihres aufsteigenden Wertes suchen lässt, spielt er direkt auf die Jungfräulichkeit Kadidjas an. Der Frauenkenner Casti-Piani schätzt ihre Beine und ihren Gang hoch ein und bestätigt, dass das Mädchen „Rasse“ (S. 131) hat. Jungfräulichkeit wird als eine finanziell viel versprechende Aktie selbst von der Mutter Kadidjas betrachtet, die durch ihre Tochter der Armut zu entkommen versucht.⁷⁸ Lulu wehrt sich stark gegen diese verdinglichte und kommerzialisierte Auffassung von der weiblichen Sexualität und weigert sich, die Rolle der Prostituierten zu spielen: „Ich gehe mit dir nach Amerika, nach China; aber ich kann mich selbst nicht verkaufen lassen! Das ist schlimmer als Gefängnis“ (S. 138), sagt sie zu Casti-Piani, während sie früher, im ersten Teil, zu Schön gesagt hatte: „Ich habe getanzt und Modell gestanden und war froh, meinen Lebensunterhalt damit verdienen zu können. Aber auf Kommando *lieben*, das kann ich nicht!“ (S. 43).

Lulu wird aber von allen gezwungen schließlich „ihr Leben doch zu kommerzialisieren“⁷⁹ und wird in London in die Straßenprostitution geschickt. Lulus Kunden werden uns, der eine nach dem anderen, vorgestellt, und erscheinen „als groteske Version ihrer Ehemänner.“⁸⁰ Lulu wird am Ende das Opfer ihres letzten Kunden, des Lustmörders Jack the Ripper. Die Schlusszene mit der Ermordung Lulus, besonders wie sie in

⁷³ Zum Thema vgl. vor allem Finney, Gail: Die Frau als Schauspiel und Ware.

⁷⁴ Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve Verlag 1979, S. 177 - 198.

⁷⁵ Ebd. S. 179.

⁷⁶ Ebd. S. 178 und 179.

⁷⁷ Ebd. S. 183.

⁷⁸ Stephanie Catani bemerkt zu dieser Szene: „Skandalös erscheint diese Szene nicht, weil sie „Unsittliches“ wie Prostitution, Inzest, Treuebruch, Promiskuität und die bedrohte weibliche Virginität thematisiert, sondern weil sie die funktionalen Verwertungsstrategien hinter diesem Diskurs aufdeckt“, in: Dies.: *Das fiktive Geschlecht*, S. 202.

⁷⁹ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 53.

⁸⁰ Finney, Gail: Die Frau als Schauspiel und Ware, S. 88.

der Urfassung gestaltet ist,⁸¹ führt ihr „Zur-Ware-Werden“ zum Höhepunkt. Jack, die absolute Verkörperung der männlichen sexuellen Perversion, stellt über Lulus entnommene Vagina fest: „I would never have thought of a thing like that [...] – I am a lucky dog, to find this curiosity.“⁸² Er trägt seinen Schatz, „ein kleines in Zeitungspapier gehülltes Paket“,⁸³ stolz in der Brusttasche und spekuliert darüber, wie viel der London Medical Club für seine Beute zahlen wird:

JACK: When I am dead and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of three hundred pounds for those prodigies I have conquered this night. The Professors and the students will say: That is astonishing!⁸⁴

Der Prozess der Verdinglichung der weiblichen Sexualität, der Materialisierung des Weiblichen überhaupt, ein Aspekt, der das ganze Werk kritisch durchzieht, erreicht hier seine rohste und makaberste Ausformung. Warum muss Lulu sterben und warum auf diese Weise? Lulus Mörder, Jack the Ripper, ist zunächst die einzige reale Figur des Dramas. Er lebte am Ende des 19. Jahrhunderts und verübte im Londoner Viertel Whitechapel eine Serie von Morden an Prostituierten, indem er ihre Geschlechtsorgane entnahm. Er wurde nie von der Polizei gefasst und schon damals als ein Fall der *Psychopathia Sexualis* betrachtet.⁸⁵ Die Figur des Jack the Rippers als Verkörperung einer psychopathologischen Sexualität relativiert einerseits „die vermeintlich verdorbene Natur Lulus als femme fatale endgültig“,⁸⁶ und repräsentiert zugleich die „krankhaft-kriminelle Quintessenz aller Männerfiguren des Stückes.“⁸⁷ Jack stellt das letzte und perverse Glied einer Kette von männlichen Bezugsfiguren dar, die Lulu während ihres Lebens die eigenen Begierden aufzwingen. Das wiederholte Flehen Lulus nach Liebe beantworten sie „mit der emotionslosen Gier nach ihrem Geschlecht.“⁸⁸ Der bestialische Lustmord an ihr wird zum schreienden Ausdruck eines verdinglichten und kommerzialisierten Diskurses um die weibliche Sexualität. Wedekind lässt Lulu nicht als Täterin, sondern

⁸¹ Die entsprechende Szene ist in der Schlussfassung stark gekürzt.

⁸² Wedekind: Urfassung (Anm. 3), S. 133.

⁸³ Ebd. S. 132.

⁸⁴ Ebd. S. 133.

⁸⁵ Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis*, München: Mattes und Seitz 1984 (erstmalig erschienen 1886), S. 77f.

⁸⁶ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 206.

⁸⁷ Weidl, Erhard (Hg.): *Wedekind: Werke*, Bd.1, München: dtv 1990, S. 732.

⁸⁸ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 206.

als Opfer einer Ideologie, die die Frau als Objekt und Ware betrachtet und in Jack ihren perversen Höhepunkt findet, sterben. Selbst in der Schlusszene bettelt Lulu, Jack um Liebe und Zärtlichkeit, ohne von ihm Geld zu verlangen. Lulu, die alle Rollen des Weiblichen erfolgreich gespielt hatte, scheint völlig ungeeignet für die Rolle der Prostituierten. So stellt ihr Tod „die letzte Zuflucht“,⁸⁹ den einzigen Ausweg aus der Prostitution dar.

Zeigte der erste Teil der Doppeltragödie die Welt der Imaginationen, so zeigt der zweite „die Welt des grausamen weiblichen Alltags“,⁹⁰ „die soziale Realität der Frau als Hure.“⁹¹ Nach Bovenschen hat „das Naturwesen Frau in bürgerlicher Zeit zwei oberflächliche Vergesellschaftungen erfahren: Die Domestizierung zur Ehefrau und die zur Dirne.“⁹² Lulu ist weder bereit den bürgerlichen Gebrauchstypus der treuen Ehefrau und devoten Mutter zu spielen (ein Kind zu bekommen hält sie für einen Witz) noch den zweiten Typus der Prostituierten. Zu diesem zweiten Typus wird sie notwendigerweise gedrängt. Das Alltagsschicksal der Frauen, „widerfährt auch Lulu mit der mythischen Herkunft.“⁹³ Lulus Frage, als sie noch im ersten Teil ihre Rollen spielte: „Wenn ich mich nicht besser aufs Theaterspielen verstehe, als man auf der Bühne spielt, was hätte aus mir werden sollen?“ ist, nach Bovenschen, rhetorischer Natur: „Eine Hausfrau wäre aus ihr geworden oder das, was im Stück zum schlechten Ende wird, eine Prostituierte.“⁹⁴

Die Psychoanalytikerin Christa Rohde-Dachser, die die Rolle des Weiblichen im Patriarchat als ‚Container‘ für männliche Begierden und Ängste beschrieben hat,⁹⁵ findet es in ihrer kurzen Interpretation der Lulu-Dramen konsequent, dass Jack the Ripper der letzte Besucher Lulus ist. Was Jack tut, ist, dass „er sich mit seinem Messer schließlich brutal ins Innere dieses ständig seine Erscheinungsform verändernden Gefäßes gräbt und Lulu buchstäblich ausweidet.“⁹⁶ Das bittere und grausame Fazit des Dramas fasst sie folgendermaßen zusammen:

⁸⁹ Medicus, Thomas: *Die große Liebe. Ökonomie und Konstruktion der Körper im Werk von Frank Wedekind*, Marburg / Lahn: Guttandin und Hoppe 1982, S. 105.

⁹⁰ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 53.

⁹¹ Schuller, Marianne: Die Nachtseite der Humanwissenschaften. Einige Aspekte zum Verhältnis von Frauen und Literaturwissenschaft, in: Dietze, Gabriela (Hrsg.): *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 31 - 50, hier: S. 48.

⁹² Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 53.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd. S. 54f.

⁹⁵ Vgl. das Kapitel I. 4. B. b dieser Studie.

⁹⁶ Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 113.

Was am Ende des Verwirrspiels, dem so viele Menschen zum Opfer fielen, übrig bleibt, ist also ein Demonstrationsobjekt für Medizinstudenten, das konservierte Prachtstück eines weiblichen Genitales - und ein zerstörter Frauenkörper, dessen einstmalige Schönheit und Vollkommenheit in einem Bild an der Wand überdauert, welches all jene Weiblichkeitsimaginationen thesauriert, denen die dort dargestellte Frau mit dem wunderbar sinnlichen Körper längst zum Opfer gefallen ist.⁹⁷

Der Tod Lulus verweist aber auch – so die Interpretation von Ortrud Gutjahr – auf das Ende des männlichen Blicks, und somit auf die Notwendigkeit der Revision eines Geschlechterverhältnisses, bei dem die Frau ausschließlich als Projektionsfläche für männliche Phantasien fungiert. Wedekind „lässt über die Figur des Jack the Ripper den fortwährenden Mord über Projektion, den das ganze Ensemble der Männergesellschaft verübt hat, an Lulu vollenden.“⁹⁸ Durch den Tod Lulus wird die Projektionsfläche vernichtet. In Wedekinds Text, der in einer historischen Epoche entsteht, in der die sozialen Forderungen der Frauen eine aktive Form annehmen, „wird Lulu als Prinzip männlicher Selbstreflexion vernichtet, geht ein Bild der Frau, als Mythos entlarvt, zugrunde.“⁹⁹

E. Lulu: Die Leerstelle des Weiblichen

Hinter der vernichteten Projektionsfläche ist aber nichts zu sehen. Lulu steht für die weibliche Leerstelle, welche durch die verschiedenen Männerfiguren anders gefüllt wird. Sie spielt, wie gezeigt wurde, jede von den ihr verlangten Rollen perfekt und trägt dabei jedes Mal die entsprechende Maske. Die Frage, ob sich hinter der Maske Substanz verbirgt, muss mit ‚nein‘ beantwortet werden. Hinter den Bildern, die ihre zahlreichen Liebhaber jeweils auf Lulu projizieren, gibt es keine weibliche Identität. Ständig Objekt im Besitz ihrer häufig wechselnden Begleiter, „definiert sich die Figur der Lulu immer wieder neu.“¹⁰⁰ Die Namensgebung, der sie unterliegt, beweist ihre Rollenvielfalt und zugleich ihre Identitätslosigkeit. Die verschiedenen Namen, die die Männer ihr aufzwingen, machen sie zu einer „Namenlosen“.¹⁰¹ Für das Phänomen Lulu,

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Gutjahr, Ortrud: Lulu als Prinzip, S. 69.

⁹⁹ Ebd. S. 71.

¹⁰⁰ Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 198.

¹⁰¹ Schuller, Marianne: *Die Nachtseite der Humanwissenschaften*, S. 48.

bemerkt Daniela Schmeiser, hält die Männerwelt „ein ganzes Archiv symbolischer und mythischer Texte bereit, mitsamt den dazugehörigen Namen (Eva, Helena, Mignon, Katharina usw.)“, und fügt hinzu, dass jenseits dieser „Beschreibungen“ sich „kein Signifikat zu verbergen scheint.“¹⁰² Die Wedekindsche Protagonistin steht also für die Darstellung der fehlenden weiblichen Identität: Sie kann „eine Vorstellung davon, was sie ist, nur durch die jeweilige Adaption und die nachfolgende Negation der männlichen Projektionen und Ergänzungsbestimmungen gewinnen.“¹⁰³ Lulu „ist nichts anderes als die Formulierung männlicher Phantasmen“,¹⁰⁴ ein Geschöpf der Männer, eine neue Pandora geschmiedet in der Werkstatt nicht des Hephaistos, sondern der männlichen Phantasie. Die Dialektik ‚Schöpfer – Geschöpf‘ durchzieht die ganze Tragödie: Der Dompteur, der Maler, der Schriftsteller und die Ehemänner mit der Peitsche, die Lulu zu dressieren versuchen, verweisen auf die männliche Schöpferrolle und auf den Status der Frau als Geschöpf.

In jedem Akt des *Erdgeistes* kommt immer ein Mann zu Tode, während Lulu unverletzbar bleibt, um eine neue Rolle zu übernehmen. Christa Rohde-Dachser beschreibt diesen Moment wie folgt:

Der weibliche »Container« gießt in diesem Moment seinen Inhalt aus, den der Mann dort sicher deponiert glaubte, um ihn nun unverhofft auf sich zurückgespielt zu finden. Lulu jedoch kann keinen Augenblick lang sie selber werden: Der ausgeschüttete Container füllt sich lediglich mit einem neuen Klischee.¹⁰⁵

Diese Struktur wiederholt sich von Akt zu Akt als Variation des Immergleichen, wodurch die Stereotypie der Rollenzuweisungen ausgedrückt wird, ein Vorgang, der „Geschichtslosigkeit in sich trägt.“¹⁰⁶ Es handelt sich um die ewige Projektion des ‚ewig Weiblichen‘.¹⁰⁷ An der Entstehung der Weiblichkeitsbilder haben die wirklichen Frauen keinen Anteil. Bilder sind „das Material, aus dem sich die Vorstellungen und der Begriff vom Weiblichen in den verschiedenen Situationen blitzschnell zusammensetzen“,¹⁰⁸ durch deren Zusammensetzung jedoch – das ist der Grundsatz in Bovenschens Theorie – ergibt sich keine weibliche Geschichte, sondern allein der „Präsenzmodus des

¹⁰² Schmeiser, Daniela: *Frank Wedekinds Lulu-Dramen*, S. 8.

¹⁰³ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 51.

¹⁰⁴ Schuller, Marianne: *Die Nachtseite der Humanwissenschaften*, S. 48.

¹⁰⁵ Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent*, S. 112.

¹⁰⁶ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 50.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. S. 56.

Weiblichen in der Geschichte.“¹⁰⁹ Ähnlich bemerkt die Theoretikerin Marianne Schuller, dass eigentlich Wedekinds Lulu-Dramen „die Präsenz der Frau als eines Mythos, der sich männlicher Projektion verdankt“,¹¹⁰ selbst thematisieren und macht darauf aufmerksam, dass die mythische Präsenz der Frau ihre Vernichtung, ihr Fehlen als Person zur Voraussetzung hat: „Die Lulu-Dramen mit ihrem exzessiven Bilderrepertoire sind, so könnte man sagen, die Tragödie vom Fehlen der Frau.“¹¹¹

Aber Lulu besitzt eine besondere Fähigkeit, von der die Gender-Theorien der 80er Jahre Gebrauch machen, um sie „zu einem feministischen Bild umzufunktionieren.“¹¹² Es handelt sich um die Fähigkeit Lulus mit den ihr zugewiesenen Rollen zu spielen. Lulu identifiziert sich nicht mit ihren Rollen, sie ist sich im Klaren darüber, dass sie Theater spielt und daher immer in der Lage, Distanz von ihren Rollen zu halten.¹¹³ Sie bleibt nicht in einem Bild gefangen, was ihr auch ermöglicht, problemlos von einer Rolle in die andere zu schlüpfen. Lulu wird dadurch zum „Symbol weiblicher Befreiung von Rollenzwängen.“¹¹⁴ Gerade in diesem Spiel sieht Bovenschen ihre „Vorbildlichkeit für den Versuch der Frauen, den patriarchalischen Zuweisungen zu entkommen“.¹¹⁵

Da die Frauen sich in der Geschichte nicht selbst präsentieren, da sie sich nicht artikulierten, sondern stumm blieben, kann sich das Weibliche immer nur in dieser 'irgendwie fremden Gestalt' ausdrücken. [...]. Dennoch mag die Imitation eine Möglichkeit der weiblichen Selbstdarstellung sein, vielleicht sogar die einzige, allerdings nur insofern, als sie bewusst und souverän gebraucht wird und nicht mit der Illusion weiblicher Authentizität verknüpft ist.¹¹⁶

Lena Lindhoff führt die Gedanken Bovenschens weiter, indem sie vorschlägt – sich auf Irigarays Mimesis-Theorie stützend – Lulus Haltung als „eine mimetische *Durchquerung* der männlichen Projektionen“¹¹⁷ zu verstehen. Das bewusste, freiwillige und

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Schuller, Marianne: Die Nachtseite der Humanwissenschaften, S. 47.

¹¹¹ Ebd. S. 48.

¹¹² Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 20.

¹¹³ Johanna Bossinade bemerkt dazu: „Wedekinds Lulu ist eine Spielerin höchsten Grades. Sie mimt den Mimen, sie schlüpft in ein weißes Pierrot-Gewand und lässt sich in dieser Gestalt auf die Leinwand übertragen“, in: Dies.: Prolegomena zu einer geschlechtsdifferenzierten Literaturbetrachtung, S. 115.

¹¹⁴ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 52.

¹¹⁵ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 20f.

¹¹⁶ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 57f.

¹¹⁷ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 21.

distanzierte Spiel der Frauen mit den ihnen zugeschriebenen Rollen wird nicht bloß als der einzige Ausweg für die Frau im Patriarchat betrachtet, sondern als emanzipatorischer Akt,¹¹⁸ der zur Konstruktion eines anderen Ortes des Weiblichen führen sollte. Dieser neue Ort „sollte kein Fixpunkt, sondern Ausgangspunkt einer neuen Bewegung sein.“¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. dazu auch Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 76f.

¹¹⁹ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, S. 21.

Literaturverzeichnis

- Albert, Claudia: *Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Friedrich Schiller: „Die Jungfrau von Orleans“*, Frankfurt a. M.: Diesterweg 1988.
- Anderson, Jaynie: The head-hunter and head-huntress in Italian religious portraiture, in: Wendy James / Douglas Hamilton Johnson (Hg.): *Vernacular Christianity. Essays in the Social Anthropology of Religion presented to Godfrey Lienhardt*, New York: Barber 1988, S. 60 - 69.
- Ayers, Herlinde Nitsch: *Selbstverwirklichung / Selbstverneinung: Rollenkonflikte im Werk von Hebbel, Ibsen und Strindberg*, New York, Bern, Frankfurt a. M., Berlin: Peter Lang 1995.
- Baltzer, Otto: *Judith in der deutschen Literatur* (Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur 7), Berlin: De Gruyter 1930.
- Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin: Erich Schmidt 2004.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau (Le Deuxième Sexe, 1949)*, aus dem Französischen von Ulli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek: Rowohlt 2000.
- Berghahn, Klaus L.: Der Deutschen liebstes Lied, in: Norbert Oellers (Hg.): *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 255 - 281.
- Birnie Danzker, Jo-Anne: *Franz von Stuck*, München: Minerva 1997.
- Bittrich, Burkhard: Hebbels Judith – Heroine mangels Heros, in: Ester Saletta / Christa Tukzay: «Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann». *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 132 - 143.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007.
- Bornemann, Ernest: *Das Patriarchat*, Frankfurt a. M.: Fischer 1975.
- Bossinade, Johanna: Prolegomena zu einer geschlechtsdifferenzierten Literaturbetrachtung. Am Beispiel von Wedekinds *Lulu*-Dramen, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 25 (1993), S. 97 - 120.
- Dies.: Wedekinds „Monstrettragödie“ und die Frage der Separation (Lacan), in: Johannes Pankau / Andreas Hamburger / Ortrud Gutjahr (Hg.): *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Frank Wedekind*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 143 - 162.
- Bovenschen, Silvia: Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos, in: Gabrielle Becker / Silvia Bovenschen: *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenmythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 259 - 312.
- Dies.: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Dies.: *Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze und Streitschriften*. Herausgegeben und eingeleitet von Alexander Garcia Düttmann, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1998.
- Braun, Christina von / Stephan, Inge: *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2000.
- Bredenkamp, Horst: *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München: Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 1995.
- Brenner, Athalya (Hg.): *A Feminist Companion to Esther, Judith and Susanna*, Sheffield: Sheffield Academic Press 1995.
- Brinker-Gabler, Gisela: *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Fischer 1978.
- Dies.: *Deutsche Literatur von Frauen* (2 Bde), München: Beck 1988.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Bussmann, Hadumod / Hof, Renate: *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2005.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.
- Coch, Christiane: *Klimt*, München: Prestel 2005.
- Durzak, Manfred: *Kleist und Hebbel. Zwei Einzelgänger der deutschen Literatur*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Düsing, Wolfgang: *Schillers Idee des Erhabenen*, Köln (Dissertation) 1967.
- Emrich, Wilhelm: Wedekind – Die *Lulu*-Tragödie, in: Benno von Wiese: *Das deutsche Drama* (Bd. II), Düsseldorf: Bagel 1958, S. 209 - 230.
- Erhard, Walter / Hermann, Britta: Feministische Zugänge – ‚Gender Studies‘, in: Ludwig Heinz Arnold / Heinrich Detering: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München: dtv 1996, S. 498 - 515.
- Fenner, Birgit: Judiths Unbedingtheitsspiel - Der Kampf um Anerkennung und Selbstfindung der Frau bei Hebbel, in: Hilmar Grundmann (Hg.): *Friedrich Hebbel. Neue Studien zu Werk und Wirkung*, Heide: Boyens 1982 (Steingruber Studien 3), S. 31 - 44.
- Dies.: *Friedrich Hebbel zwischen Hegel und Freud*, Stuttgart: Klett - Cotta 1979.
- Fetterley, Judith: *The Resisting Reader*, Bloomington: Indiana University Press 1978.
- Finney, Gail: Die Frau als Schauspiel und Ware: Wedekinds *Lulu*-Stücke, in: *Die Kindheit überleben. Festschrift zu Ehren von Ursula Mahlendorf*. Herausgegeben von Thomas Kniesche und Laurence Rickels, Würzburg: Königshausen und Neumann

- 2004, S. 76 - 91.
- Fischer, Karin / Kilian, Eveline / Schönberg, Jutta (Hg.): *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*, Tübingen: Attempto Verlag 1992.
- Fischer, Irmtraud: Judit. Die alttestamentliche Gestalt und ihre Wirkungsgeschichte in der Kunst, in: Dies. (Hg.): *Minna Antova. Revolte im Ornament – Bilder zu Judit. Katalog zur Ausstellung von Minna Antova im FrauenMuseum Bonn*, Wien 1999, S. 9 - 16.
- Florack, Ruth: *Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen: Niemeyer 1995.
- Dies.: Frank Wedekind: Lulu, in: *Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen* (Bd. I), Stuttgart: Reclam 1996, S. 7 - 24.
- Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke* (Bd. 4), München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959.
- Fourie, Regine: *Das „Abgrund-Motiv in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1982.
- Dies.: Hebbels Frauengestalten im Prozess zwischen den Geschlechtern - eine feministische Perspektive, in: Ida Koller-Andorf (Hg.): *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Jubiläumsband (1995) mit Symposionsreferaten*, Wien: Eigenverlag 1995, S. 293 - 310.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (10 Bde), Frankfurt a. M.: Fischer 1969f.
- Das Tabu der Virginität (1917), Bd. V, S. 213 - 228.
 - Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtunterschieds (1925), Bd. V, S. 257 - 266.
 - Über die weibliche Sexualität (1931), Bd. I, S. 275 - 292.
 - Die Weiblichkeit (1933), Bd. I, S. 544 - 565.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M.: Fischer 1966ff.
- Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen (1926), Bd. 14, S. 207 - 296.
- Frisch, Helga: *Symbolik und Tragik in Hebbels Dramen*, Bonn: Bouvier 1969.
- Fuhrmann, Helmut: Revision des Parisurteils. „Bild und Gestalt“ der Frau im Werk Friedrich Schillers, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), S. 316 - 366.
- Georgen, Helga Theresa: Die Kopfgängerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell?, in: Cordula Bischoff u.a. (Hg.): *Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen: Anabas 1984, S. 111 - 124.
- Glaser, Albert Horst: Hebbels Dramen und Dramentheorie, in: Ders.: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte* (Bd. 7: 1848-1880), Reinbeck: Rowohlt 1982.
- Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1989.
- Görres, Guido: *Die Jungfrau von Orleans: nach den Prozessakten und gleichzeitigen Chroniken*, Leipzig: Bohmeier 2007.
- Gutjahr, Ortrud: Lulus Bild. Vom Schauder des Schauens in Wedekinds *Monstretragödie*, in: Dieter Heimböckel / Uwe Wehrlein (Hg.): *Der Bildhunger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 211 - 229.
- Dies.: Lulu als Prinzip. Verführte und Verführerin in der Literatur um 1900, in: Irmgard Roebing (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1989, S. 46 - 76.
- Gutkhe, Karl S.: Die Jungfrau von Orleans, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Körner 1998, S. 442 - 465.
- Grubitzsch, Helga / Bockholt, Roswitha: *Théroigne de Méricourt. Die Amazone der Freiheit*, Pfaffenweiler: Centaurus 1991.
- Grundmann, Hilmar: *Von „Weiber-Emancipation“ und „echten Weibern“ in Hebbels Tagebüchern und Tragödien*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006.
- Hagemann-White, Carol: Simone de Beauvoir und der existenzialistische Feminismus, in: Gudrun Axeli-Knapp / Angelika Wetterer (Hg.): *Traditionen - Brüche: Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg: Kore 1992, S. 21 - 64.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern, in: Annette Kuhn, Bea Lundt (Hg.): *Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit*, Dortmund: Ed. Ebersbach 1997, S. 343 - 385.
- Harrison, Robin: Heilige oder Hexe? Schillers „Jungfrau von Orleans“ im Lichte der biblischen und griechischen Anspielungen, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 265 - 305.
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart: Klett 1978, S. 363 - 393.
- Hebbel, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Richard Maria Werner (12 Bde), Berlin: B. Behr's Verlag 1901-1903.
- Ders.: *Tagebücher* (4 Bde), herausgegeben von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's Verlag 1903.
- Ders.: *Briefe* (8 Bde), herausgegeben von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's Verlag 1904-1907.
- Herzner, Volker: Die „Judith“ der Medici, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 43 (1980), S. 139 - 180.
- Hilmes, Carola: *Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart: Metzler 1990.
- Hinderer, Walter: Der Geschlechterdiskurs im 18. Jahrhundert und die Frauengestalten in Schillers Dramen, in: Ders. (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 261 - 287.
- Hindiger, Barbara: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*, München: Iudicium 2004.
- Hochreiter, Susanne: „Ach, höre lieber auf das, was ich Dir sagte“. Das Verhältnis von Herrin und Dienerin in Friedrich Hebbels *Judith*, in: Ester Saletta / Tutzay Christa:

- «Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann». *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 145 -162.
- Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750 – 1850*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1991.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969.
- Horney, Karen: *Die Psychologie der Frau*, Frankfurt a. M.: Fischer 1984 (erstmalig erschienen 1932).
- Hunt, Lynn: *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley: University of California Press 1992.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin: Merve Verlag 1979.
- Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1980.
- Jakobus, Mary: Judith, Holofernes und die phallische Frau, in: Barbara Vinken: *Dekonstruktiver Feminismus*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp 1992, S. 62 - 96.
- Kafitz, Dieter: *Grundzüge einer Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus* (Bd. 2), Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1982, S. 207 - 215.
- Kaiser, Gerhard: Johanna Sendung, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 10 (1966), S. 205 - 236.
- Karthaus, Ulrich: *Friedrich Schiller: ‚Jungfrau von Orleans‘. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 2006.
- Kehr, Wolfgang: *Bilder von Judit und Salome*, in: *Kunst und Unterricht* 117 (1987), S. 17 - 26.
- Kimmich, Dorothee: Gender Studies, in: Dorothee Kimmich u.a.: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 392 - 440.
- Klein, Jürgen: *Virginia Woolf: Genie – Tragik – Emanzipation*, München: Heyne Verlag 1992.
- Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 2005.
- Kofman, Sarah: Judith, in: Dies.: *Freud and Fiction*, Boston: University Press 1991, S. 53 - 82 (Französisch: *Quatre romans analytiques*, 1974).
- Kolckenbrock-Netz, Jutta: Literatur und Weiblichkeit. Alte Kritik, neue Wissenschaft und feministische Lektüre am Beispiel Frank Wedekind, in: *Argument* (Sonderband 172), Berlin: Argument Verlag 1988, S. 60 - 74.
- Koller-Andorf, Ida: Hebbel als Dichter der Frau. Von Würde und Emanzipation, in: Dies. (Hg.): *Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Wegweiser zu einem Humanismus*, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften 1987, S. 129 - 145.
- Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalten um 1800*, Heidelberg: Carl Winter Verlag 2004.
- Koschorke, Albrecht: Schillers „Jungfrau von Orleans“ und die Geschlechterpolitik der französischen Revolution, in: Walter Hinderer (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 243 - 259.
- Krafft-Ebing: *Psychopathia Sexualis*, München: Mattes und Seitz 1984 (erstmalig erschienen 1886).
- Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre, in: Ders. (Hg.): *Friedrich Hebbel*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1989 (Wege der Forschung), S. 276 - 304.
- Kroll, Renate (Hg.): *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002.
- Krumeich, Gert: *Jeanne d' Arc: Die Geschichte der Jungfrau von Orleans*, München: Beck 2006.
- Kyeonghi Lee, Daejin: *Weiblichkeitskonzeptionen und Frauengestalten im theoretischen und literarischen Werk Friedrich Schillers*, Dissertation Marburg 2003, <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2004/0071/>
- Lamott, Franziska: *Die vermessene Frau. Hysterie um 1900*, München: Fink 2001.
- Langemeyer, Peter: *Frank Wedekind: Lulu. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 2005.
- Larkin, Edward T.: Reading Schiller's „Die Jungfrau von Orleans“ with Lacan: In the 'Name-of-the-Father' and of the Daughter, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Vol. XCVI, 2 (2004), S. 199 - 219.
- Lee, Hermione: *Virginia Woolf. Ein Leben* (übersetzt von Holger Fliessbach), Frankfurt a. M.: Fischer 1999.
- Lennox, Sara: Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA und Frankreich, in: Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann (Hg.): *Schreibende Frauen. Frauen Literatur Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1989, S. 381-394.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1995.
- Lütkehaus, Ludger: Verdinglichung. Zu Hebbels „Judith“, in: *Hebbel-Jahrbuch* (1970), S. 85 - 97.
- Ders.: *Opfer der Zeit. Hebbels „Judith“ und „Genoveva“*, Heidelberg: Carl Winter 1985.
- Marschall, Susanne: *TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds „Büchse der Pandora“ und Hugo von Hofmannsthals „Elektra“*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1996.
- Matthiesen, Hayo: *Friedrich Hebbel. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 1970.
- Mecky Zaragoza, Gabrijela: „Da befahl sie Furcht und Angst...“: *Judith im Drama des 19. Jahrhunderts*, München: Iudicium 2005.
- Medicus, Thomas: ‚Die große Liebe‘. *Ökonomie und Konstruktion der Körper im Werk von Frank Wedekind*, Marburg / Lahn: Guttandin und Hoppe 1982.
- Mendgen, Eva (Hg.): *Franz von Suck. Die Kunst der Verführung*, München: Tetterweis 2002.

- Mennenmeier, Franz Nobert: Frank Wedekind, in: Walter Hinck (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf: Bagel Verlag 1980, S. 360 - 373.
- Metz-Göckel, Sigrid: Die zwei (un)geliebten Schwestern. Zum Verhältnis von Frauenbewegung und Frauenforschung im Diskurs der neuen sozialen Bewegungen, in: Ursula Beer (Hg.): *Klasse Geschlecht: Feministische Gesellschaftsanalyse und Wissenschaftskritik*, Bielefeld: AJZ - Verlag 1987, S. 25 - 57.
- Meyer, Hans: Dalila als bürgerliche Vamp, in: Ders.: *Außenseiter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1975, S. 127 - 137.
- Mildner, Susanne: *Konstruktionen der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2007.
- Millet, Kate: *Sexual Politics*. Deutsch: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, München: dtv 1971.
- Möhrmann, Renate: *Die andere Frau. Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution*, Stuttgart: Metzler 1977.
- Moi, Toril: *Simone de Beauvoir – Psychographie einer Intellektuellen*, Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Motté, Magda: „*Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit*“. *Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“ Hebbels *Judith* – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, in: Ester Saletta / Christa Tukzay: «*Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann*». *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 163 - 177.
- Müller, Wolfgang: *Der Prozess Jeanne d' Arc. Quellen - Sachverhalt einschließlich des zeit- und geistesgeschichtlichen Hintergrundes - Verurteilung und Rechtfertigung - rechtliche Würdigung und Schlussbemerkungen*, Hamburg: Covac, J. 2004.
- Neret, Gilles: *Gustav Klimt*, Köln: Taschen 1992.
- Nave-Herz, Rosemarie: *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*, Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für Politische Bildung 1989.
- Nölle, Volker: *Hebbels dramatische Phantasie. Versuch einer kategorialen Analyse*, Bern: Francke 1990.
- Oellers, Norbert: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*, Frankfurt a. M.: Insel 1996.
- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 1998.
- Pankau, Johannes: Frank Wedekind. Weiblichkeit und Dressur. Geschlechterbilder in den Lulu-Dramen, in: Ders.: *Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 139 - 171.
- Petersen, Susanne: *Marktweiber und Amazonen. Frauen in der Französischen Revolution. Dokumente – Kommentare – Bilder*, Köln: Pahl - Rugenstein 1987.
- Philpot, Elisabeth: *Judith und Holofernes*. Changing Images in the History of Art, in: David Jasper (Hg.): *Translating religious Texts. Translating, Transgression und Interpretation*, New York: St. Martin's Press 1993, S. 80 - 97.
- Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter 2004.
- Prokop, Ulrike: Elemente der Moderne. Bilder des Weiblichen bei Strindberg und Wedekind, in: Elke Auster Mühl u.a. (Hg.): *Frank Wedekind. Kein Funke mehr, kein Stern aus früherer Welt. Texte, Interviews und Studien zu Frank Wedekind*, Darmstadt: Verl. der Georg Büchner Buchh. 1989, S. 187 - 214.
- Rakel, Claudia: Das Buch Judit. Über eine Schönheit, die nicht ist, was sie zu sein vorgibt, in: Marie-Theres Wacker (Hg.): *Kompendium Feministische Bibelauslegung*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1998, S. 410 - 421.
- Dies.: *Judit – über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg. Eine feministisch-inter-textuelle Lektüre*, Berlin, New York: De Gruyter 2003.
- Rasch, Wolfdietrich: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. Sexualität, Kunst und Gesellschaft, in: Helmut Kreuzer (Hg.) in Zusammenarbeit mit Käte Hamburger: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, Stuttgart: Metzler 1969.
- Renger, Almut-Barbara / Musäus, Immanuel (Hg.): *Mythos Pandora. Texte von Hesiod bis Sloterdijk*, Leipzig: Reclam 2002.
- Rippl, Gabriele: *Feministische Literaturwissenschaft*, in: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck und Weitz Michael (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 230 - 240.
- Rippmann, Inge: „...statt eines Weibes Mensch zu sein“. Frauenemanzipatorische Ansätze bei jungdeutschen Schriftstellern, in: Joseph A. Kruse / Bernd Kortländer (Hg.): *Das Junge Deutschland. Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835*, (Düsseldorf 17. - 19. Februar 1986), Hamburg: Hoffmann und Campe 1987, S. 108 - 133.
- Roebing, Irmgard: *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler: Centaurus - Verlagsgesellschaft 1989.
- Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin/Heidelberg: Springer 1991.
- Rothe, Friedrich: *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie*, Stuttgart: Metzler 1968.
- Sadger, Isidor: Judith, in: Helmut Kreuzer unter Mitwirkung von Ronald Koch (Hg.): *Friedrich Hebbel*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989 (=Wege der Forschung, Bd. 642), S. 86 - 109.
- Saletta, Ester / Tukzay, Christa: «*Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann*». *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008.
- Saletta, Ester: Hebbels Tragödien „Judith“ und „Herodes und Mariamne“ als Ort der

- Geschlechterschiebung, in: Ester Saletta / Christa Tukzay: «Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe. Der Mann im Weibe trotz dem Mann». *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog. Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 179 - 194.
- Sauder, Gerhart: Die Jungfrau von Orleans, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Schillers Dramen*, Stuttgart: Reclam 1992, S. 336 - 379.
- Sautermeister, Gert: *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Stuttgart: Kohlhammer 1971.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Nationalausgabe*. Begründet von Julius Petersen. Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Weimar 1943ff. (=NA)
- Schirmer-Imhoff, Ruth (Hg.): *Der Prozess der Jeanne d' Arc. Akten und Protokolle 1431-1456*, München: dtv, 2001.
- Schlegel Friedrich: *Lucinde. Ein Roman*. Nach dem Wortlaut der Erstausgabe (Berlin 1799), München: Goldmann Verlag 1985.
- Schlesier, Renate: *Mythos und Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem von Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*, Frankfurt a. M.: Hain 1990.
- Schmeiser, Daniela: Frank Wedekinds Lulu-Dramen. Die Frau im Text, der Text der Frau, in: *Zeitgeschichte (Wedekind Transformationen. Lulu als Textualität)*, 1 (2001), S. 5 - 14.
- Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale? Die Judithfigur zwischen biblischer Erzählung und kunstgeschichtlicher Rezeption, in: *Biblisches Forum* 2004, S. 1 - 16.
- Dies.: *Gedeutete Geschichte. Die Funktion der Reden und Gebete im Buch Judith*, Freiburg: Herder 2004.
- Schöbler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Schuller, Marianne: Die Nachtseite der Humanwissenschaften. Einige Aspekte zum Verhältnis von Frauen und Literaturwissenschaft, in: Gabriele Dietze (Hg.): *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*, Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1979, S. 31 - 50.
- Schulze-Bunte, Mathias: *Die Religionskritik im Werk Friedrich Schillers*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 1993.
- Stephan, Inge: Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d' Arc und ihrer literarischen Verarbeitung, in: Inge Stephan / Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument Verlag 1983, S. 35 - 66.
- Dies.: „Da werden Weiber zu Hyänen...“. Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist, in: Hiltrud Bontrup / Jan Christian Metzler (Hg.): *Aus dem Verborgenen zur Avantgarde. Ausgewählte Beiträge zur feministischen Literaturwissenschaft der 80er Jahre*, Hamburg: Argument Verlag 2000, S. 97 - 117.
- Dies.: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlechterdiskurs in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln: Böhlau 1997.
- Dies.: „Bilder und immer wieder Bilder...“. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument Verlag 1983, S. 15 - 34.
- Storz, Gerhard: Die Jungfrau von Orleans, in: Benno von Wiese: *Das deutsche Drama (Bd. I)*, Düsseldorf: August Bagel Verlag 1958, S. 325 - 341.
- Stroszeck, Hauke: „Ein Bild, vor dem die Kunst verzweifeln muss“. Zur Gestaltung der Allegorie in Frank Wedekinds Lulu-Tragödie, in: Peter-Hans Bayerdörfer / Otto Karl Conrady / Helmut Schanze (Hg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1978.
- Stumpf, Andrea: *Literarische Genealogien. Untersuchungen zum Werk Friedrich Hebbels*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.
- Taeger, Annemarie: *Die Kunst, Medusa zu töten*, Bielefeld: Aisthesis 1987.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien (2 Bde)*, München: Rowohlt 1977-78.
- Tischel, Alexandra: *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels*, Freiburg: Rombach Verlag 2002.
- Vinçon, Hartmut: *Frank Wedekind*, Stuttgart: Metzler 1987.
- Vontin, Walther: Judith: Götze aus Erz und Ton, in: *Hebbel-Jahrbuch (1960)*, S. 54 - 98.
- Waldmann, Werner: *Virginia Woolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek: Rowohlt 2006.
- Warner, Marina: *Joan of Arc. The Image of female Heroism*, Berkeley: University of California Press 2000.
- Wedekind, Frank: *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894*. Herausgegeben von Hartmut Vinçon, Darmstadt: Häuser 1990.
- Ders.: *Lulu. Erdgeist. Büchse der Pandora*. Herausgegeben von Erhard Weidl, Stuttgart: Reclam 1989.
- Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* (Bd. 2), Tübingen: Niemeyer Verlag, 1988, S. 90 - 110.
- Ders.: Philologische Spurensicherung zur Erschließung der Lulu-Tragödie von Frank Wedekind, in: *Wirrendes Wort* 35 (1985), S. 99 - 118.
- Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen und Hiddingsel: Tende 1987.
- Dies.: Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels „Lucinde“, in: Inge Stephan / Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument Verlag 1983, S. 67 - 82.
- Dies.: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft, in: H. Brackert / J. Stückrath

- (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek: Rowohlt 2001, S. 687 - 699.
- Werkner, Patrick: Frauenbilder der Wiener Moderne und ihre Rezeption heute, in: Klaus Amman / Armin Wallas (Hg.): *Expressionismus in Österreich. Die Literatur und die Künste*, Wien, Köln: Böhlau 1994.
- Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, Stuttgart: Metzler 1959.
- Wittkowski, Wolfgang: Hebbels *Judith*, in: Helmut Kreuzer (Hg.): *Hebbel in neuer Sicht*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1963, S. 164 - 184.
- Woesler de Panafieu, Christine: Das Konzept von Weiblichkeit als Natur- und Maschinenkörper, in: *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. Herausgegeben von Barbara Schaeffer-Hegel und Brigitte Wartmann, Berlin: Publica-Verlagsgesellschaft 1984, S. 244 - 268.
- Woolf, Virginia: *Ein eigenes Zimmer*, übersetzt von Heidi Zerning, Frankfurt a. M.: Fischer 2003.
- Young-Mok, Kim: *Die Verdinglichung des Menschen und der menschlichen Beziehungen im frühen dramatischen Werk Friedrich Hebbels*, Stuttgart: Heinz 2000 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik).
- Zechner, Ingo: Das Pandora-Phantasma. Von Epimetheus bis Jack the Ripper: Der Stoff, aus dem Wedekinds *Lulu* gemacht ist, in: *Zeitgeschichte (Wedekind Transformationen. Lulu als Textualität)* 1 (2001), S. 34 - 43.
- Zenger, Erich: „Wir erkennen keinen anderen als Gott an...“ (Jdt 8, 20). Programm und Relevanz des Buches Judit, in: *Religionsunterricht an höheren Schulen* 39 (1996), S. 23 - 36.
- Ziegler, Klaus: Hebbel - *Judith*, in: Benno von Wiese (Hg.): *Das deutsche Drama* (Bd. II), Düsseldorf: Bagel 1958, S. 101 - 122.