

2. Der Prozeß zwischen den Geschlechtern: *Judith*

Eine Frau kann nämlich tapfer von Charakter sein, aber es ist nicht angemessen, daß sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie ein Mann.

Aristoteles

Hebbels Tragödie *Judith*, die in den Jahren 1839/40 entstand, setzt die Geschlechterpolarität in Szene. Hebbels selbst hat sich im Vorwort des für die Bühne bestimmten Manuskriptdrucks von 1840 in dieser Hinsicht geäußert, indem er die Geschlechterproblematik als Zentrum seines Bearbeitungsinteresses hervorhebt:

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 Münchener Gallerie 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 zusammenhingen, noch nicht durchgeschnitten hatte, sich mit dem All fast noch als Eins fühlten [...].¹

Die vielzitierte Stelle verweist auf verschiedene Referenztexte des Dramas. So distanziert sich Hebbel zunächst von der Erzählung des apokryphen Buchs *Judith*, die von ihm als »empörend« empfunden wird. Er sieht dabei von der religiös-theologischen Ausdeutung der Tat Judiths ab, die sie als heroische Retterin des jüdischen Volkes und des Glaubens feiert und stellt sie stattdessen in eine andere Deutungstradition, nämlich die der »Weiberlisten«, mit denen »verschlagene« Weiber große »Helden« töten.² In Hebbels »Empörung« kommt zum einen seine Distanz zu der traditionellen religiösen Deutung des Buchs *Judith* zum Ausdruck, zum anderen zeigt sich die grund-

¹ W 1, 410. Alle Zitate aus diesem Band werden im folgenden nur mit Seitenzahl ausgewiesen.

² Zum Topos der »Weiberlist« vgl. Daniela Hammer-Tugendhat: 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 1997, S. 343–385, hier S. 349–353.

sätzliche Ambivalenz der Judithfigur, die seit jeher den Umgang mit dem apokryphen bzw. deuterokanonischen Buch des Alten Testaments bestimmt hat.³ Mit der Inspiration durch das in der neueröffneten Münchner Pinakothek ausgestellte Bild – dessen Zuschreibung als Judith inzwischen in Frage gestellt wird⁴ – wird dann von Hebbel die lange ikonographische Tradition des Judithmotivs aufgerufen. Schließlich, in der Mitte zwischen ›Ur-Text und ›Ab-Bild, spricht Hebbel über seine eigene Intention. Mit der juristischen Redewendung vom »zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Proceß« denkt Hebbel das Geschlechterverhältnis als ein in der Schwebelage befindliches Gerichtsverfahren, in dem ›Mann‹ gegen ›Weib‹ steht.⁵ In bezug auf dieses schwebende Verfahren will er Stellung nehmen, indem er auf den Unterschied zwischen dem »echten, ursprünglichen Handeln und dem bloßen Sich-Selbst-Herausfordern« aufmerksam macht. Die Kopplung des Prozesses der Geschlechter mit den beiden unterschiedlichen Handlungskonzepten ist in der Forschung häufig allein auf die weibliche Hauptfigur Judith bezogen worden. Man hat angenommen, das zentrale Problem der Tragödie läge in dem aktiven Verhalten der weiblichen Hauptfigur, die dadurch die Geschlechtergrenzen überschreiten würde.⁶ So ein-

3 Ebd., S. 353f. Zu den Ambivalenzen, die die Judith-Ikonographie prägen, vgl. auch Horst Bredekamp: Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem. München 1995. Bredekamp zeigt am Beispiel von Donatelios Bronzegruppe ›Judith und Holofernes‹ (vor 1450) wie unter bestimmten Rezeptionsbedingungen die Wahrnehmung der Figur aus der traditionellen Deutung als »Verkörperung sämtlicher Tugenden und [...] Personifikation der wehrhaften Kirche« (22) kippt und sie als Bedrohung der Geschlechterordnung wahrgenommen wird. Zur Rezeptionsgeschichte in der Literatur vgl. Otto Balzer: Judith in der deutschen Literatur. Berlin/Leipzig 1930 sowie Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 9., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart 1998, S. 396–398.

4 Zur Zuschreibung des Bildes vgl. Siegfried Wernicke: Das Urbild von Hebbels Judith. In: Süddeutsche Monatshefte 5 (1908), S. 467.

5 Hebbels Kenntnis der juristischen Rede und deren Gepflogenheiten ist durch sein kurzes Studium der Rechtswissenschaften in Heidelberg (1836) belegt. Aus dieser Zeit datiert die Bekanntschaft mit Rudolf Ihering (1818–1892), der an verschiedenen Stellen im Tagebuch erwähnt wird, vgl. T 831, T 833 und T 2654. Hebbel hatte bekanntlich auf seinem Fußmarsch von München nach Hamburg (1839) in Göttingen bei Rudolf Ihering, den er im Tagebuch bloß als namenlosen »Studenten« (T 2654) erwähnt, Station gemacht. Von Rudolf Ihering heißt es in der »Neuen Deutschen Biographie«: »Kein anderer Rechtsgelahrter hat in der 2. Hälfte des 19. Jh. einen solchen Einfluß ausgeübt wie er.« Alexander Hollerbach: Rudolf von Ihering. In: Neue Deutsche Biographie. Hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 10. Berlin 1974, S. 123–124, hier S. 124.

6 Vgl. Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 86: »Die Schuld besteht in der Grenzüberschreitung der weiblichen Natur [...]«.

deutig ist die Zuordnung im Vorwort allerdings nicht. Zwar legt der Folgesatz über Holofernes nahe, daß es sich um Judith handeln müsse.⁷ Gegenüber der stark verkürzenden Auslegung, es gehe allein um die problematische »*That eines Weibes*« (T 1802), soll hier Hebbels Rede vom »anhängigen großen Proceß« verfolgt werden. Sie deutet an, daß das Verhältnis der Geschlechter derzeit (d. h. 1840) strittig ist und neu verhandelt wird, daß die Geschlechterparteien sich in einem Verfahren gegenüberstehen und ihre Argumente austauschen. Hebbel bezieht sich damit indirekt auf die Diskussion um die Frauenemanzipation, die im Deutschland der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts vor allem im Umkreis der Jungdeutschen und des Vormärz geführt wurde. Wie sein Tagebuch belegt, liest er während der Entstehung der *Judith* u. a. Theodor Mundts Gedenkbuch *Charlotte Stieglitz. Ein Denkmal* und Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin*.⁸ Beide Autoren waren – wie schon in der Einleitung dargestellt – Vertreter der Frauenemanzipation.⁹

Betrachtet man die Architektur der Tragödie vor diesem Hintergrund, so wird deutlich, daß sie diesen Prozeß zwischen den Geschlechtern geradezu inszeniert, indem sie eine männliche und eine weibliche Figur als Gegner aufeinander ansetzt. Zunächst wird im ersten Akt, in der Figur des Holofernes, ein Phantasma von Männlichkeit entworfen, das geradezu archetypische Züge trägt. Ihm wird mit Judith im zweiten und dritten Akt eine weibliche Figur entgegengestellt, die an ihrer Weiblichkeit leidet.¹⁰ Im vierten und fünften Akt wird schließlich in der Kollision der beiden Gegner die ganze Dynamik der Geschlechtlichkeit, die die Figuren charakterisiert, entfesselt. Die Tragödie schließt mit dem Tod des Holofernes und Judiths endgültigem Verzicht auf die Ehe sowie ihrer Bitte um Tötung im Falle einer ungewollten Schwangerschaft. Anders als die biblische Erzählung, die den Triumph des jüdischen Monotheismus – verkörpert durch die exem-

⁷ Dafür spricht auch T 1802: »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.«

⁸ Vgl. T 1559, T 1673. Zur Frauenemanzipation vgl. Renate Möhrmann: *Die andere Frau, sowie dies.* (Hg.): *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz. Texte und Dokumente.* Stuttgart 1978.

⁹ So fordert Karl Gutzkow eine (eingeschränkte) »Gleichstellung« der Frau: »Nur gleiche Stellungen können sich lieben. Wenn auch nicht im Umfange der Ideen, doch in ihrer dynamischen, allem Seelischen angeborenen Kraft sollten uns die Frauen gleichstehen.« Ders.: *Schleiermachers Vertraute Briefe*, S. 20.

¹⁰ Pilling sieht die beiden Figuren dagegen als »Extrempositionen bürgerlichen Bewusstseins: den Titan und die schöne Seele«. Dies.: *Hebbels Dramen*, S. 24.

plarische Jüdin Judith – über die polytheistische Bedrohung durch den Usurpator Holofernes schildert, endet die Tragödie *Judith* als allseitige Verlust- und Verzichtsgeschichte. Ob damit ein Urteil im Prozeß der Geschlechter gesprochen ist, wird sich zeigen.¹¹

2.1 Die Geburt des männlichen Subjekts

Mit Holofernes wird im ersten Akt eine Figur vorgestellt, die schon von der zeitgenössischen Kritik als Inbegriff von Männlichkeit empfunden wurde: »Diese mächtige Energie, diese Mannheit nun soll der Judith imponieren.«¹² Holofernes verkörpert ein Phantasma von männlicher Allmacht, das im Text sowohl hinsichtlich seiner Genese als auch seiner Gefährdung durch die Weiblichkeit entwickelt wird.¹³ Er wird zunächst in der ersten Szene als allmächtiger, despotischer Kriegsheld gezeigt, der in zahlreichen Machtbereichen, darunter der religiöse, der militärische und der juristische, absolute Befehlsgewalt hat. In den anschließenden Monologen

- ¹¹ Schon Benno von Wiese hat die Interpretation von »Judith« zwischen die Alternativen »einer modernen psychologisierenden Geschlechtertragödie« und eines »symbolischen Geschichtsdrama[s]« gestellt, ders.: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, S. 572. Die Forschung zur »Judith« läßt sich ebenfalls nach diesen beiden Polen ordnen. Es geht eine Linie von Gerhard Fricke, Wolfgang Wittkowski und Herbert Kraft zu Hartmut Reinhardt, die vor allem die Tragödie Gottes und der Religion im Blickfeld haben und zwar unter dem Aspekt des Nihilismus (Fricke), des Dualismus (Wittkowski), des Göttlichen in der Geschichte (Kraft), der Religionskritik (Reinhardt). Vgl. Gerhard Fricke: Gedanken zu Hebbels »Judith«. In: HJb 1953, S. 9–27. Wolfgang Wittkowski: Das Tragische in Hebbels »Judith«. In: HJb 1956, S. 7–27. (Umgearbeitet in: ders.: Hebbels »Judith«. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Hebbel in neuer Sicht. 2., durchgesehene Aufl. Stuttgart u.a. 1969, S. 164–184.) Herbert Kraft: Über Hebbels »Judith«. In: HJb 1970, S. 57–84. Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 69–144. Auch Thomsen argumentiert wieder mit dem Nihilismus, vgl. ders.: Grenzen des Individuums, S. 92. Die andere Linie setzt sich mit dem Verhältnis Judith-Holofernes auseinander und geht dabei stärker auf den Geschlechterkonflikt ein. Bei Ludger Lütkehaus steht das Verhältnis unter dem Aspekt der Verdinglichung, ders.: Verdinglichung. Zu Hebbels »Judith«. In: HJb 1970, S. 85–97. Bei Birgit Fenner ist Judith dem »Triebgrund anheimgefallen«, reflektiert aber zugleich den »Protest gegen eine Welt, die ein immerwährender Opferprozeß ist«. Dies.: Hebbel zwischen Hegel und Freud, S. 161.
- ¹² Eduard Meyen: Judith. Trauerspiel in fünf Abtheilungen, von Friedrich Hebbel. Zitiert nach: Hans Wutschke (Hg.): Hebbel in der zeitgenössischen Kritik. Berlin 1910, S. 3–13, hier S. 7.
- ¹³ Einen Überblick zur neueren Männlichkeitsforschung bieten Walter Erhart, Britta Herrmann: Der erforschte Mann? In: dies. (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart/Weimar 1997, S. 3–31.

– nicht nur des ersten, sondern auch des vierten und fünften Aktes – wird dann die hinter diesem Phantasma von Allmacht stehende Konzeption von männlicher Subjektivität entfaltet.

Schon durch seine erste Äußerung – den Befehl »Opfer!« (5) – wird Holofernes zum einen als religiöses Oberhaupt der Assyrer eingeführt und zum anderen, in der latenten Identifikation mit der Opfer fordernden Gottheit, seine Tendenz zur »Selbstvergötterung«¹⁴ angedeutet. In der anschließenden Szene treten dann die despotischen Züge der Figur zutage, wenn Holofernes an einem seiner Hauptmänner ein Exempel statuieret, das ihn gegen mögliche Insubordination versichern soll. Auf Holofernes' Befehl hin sollen sich nämlich Krieger, die sich über ihren Hauptmann zu beklagen haben, melden und ihren Fall vortragen. Dieser Aufforderung kommt ein Krieger tatsächlich nach:

Ich hatt' mir im gestrigen Sturm eine Slavinn erbeutet, so schön, daß ich schüchtern vor ihr ward, und sie nicht anzurühren wagte. Der Hauptmann kommt gegen Abend, da ich abwesend bin, in mein Zelt, er sieht das Mägdlein, und haut sie nieder, da sie sich ihm widersetzt. (6)

Der Hauptmann hat sich demnach in den Augen des Kriegers einen durch seine ranghöhere Position nicht gerechtfertigten Übergriff zuschulden kommen lassen, indem er ihm seine Beute genommen hat. Die Despotie von Holofernes wird in seinem Urteil deutlich, in dem er sowohl den angeklagten Hauptmann als auch den Kläger zum Tode verurteilt. So wird zwar der Frevel an der Beute des Kriegers bestraft, zugleich aber auch wieder aufgehoben, denn schon die Wahrnehmung der Klage wird von Holofernes als Insubordination gedeutet:

Um Euch zu versuchen, ließ ich das Gebot ausgehen. Wollt' ich Deines Gleichen die Klage über Eure Hauptleute gestatten: wer sicherte mich vor den Beschwerden der Hauptleute! (6)

Neben der Anspielung auf den satanischen Zug, der in der Versuchung seiner Männer liegt (Mt. 4), wird in dieser Äußerung die Paradoxie seines Urteils deutlich: Einerseits wird der Hauptmann für die Überschreitung seiner Machtbefugnisse bestraft, andererseits wird dieselbe Grenzüberschrei-

¹⁴ Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 137. Für Reinhardt ist Holofernes »nicht eigentlich ein festumrissener dramatischer Charakter, sondern eher ein synthetisches Gebilde, zusammengehalten durch eine noch im Überborden einheitliche Rhetorik der Selbstüberhebung« (136).

tung durch Holofernes auf einer höheren Ebene gerechtfertigt. Insofern stellt Holofernes' Urteil einen performativen Selbstwiderspruch dar, in dem ein despotischer Mißbrauch der eigenen Macht deutlich wird.¹⁵ Als despotischer Herrscher muß Holofernes die von ihm verkündeten Regeln nicht einhalten, sondern kann sie willkürlich um- und neudefinieren.¹⁶ Weiterhin gibt die Szene auch Auskunft über die Art der Geschlechterbeziehungen, die in dieser militärischen Männergesellschaft herrschen.¹⁷ Frauen sind in ihr nur über Raub oder Kauf zu erlangen, was Max Weber zufolge charakteristisch für Männerbünde ist.¹⁸ Zugleich stellen sie – wie das Beispiel der Sklavin zeigt – einen Indikator für den Rang des jeweiligen Mannes dar. In dieser kurzen Szene wird Holofernes demnach als Ranghöchster in einer Männerorganisation vorgestellt, die durch zwei Abgrenzungen strukturiert wird: Einerseits durch die zwischen den Männern bestehenden Rangunterschiede, andererseits durch die Differenz zum anderen Geschlecht, das in dieser Hierarchie nur als Objekt vorkommt. Holofernes entspricht dabei von seinem Verhalten her dem Typus des orientalischen Despoten, der

15 Zum Begriff des performativen Selbstwiderspruchs vgl. die Überlegungen der beiden maßgeblichen Theoretiker der Sprachakttheorie: John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words). Stuttgart 1985. John R. Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a.M. 1997.

16 Vgl. zur Herrschaftsform der Despotie die von Max Weber entworfene Typologie der Herrschaft: Max Weber: Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie. In: Preußische Jahrbücher 187 (1922), S. 1–12. Die Despotie zählt bei Weber zum Typus der patriarchalen Herrschaft, die ihre Verwaltung »rein patrimonial rekrutiert«: »Bei der vollkommenen Abhängigkeit des Verwaltungsstabes vom Herrn fehlt jede Garantie gegen Herrenwillkür, deren mögliches Ausmaß daher hier am größten ist. Der reinsten Typus ist die *sultanistische* Herrschaft. Alle wirklichen »Despoten« hatten diesen Charakter, bei welchem die Herrschaft wie ein gewöhnliches Vermögensrecht des Herrn behandelt wird.« Ebd., S. 4.

17 Das Militär ist bekanntlich einer der privilegierten Bereiche der Formation von Männlichkeit. Vgl. George L. Mosse: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Frankfurt a.M. 1997, S. 57–77.

18 Vgl. Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. 5., rev. Aufl. besorgt von Johannes Winkelmann. Studienausgabe. Tübingen 1980, hier S. 517f.: »Ob die Krieger sich gemeinsam Mädchen rauben oder kaufen oder die Prostitution aller Mädchen des beherrschten Gebiets als ihr Recht verlangen – die vielen Spuren von sog. vorehelicher Promiskuität, die immer wieder als Reste urwüchsigen unterschiedslosen endogamen Geschlechtsverkehrs ausgegeben werden, gehören vermutlich mit dieser politischen Institution des Männerhauses zusammen –, oder ob sie, wie die Spartiaten, jeder seine Frau mit den Kindern als Muttergruppe draußen sitzen haben, kann verschiedentlich geregelt sein, und meist ist wohl beides miteinander kombiniert. Um ihre auf chronischer Plünderung, namentlich der Frauen, beruhende ökonomische Stellung zu sichern, bedienen sich die dergestalt vergesellschafteten Krieger unter Umständen religiös gefärbter Einschüchterungsversuche.«

unumschränkte Herrschaft von außerordentlicher Grausamkeit über Männer und Frauen ausübt.¹⁹ Hebbel ›orientalisiert‹ damit die biblische Figur des Holofernes im Sinne des Orientalismus des 19. Jahrhunderts, dem der Orient als Projektionsfläche für die Ausmalung erotischer und grausamer Phantasien dient. Der Orient wird, so läßt sich generell sagen, im 19. Jahrhundert als Gegenraum der europäischen Zivilisation imaginiert und ist gekennzeichnet durch Leidenschaft, Despotie und Indolenz; Eigenschaften, die sowohl faszinierende als auch abstoßende Gegenbilder zu den Anforderungen darstellen, die die Moderne den Individuen abverlangt, nämlich Affektkontrolle und Arbeitsethos.²⁰ Holofernes wird in seiner Männlichkeit daher auch als ein Gegenbild zur europäischen Männlichkeit entworfen, die sich durch »Selbstkontrolle, Mäßigung und Harmonie« im Sinne von Winckelmanns Ideal der »stillen Größe« auszeichnet.²¹

Hinter der Ausgestaltung des Holofernes im Sinne dieser orientalischen Phantasien steht eine ebenso erstrebenswerte wie furchterregende Konzeption von Subjektivität. Sie wird von Holofernes in seinem ersten Monolog (7f.) entwickelt, in dem er sich als naturhafte Urgewalt vorstellt, die sich durch unberechenbares Verhalten der Einflußnahme anderer entzieht. Während die Naturgewalten nämlich schon durch die Erkenntnis ihrer Gesetzlichkeit gezähmt worden sind, will Holofernes der Umwelt keinen »Dietrich für meine Herzenskammer« (7) liefern. Deshalb schließt er sich vom Austausch mit anderen ab und vertritt – in einer geradezu kannibalschen Metaphorik – einen geschlossenen Kreislauf des Selbst: »[...] ich hacke den heutigen Holofernes lustig in Stücke und geb' ihn dem Holofernes von morgen zu essen« (7).

Dieses nach außen abgedichtete, sich durch die eigene Substanz reproduzierende Modell seiner Persönlichkeit zielt auf die Alleinherrschaft von »Seine[r] Majestät das Ich«, wie Freud es titulierte hat.²² Holofernes formu-

¹⁹ Die Faszination des Despotischen zeigt sich auch in einem späteren Tagebuchnotat aus dem Jahr 1847, das sich auf Nebucadnezar bezieht: »Ein Tyrann, der einmal den ganzen Tag nicht befiehlt, sondern will, daß man alle seine Wünsche errate, den aber, der dieß nicht kann, tödtet, weil er ihn nicht genug studirt habe. Nebucad-Nezar.« (T 3959)

²⁰ Vgl. Ludwig Ammann: *Östliche Spiegel. Ansichten vom Orient im Zeitalter seiner Entdeckung durch den deutschen Leser 1800–1850.* Hildesheim 1989, S. 26–29. Zu Theorie und Geschichte des Orientalismus vgl. auch Kapitel 4 dieser Arbeit.

²¹ Mosse: *Das Bild des Mannes*, S. 67.

²² Vgl. hierzu Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren.* In: ders.: *Studienausgabe.* Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Bd. 10. Frankfurt a.M. 1989, S. 171–179, hier S. 176: »Ich meine aber, an diesem Merkmal der Unverletzlichkeit erkennt man ohne Mühe – Seine Majestät das Ich, den Helden aller Tagträume wie aller Romane.«

liert hier, wieder mit Freud gesprochen, den ›Tagtraum‹ von der Omnipotenz des Ich. Zugleich zeigt er aber auch die Gefahr der Isolation auf, die diese Phantasie bedroht: »[...] ja es kommt mir unter all' dem blöden Volk zuweilen vor, als ob ich allein da bin« (7). Auch das omnipotente Subjekt bedarf der Anerkennung durch den bzw. die anderen. Da es in der Logik der Anerkennung liegt, daß sie nur durch ein ebenfalls anerkanntes, also ebenbürtiges Gegenüber erfolgen kann, kann sie unter diesen Bedingungen nur im Modus der Aggression, im Kampf erstritten werden. Entsprechend formuliert Holofernes den Wunsch:

Hätt' ich doch nur einen Feind, nur Einen, der mir gegenüber zu treten wagte!
Ich wollt' ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub
geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben! (7)

Der potentielle Gegner im Zweikampf ist für Holofernes diejenige Instanz, über die die Anerkennung in Form des Sieges erfolgen kann. In dieser Funktion ist er zugleich erotisch-libidinös (›küssen‹) besetzt. Im Beziehungsmodus zum ›geliebten Feind‹ kommt eine starke Ambivalenz zum Ausdruck, da der Feind zugleich Objekt der Bedrohung und der Bestätigung ist.²³

Holofernes' Wunsch nach Anerkennung durch das feindliche Gegenüber entspricht in den Grundzügen Hegels Konzeption von der Dialektik des Selbstbewußtseins, die er in der *Phänomenologie des Geistes* formuliert hat. Das Selbstbewußtsein kann sich bekanntlich bei Hegel nur als ein »Anerkanntes«²⁴ konstituieren. Dies geschieht durch die »Bewegung des Anerkennens«,²⁵ durch die das Selbstbewußtsein außer sich kommt und sich als anderes Selbstbewußtsein setzt: »Das Verhältnis beider Selbstbewußsein[e] ist also so bestimmt, daß sie sich selbst und einander durch den Kampf auf

²³ Hintergrund dieser Überlegungen zur Konstitution des »Subjekts« Holofernes sind Gedanken Freuds zur Ambivalenz des Kleinkindes und zu den Stufen der Libidoentwicklung, d. h. zur intrasubjektiven Ambivalenz des Kindes. Auf die intersubjektive Ambivalenz in der Mutter-Kind-Dyade haben in der Nachfolge Freuds die sog. Objektbeziehungstheoretiker, u. a. Donald W. Winnicott aufmerksam gemacht. In jüngster Zeit hat Jessica Benjamin die Subjekt-Objekt-Beziehungsproblematik auf die Differenz der Geschlechter bezogen und das Hegelsche Modell von Herr und Knecht daraufhin geschlechtsspezifisch gedeutet. Vgl. dies.: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Frankfurt a.M. 1993, S. 53–84.

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: ders.: *Werke* 3. Aufl. der *Grundlage der Werke* von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1986, S. 145–155, hier S. 145.

²⁵ Ebd., S. 146.

Leben und Tod *bewähren*.²⁶ Durch diesen Kampf ergeben sich »zwei entgegengesetzte Gestalten des Bewußtseins«,²⁷ nämlich Herr und Knecht. Die Figur des Holofernes steht demnach genau in der Problematik jener »Bewegung des Anerkennens«, mittels derer sich das Selbstbewußtsein durch den Kampf auf Leben und Tod gegenüber dem anderen Selbstbewußtsein bewährt. Die subjektphilosophische Problematik des Selbstbewußtseins wird von Holofernes in Phantasien körperlichen Kampfes formuliert. Nestroy hat dies in seiner parodistischen Überspitzung der Figur genau auf den Punkt gebracht, wenn er Holofernes in seiner »Travestie« von Hebbels Tragödie sagen läßt: »Ich möcht' mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich.«²⁸ In dem analysierten Monolog wird Holofernes als eine Figur vorgestellt, deren zentrale Problematik im Ringen um Autonomie liegt – eine Autonomie, die als Omnipotenz verstanden wird und die nur unter Verzicht auf die Regeln zwischenmenschlicher Austauschbeziehungen möglich erscheint.²⁹ Die sich daraus ergebende drohende Isolation und der damit einhergehende Mangel an Anerkennung finden ihren Ausdruck in der Sehnsucht nach einem ebenbürtigen Feind, der im Grunde eine Verdoppelung des Selbst darstellt.

²⁶ Ebd., S. 148f.

²⁷ Ebd., S. 150. Vgl. zur langen, an die Hegelsche Dialektik der Anerkennung anschließenden philosophischen Diskussion um die Logik der Anerkennung Axel Honneth: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Frankfurt a.M. 1992. Für den vorliegenden Zusammenhang sind besonders die »Muster intersubjektiver Anerkennung«, die Honneth expliziert, nämlich »Liebe, Recht, Solidarität« von Interesse, denen drei Muster der Mißachtung, »Vergewaltigung, Entrechtung, Entwürdigung«, gegenüberstehen, vgl. S. 148–225, hier S. 148, 212.

²⁸ Johann Nestroy: Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang in einem Akt. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Otto Rommel. Bd. 5. Wien 1962, S. 217–250, hier S. 222f. Nestroys Parodie, die wohl im Anschluß an die Wiener Erstaufführung der »Judith« entstand, am 13. 3. 1849 die Erstaufführung erlebte und bis 1862 67 Mal gespielt wurde, bildet eine der pointiertesten Kritiken der überspannten Züge, die die Figur des Holofernes kennzeichnen. Ähnlich scharf hat sich im Kontext einer Aufführungskritik der junge Bertolt Brecht, allerdings in bezug auf die Schauspielkünste des Darstellers Geffers, geäußert: »Aber was soll man mit diesem gruselig angemalten Topf anfangen, der grunzend, wichernd und blökend von Erotik die Auffassung eines neurasthenischen Sekundaners in Pubertätsnöten hat?« Ders.: Hebbels »Judith« im Stadttheater. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Schriften zum Theater I. Frankfurt a.M. 1982, S. 37–38, hier S. 38.

²⁹ Ähnlich Nölle: Hebbels dramatische Phantasie, S. 182: »Sein Leben ist tatsächlich ein unentwegter Amoklauf gegen die Bedingungen und Voraussetzungen, gegen die Grenzen seiner Existenz und gegen die Abhängigkeit von Anderen.«

Auch in der Hierarchie der Sinne, die Holofernes im vierten Akt der Tragödie entwickelt, findet sich diese Struktur wieder. Dort konfrontiert er den visuellen und den auditiven Sinn miteinander: »[...] die Ohren sind Almosensammler des Geistes, nur Bettler und Sklaven bedürfen ihrer, und man wird Eins von Beidem, wenn man sie braucht« (46). Der Gebrauch der Ohren wird von Holofernes als Erniedrigung empfunden, da er Hören mit Bedürftigkeit gleichsetzt. Dagegen werden die Augen, die die Welt »stückweise einschlucken könnten« (50), von ihm privilegiert. Als gleichsam oraler Sinn befriedigen sie den Wunsch nach Einverleibung und damit Aneignung der Welt. Die Differenz in der Bewertung von Ohren und Augen beruht auf ihrer jeweiligen Deutung als passiv-dialogischem bzw. aktiv-monologischen Beziehungs- und Wahrnehmungsmodus. Es geht hier demnach ebenfalls um die Autonomie des Subjekts, die das Hören ihm scheinbar nimmt, die im einverleibenden Sehen aber gleichsam potenziert wird.³⁰ In diesen Zusammenhang gehört auch die Monologizität der Figur, die sich vornehmlich in Befehlen und langen, selbstbezüglichen Monologen äußert.³¹ Das monologische Sprachverhalten stellt ein Äquivalent zum vornehmlich oralen Beziehungsmodus zur Umwelt dar. Zu der in der Monologizität und Oralität enthaltenen Negation von Abhängigkeit und kommunikativem Austausch paßt schließlich auch die Phantasie seiner Geburt, die Holofernes im vierten Akt formuliert:

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! (47)

Holofernes imaginiert seine eigene Geburt, die er in Imitation der göttlichen Schöpfungsworte selbst einleitet, indem er den Satz ausspricht: »Nun will ich leben!« Auf seinen Wunsch hin wird er aus einer unbenannt blei-

³⁰ In der Theorie der Entwicklung der Libidostufen würde sich Holofernes damit dauerhaft auf der ersten Stufe der Libidoentwicklung bewegen, die als orale bzw. oralsadistische Stufe bezeichnet wird und in der das Infans die Einverleibung und Zerstörung des geliebten Objekts anvisiert. Vgl. hierzu die Artikel »Orale Stufe« und »Oralsadistische Stufe« in J. Laplanche und J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. ¹²1994, S. 361–363.

³¹ Der Monolog hat hier die diagnostische Funktion, die Manfred Pfister ihm in bezug auf Samuel Beckett und Helmut Qualtinger zuschreibt: »Der Monolog ist hier eben nicht ein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vorgegebenes Formelement, sondern verweist auf die Thematik der gestörten Kommunikation und der Isolation und Entfremdung des Individuums.« Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München ⁹1997, S. 188.

benden »Umschlingung« entlassen und geboren. Auch wenn Holofernes in der »Umschlingung« etwas ihm Vorgängiges anerkennt, macht er sich doch die Geburt selbst mit seinem Sprechakt zu eigen. Schon bevor er überhaupt existiert, Ich ist, kann er zu sich selbst sprechen und seine Existenz befehlen.³² In der paradoxen Figur der Selbstgeburt wird die Abhängigkeit von der aktiven, gebärenden Mutter getilgt und das Subjekt schon vor der Geburt autonom gesetzt. Damit wird die Problematik der Ablösung vom mütterlichen Körper und seines Verlustes minimiert, wenn sie auch im »Frösteln« des Losgelassenen zumindest rudimentär noch enthalten ist.³³ Diese Phantasie entspricht genau Holofernes' biographischem »Heldenmythos«, den er anlässlich der Ankunft Judiths im Lager vorträgt:

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 zusammen drückte. Was ist denn auch eine Mutter für ihren Sohn? Der Spiegel seiner Ohnmacht von gestern oder von morgen. Er kann sie nicht ansehen, ohne der Zeit zu gedenken, wo er ein erbärmlicher Wurm war, der die Paar Tropfen Milch, die er schluckte, mit Schmäitzen bezahlte. Und wenn er dieß vergißt, so sieht er ein Gespenst in ihr, das ihm Alter und Tod vorgaukelt und ihm die eigene Gestalt, sein Fleisch und Blut, zuwider macht. (49f.)

Ihrer Struktur nach ähnelt diese Erzählung einem stark konzentrierten »Mythos von der Geburt des Helden«, wie ihn Otto Rank im Anschluß an Freuds Theorie des Familienromans beschrieben hat.³⁴ Der Knabe Holofernes hat seine Eltern nicht gekannt, ist offenbar ausgesetzt und von einem »hilfreichen Tier« genährt worden.³⁵ Die unbekannte Herkunft und die daraus resultierende außerordentliche Kindheit sind typische Elemente der Biographie eines charismatischen Helden, die seine herausragende Stellung und Begabung erklären sollen.³⁶ Holofernes richtet seine Erzäh-

³² Die Selbstgeburtphantasie korrespondiert mit der vom Befehl des eigenen Todes, die Holofernes im Anschluß äußert. Durch sie wird er wieder »eingesogen« (48) von der Schöpfung.

³³ Vgl. Benjamin: Die Fesseln der Liebe, S. 76.

³⁴ Otto Rank: Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Leipzig/Wien 1909.

³⁵ Zum »Motiv der hilfreichen Tiere« vgl. ebd. S. 87ff.

³⁶ Zum Typus des charismatischen Helden vgl. Weber: Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft, S. 6-12.

lung allerdings zentral auf einen bestimmten Punkt aus: die Unabhängigkeit von der Mutter.³⁷ Die Ersetzung der Mutter durch die hilfreiche Löwin reduziert die mütterliche Funktion auf die der physischen Ernährung. Zwischen der Löwin und dem Knaben stellt sich daher – aufgrund der Differenz von Tier und Mensch – kein der Beziehung zur Mutter vergleichbares Abhängigkeitsverhältnis her. Die Mutter wird von Holofernes einseitig als »Spiegel« der »Ohnmacht« aufgefaßt, ihre Existenz bedeutet Entmündigung, Entmächtigung, Abhängigkeit. Anders als in Lacans Konzeption des »Spiegelstadiums« wird der Spiegel des anderen/der Mutter hier nicht als Möglichkeit der jubilatorischen Erfahrung phantasmatischer Ganzheit, sondern ausschließlich als Reflexion von Abhängigkeit gedacht.³⁸ Mangels Kenntnis der Mutter ist Holofernes nie in ein solches Abhängigkeitsverhältnis geraten. Wenn nun die Ablösung vom Mütterlichen als ein zentrales Kriterium von Männlichkeit angesehen werden kann – worin zumindest Ethnologie und Psychoanalyse übereinkommen³⁹ – so entwirft sich Holofernes hier als quasi von Geburt an unabhängiger Mann und autonomes Subjekt.

Auf verschiedenen Ebenen wird demnach in der Figur des Holofernes immer wieder die gleiche Problematik behandelt: Die Genese autonomer Subjektivität und Männlichkeit, die immer schon der Gefahr ausgesetzt ist, in Autokratie, Despotie und Selbstvergötterung zu verfallen. Die dem zeitgenössischen Interesse für den Orient geschuldete Inszenierung des Holofernes als orientalischer Despot, in die zudem Züge Napoleons eingehen,⁴⁰

37 Vom Vater könnte man behaupten, daß er chiffriert in dem ödipalen Szenario vom erdrosselten Löwen auftritt.

38 Vgl. hierzu: Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders.: Schriften I. Hg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin 1986, S. 63–70. Stumpf sieht dagegen Holofernes mit Lacan als einen Vertreter des Realen an, der aufgrund der mangelnden Spiegelfunktion der Mutter und der Abwesenheit des Vaters nicht in die symbolische Ordnung eingetreten sei. Dies.: Literarische Genealogien, S. 96.

39 Für die Ethnologie vgl. David D. Gilmore, der die Ablösung von der Mutter und die Vermeidung von Regression in seinen ethnologischen Studien als das zentrale Gebot der Männlichkeit erkennt, ders.: Mythos Mann. Wie Männer gemacht werden. Rollen, Rituale, Leitbilder. München 1993. Für die Psychoanalyse sei hier stellvertretend nochmals verwiesen auf Benjamin: Die Fesseln der Liebe.

40 In den Jahren 1839/40 findet sich im Tagebuch eine Äußerung zu Napoleon (T 1563), die direkt als Zug des Holofernes interpretiert werden kann: »So wie Napoleon seine Pläne offenbarte, war es ihm unmöglich, sie auszuführen.« Zur Faszination, die die historische Gestalt Napoleons auf Hebbel ausübte, zu seinen Versuchen, diese Faszination in einer Tragödie zu gestalten sowie zu seiner Kritik an Christian Dietrich Grabbes

das hinter dieser Inszenierung stehende Modell von Subjektivität, das sich nur durch den Kampf um Anerkennung konstituieren kann, Holofernes' Bevorzugung der Oralität, seine Monologizität, seine Phantasie der Selbstgeburt und sein Heldenmythos zeigen die gleiche Struktur. In kondensierter Form kann sie auf die Formel gebracht werden, die Claude Lévi-Strauss im Mythos von Ödipus sieht: »Aber es geht immer um die Frage, wie *einer* aus *zwei* entstehen kann: wie kommt es, daß wir nicht einen einzigen Erzeuger haben, sondern eine Mutter und dazu noch einen Vater?«⁴¹

Philosophiegeschichtlich gesehen läßt sich in der Gestalt des Holofernes ein Entwurf von Subjektivität und damit von Selbstbewußtsein erkennen, der Positionen der idealistischen Subjektphilosophie radikalisiert: Mit Kant gesprochen verfehlt das autonom gewordene Subjekt Holofernes seine Bestimmung, indem es die Selbstgesetzgebung (Autonomie) der Vernunft abgibt und sich stattdessen in einen – mit Hegel ausgedrückt – ewigen Kampf um Anerkennung seiner selbst begibt. Aus der Sicht der verschiedenen Richtungen der psychoanalytischen Theorie kann Holofernes' Monologisieren als Rede eines Subjekts verstanden werden, das in der ambivalenten Position gegenüber dem mütterlichen Körper und in der aggressiven Phantasie der Omnipotenz verharret, sich weder ablösen noch die eigene Abhängigkeit eingestehen kann. Die gerade in bezug auf die Figur

Drama »Napoleon oder die hundert Tage« vgl. die Tagebuchnotate T 416, T 769, T 700, T 776, T 778, T 780, T 781, T 784, T 785, T 796, T 797, T 801, T 811, T 897, T 910, T 996, T 1012, T 1033, T 1040, T 1045, T 1048, T 1056, T 1157, T 1326, T 1374, T 1384 und T 2201. Die intensivste Beschäftigung mit »Napoleon als Held einer echten Tragödie« (T 1012) fällt in die Jahre 1837/38. In diesen Jahren beschäftigt sich Hebbel ausführlich mit der biographischen Literatur (F. L. Maitland, Francesco Antomarchi, Emmanuel Augustin Dieudonné Graf de Las Cases, Barry Edward O'Meara), die nach dem Tod Napoleons im Jahr 1821 entstand, auch träumt er mehrfach von Napoleon. Die Äußerungen werden wieder sehr zahlreich im Jahr 1842, sind dort allerdings stärker biographisch als produktionsästhetisch zu deuten, vgl. u.a. T 2442, T 2445, T 2447, T 2451, T 2452, T 2466 und T 2475. Zur Geschichte der deutschen Napoleonliteratur vgl. Milian Schömann: Napoleon in der deutschen Literatur. Berlin/Leipzig 1930. Eckart Klefsmann: Das Bild Napoleons in der deutschen Literatur. Stuttgart 1995. Hebbel ist eindeutig auf der Seite der Napoleonverehrer zu verorten, nationale Überlegungen gegen Napoleon – wie bei dessen Zeitgenossen Heinrich von Kleist – gibt es bei ihm nicht. So repräsentiert seine intensive Beschäftigung mit Napoleon die Begeisterung seiner Zeit. Vgl. hierzu Klefsmann: Das Bild Napoleons, S. 20: »Ihren Höhepunkt erreichte diese Verehrung, als Ende 1840 der Leichnam Napoleons von der Insel St. Helena nach Frankreich überführt wird. In Deutschland wird damals ein Stahlstich verkauft, der Napoleon als auferstehenden Christus zeigt, von einem Heiligenschein umgeben, auferstehend aus dem Grab in voller Uniform.«

⁴¹ Claude Lévi-Strauss: Die Struktur der Mythen. In: ders.: Strukturelle Anthropologie I. Frankfurt a.M. 1997, S. 226–254, hier S. 239.

des Holofernes vieldiskutierte Individuationsproblematik⁴² läßt sich daher sowohl als allgemeine Problematik der Genese von Subjektivität als auch als spezifisch männliche Problematik der Ablösung von der Mutter und damit der Erlangung von Subjektautonomie lesen. Betrachtet man die Figur zudem im Kontext von Hebbels kurz vorher oder gleichzeitig entstehenden Dramenfragmenten – darunter *Alexander der Große* (1837), *Napoleon* (1837), *Der erlöste Prometheus* (1838)⁴³ – so zeigt sich, daß Hebbel offenbar in dieser Zeit an einem Mythos von Männlichkeit schreibt, in den ein Konglomerat aus historischen und mythischen Männergestalten eingeht, die alle das Signum des »großen Individuums« tragen.⁴⁴ Dieser Mythos changiert zwischen der Orientierung an historischen Personen (Alexander, Napoleon), mythisch-christlichen Erlösergestalten (Prometheus, Christus) und heidnischen Figuren (Julian Apostata, T 418) und kann in dieser Mischform wohl als typisch für den historisierenden und säkularisierenden Umgang des 19. Jahrhunderts mit dem überkommenen Bildungsmaterial angesehen werden.⁴⁵

2.2 Das Weib am Webstuhl

Schon am Ende des ersten Aktes der Tragödie wird deutlich, daß Holofernes in dem jüdischen Gott, den die seinen Allmachtsphantasien trotzende Stadt Bethulia repräsentiert, einen prädestinierten Gegner findet (12–14). Die aus dem biblischen Referenztext stammende religionsgeschichtliche Problematik des Kampfes von orientalischem Polytheismus und jüdischem Monotheis-

⁴² Zur Individuationsproblematik vgl. Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 139: »Hebbels literarische Größe und geschichtlicher Rang begründen sich aus der unbeirrbaren Konsequenz, mit der er sein Leben lang an einem einzigen Thema arbeitet: der Individuationsproblematik, der Krise der vereinzelt einzelnen in der Epoche des Liberalismus.«

⁴³ Vgl. W 5, 45–55.

⁴⁴ Zum Bezug zwischen Hebbel und Nietzsche vgl. Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 189–193. Kaiser geht in seiner »Skizze« allerdings nicht auf Nietzsches Lehre vom »großen Individuum« ein.

⁴⁵ Dies soll allerdings nicht den Vorwurf des Historismus bestätigen, den Schläffer gegen Hebbel erhoben hat, vgl. ders.: Friedrich Hebbels tragischer Historismus. Hebbels spezifischer Umgang mit den historisch überkommenen Stoffen zielt vielmehr auf die Wiederbelebung des »nur« Historischen und richtet sich gegen den später von Nietzsche so stark kritisierten antiquarischen Umgang mit der »Historie«. Vgl. das schon zitierte Vorwort zur »Judith«: »Die Poesie hat, der Geschichte gegenüber, eine andere Aufgabe, als die der Gräberverzierung und der Transfiguration; sie soll ihre Kraft nicht an Kupferstiche und Vignetten vergeuden, sie soll das Zeitliche nicht ewig machen, das uns völlig Abgestorbene nicht durch das Medium der Form in ein gespenstisches Leben zurück galvanisieren wollen« (410).

mus wird hierbei von Hebbel in die spezifische Problematik der männlichen Subjektivität transformiert, die einen Gegner benötigt. Im zweiten Akt tritt nun dieser Gegner im ›Geschlechterkampf⁴⁶ in Gestalt der Frau Judith auf. Dieser Akt spielt im Gemach Judiths, wo sie gemeinsam mit Mirza, ihrer Magd, am Webstuhl sitzt. Sowohl das Gemach als auch die Tätigkeit am Webstuhl können – gerade im Kontrast zum ersten Akt, der im Kriegslager des Holofernes spielt – als symbolischer Ausdruck der zeitgenössischen Geschlechterkonzeption gelesen werden: Die Frau wird dem privaten Innenraum, der Mann dem öffentlichen Außenraum zugeordnet.⁴⁷ Mit Judiths Traumerzählung wird gleich zu Beginn ein Reich der Utopie und des Wünschens eröffnet, in dem sie sich als ›Getriebene‹ erlebt:⁴⁸

Ich ging und ging und mir war's ganz eilig, und doch wußt' ich nicht, wohin mich's trieb. Zuweilen stand ich still und sann nach, dann war's mir, als ob ich eine große Sünde beginge; fort, fort! sagt' ich zu mir selbst und ging schneller, wie zuvor. (14)

46) Der Terminus ›Geschlechterkampf‹ kommt allerdings erst um die Jahrhundertwende mit der Rezeption Henrik Ibsens und August Strindbergs in Deutschland auf; Hebbel selbst benutzt ihn nicht. Zum Begriff ›Geschlechterkampf‹ vgl. Barbara Eschenburg: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930. Hg. von Helmut Friedel. München 1995, S. 9–42.

47) Die Vorstellung, daß das Weben eine spezifisch weibliche Kulturtätigkeit sei, findet sich noch bei Freud, hier steht es im Dienst der Verhüllung der Kastration und des Penisneides. Ders.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 33. Vorlesung: Die Weiblichkeit. In: ders.: Studienausgabe Bd. 1. 11., korr. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 544–565, hier S. 562: »Man meint, daß die Frauen zu den Entdeckungen und Erfindungen der Kulturgeschichte wenig Beiträge geleistet haben, aber vielleicht haben sie doch eine Technik erfunden, die des Flechtens und Webens.«

48) Die Nähe von Hebbels Überlegungen zu den Phänomenen des Traums, des Unterbewußten und der dichterischen Produktivität zu Erkenntnissen der Freudschen Psychoanalyse wurde früh festgestellt, aber auch schnell problematisiert. Ausgehend von der als unzureichend empfundenen Deutung Hebbels als eines Vorgängers der Psychoanalyse hat Wolfgang Ritter Hebbels Verhältnis zur zeitgenössischen Psychologie untersucht. Ders.: Hebbels Psychologie und dramatische Charaktergestaltung. Marburg 1973. Ritter zeichnet die verschiedenen Phasen der Rezeption psychologischer Schriften in Hebbels Tagebuch nach, die sich »von der rationalen Metaphysik, der romantischen Naturphilosophie und dem Materialismus bis hin zu den Anfängen der experimentellen Psychologie erstreckt« (16). Vor diesem Hintergrund erklärt sich die erstaunliche Nähe zu verschiedenen Einsichten Freuds, der sich zudem bei der Entwicklung seiner Theoreme verschiedentlich auf Hebbel beruft, so in »Das Tabu der Virginität« und in seiner »Gyges und sein Ring« entnommenen Formulierung, er, Freud, habe an den »Schlaf der Welt« gerührt: »Ich verstand, daß ich von jetzt ab zu denen gehörte, die ›am Schlaf der Welt gerührt haben‹, nach Hebbels Ausdruck, und daß ich auf Objektivität und Nachsicht nicht zählen durfte.« Ders.: Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung. In: Gesammelte Werke. Bd. 10. Frankfurt a.M. 1969, S. 43–113, hier S. 60.

Die anschließende Traumbewegung Judiths, in der sie einen hohen Berg zu erklimmen hat, schwindelt, fällt und schließlich weich aufkommt, läßt auf einen sexuellen Traum schließen, zumal sie der Bewegung von »Stiegenträumen« ähnelt.⁴⁹ Entscheidend ist im vorliegenden Fall aber weniger die schwer erschließbare konkrete Deutung des Traums, die auch im weiteren Gespräch der beiden Frauen problematisiert wird, als die Tatsache, daß Judith als Träumende und Getriebene eingeführt wird.⁵⁰ Dies zeigt sie als eine Figur, die unter unerfüllten Bedürfnissen leidet und die gerade aus diesem Mangel die Motivation zur Heldin beziehen könnte.⁵¹ Anders als der Typus der Heiligen und Märtyrerin, die sich durch Triebunterdrückung, Leidensfähigkeit, persönliche Demut und Passivität auszeichnen, ist die weibliche Heldin, ebenso wie der männliche Held, zu herausragenden Taten berufen.⁵² Diese Aktivität der Heldin überkreuzt sich allerdings im 19. Jahrhundert mit der aus der weiblichen Biologie abgeleiteten »Bestimmung« zur

- 49 Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 2. Frankfurt a.M. 81989, S. 349, Fn. 4: »Durch diesen Einwand aufmerksam gemacht, haben wir dem Vorkommen von Stiegen, Treppen, Leitern im Traum Aufmerksamkeit geschenkt und konnten bald feststellen, daß die Stiege ein sicheres Koitusymbol darstellt. Die Grundlage der Vergleichung ist nicht schwer aufzufinden; in rhythmischen Absätzen, unter zunehmender Atemnot kommt man auf eine Höhe und kann dann in ein paar raschen Sprüngen wieder unten sein. So findet sich der Rhythmus des Koitus im Stiegensteigen wieder.«
- 50 Träume spielen bekanntlich in vielen Stücken Hebbels eine große Rolle. An entscheidenden Stellen, vor allem an Wendepunkten der Handlung, werden immer wieder Träume erzählt, bei denen Hebbel dramaturgisch das gesamte Bedeutungsspektrum der »Traumdeutung« ausschöpft. Die Bedeutung des jeweiligen Traums changiert zwischen seiner »prophetischen« Funktion als Vorausdeutung und seiner Funktion als Charakterisierung der Figur. Hebbels Traumkonzeption steht damit auf der Kippe zwischen dem antiken Glauben an die Offenbarungskraft des Traumes und Freuds Überlegungen zur im Traum geleisteten »Traumarbeit« und seiner Funktion als Wunscherfüllung, vgl. Freud: Die Traumdeutung, S. 141–150 und S. 280–281. Vollkommen »unverständliche« Träume gibt es bei Hebbel m. E. nicht. Auch wenn er »reale« Träume anderer Personen verwendet – wie in »Judith« einen Traum Elise Lensings (T 1819) und in »Herodes und Mariamne« einen Traum Christine Hebbels (T 4188) – kann man im Vergleich von Tagebuchnotat und Werk die Lösung des Traumes aus dem biographischen Kontext und seinen Einbau in die jeweilige Handlungsdynamik deutlich erkennen.
- 51 Ähnlich Manfred Durzak: Hebbels »Judith«. Deutungsprobleme und Deutung. In: HJb 1971/72, S. 36–61, hier S. 49–53.
- 52 Die weibliche Heldin gehört zum Typus der »starken Frau«, der in der bildenden Kunst in den Figuren der Artemisia, Camma, Cloelia, Dido, Esther, Jael, Judith, Salome, Kleopatra, Lukretia, Porcia, Sophonisbe u.a. eine eigene Tradition und Ikonographie hat. Vgl. hierzu die Darstellungen der »starken Frauen« in: Bettina Baumgärtl, Silvia Neysters (Hg.): Die Galerie der starken Frauen. München 1995.

Frau und Mutter.⁵³ Während Männlichkeit integral zum Heldentum gehört, gerät weibliches Heldentum nun zunehmend – wie es auch Figuren wie Johanna und Penthesilea zeigen –, mit den traditionellen weiblichen Definitionen in Konflikt.⁵⁴

Judiths Getriebensein und ihre latente Bestimmung zum Heldentum werden daher im Verlauf des zweiten Akts biographisch erklärt. Hebbel hat für sie, ebenso wie für Holofernes, einen biographischen Mythos entworfen: den der »jungfräulichen Witwe«. Bedingt durch die mißlungene Hochzeitsnacht mit Manasses ist Judith trotz ihrer kurzen Ehe noch Jungfrau; Manasses und sie haben demnach unfreiwillig eine »Josephsehe« geführt. Bei der Ehe handelt es sich nicht um eine Liebesheirat – wie sie seit dem 18. Jahrhundert im Modell der romantischen Liebe propagiert wird –, die von beiden Partnern gewünscht wird, sondern um eine von den Eltern gestiftete Ehe, in der sich die Partner fremd sind. Hebbel entwirft eine äußerst archaisch anmutende Form der Eheschließung, in der die kaum Vierzehnjährige in das Haus eines ihr völlig unbekanntes Mannes und seiner Mutter geführt wird. Der Konflikt zwischen der Schwiegertochter, die selbst mütterlos ist, und der eifersüchtigen Schwiegermutter scheint vorprogrammiert. Bei der Salbung, die als ein zeremonieller Akt die anstehende Transformation von der Jungfrau zur Ehefrau einleitet, verwechselt Judith daher auch den Übergang in die Ehe mit der Vorbereitung für den Tod. Dennoch kommt es zunächst zu einer Annäherung der beiden Partner: Judith fällt Manasses um den Hals. Die Hochzeitsnacht scheitert allerdings an dem seltsamen Ritual der Mutter, die rätselhafte Handlungen in der »Kammer« (16) vornimmt. Zwar verläßt sie die Kammer wieder, bleibt allerdings in Gestalt der Lichter gegenwärtig, die in dem Maße verlöschen, in dem sich Manasses Judith nähert. Als Folge dieser rätselhaften mütterlichen Handlungen ist es Manasses unmöglich, Judith entgegenzugehen:

Auf einmal blieb er stehen; es war, als ob die schwarze Erde eine Hand ausgestreckt und ihn von unten damit gepackt hätte. Mir ward's unheimlich; komm, komm! rief ich, und schämte mich gar nicht, daß ich's that. Ich kann ja nicht, antwortete er dumpf und bleiern, ich kann nicht! wiederholte er noch einmal

⁵³ Die Genese einer regelrechten weiblichen Sonderanthropologie im 19. Jahrhundert hat Honegger dargestellt, dies.: Die Ordnung der Geschlechter, S. 182–192.

⁵⁴ Vgl. zur literarischen Tradition der »kriegerischen Jungfrauen« Helmut Kreuzer: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre. In: ders. (Hg.): Friedrich Hebbel. Hg. von Helmut Kreuzer unter Mitwirkung von Roland Koch. Darmstadt 1989, S. 276–304.

und starrte schrecklich mit weit aufgerissenen Augen zu mir herüber, dann schwankte er zum Fenster und sagte wohl zehnmal hinter einander: ich kann nicht! Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches, zu sehen. (17)

Auch im Fortgang der Beziehung löst sich das ›Fremde‹, das zwischen den beiden Partnern steht, nicht auf. Es kann nach dem Freudschen Modell des ›Unheimlichen‹ als das Heimliche, immer schon Bekannte gelesen werden, in diesem Fall die unheilwirkende Mutter, die fortdauernd die Beziehung verhindert.⁵⁵ Was Stendhal in *De l'amour* höflich umschreibend ›fiasco‹⁵⁶ genannt hat, wird in Hebbels Tragödie mit rätselhaften, romantisch-hexenhaft anmutenden mütterlichen Handlungen begründet. Die Nähe dieser Passage zu Freuds Überlegungen zum Kastrationskomplex und zur Tabuisierung der Virginität ist offensichtlich und wenig überraschend – schließlich hat Freud seine grundlegende Konzeption vom »Tabu der Virginität« am Beispiel von Hebbels *Judith* entwickelt.⁵⁷ Freud geht in seinem Aufsatz von der befremdenden Einschätzung der Virginität bei anderen, vor allem den sog. primitiven Völkern aus, die mit der jüdisch-christlichen Vorstellung der monogamen Ehe kollidiert. Die von der Monogamie intendierte »sexuelle Hörigkeit« der Frau scheint als »unentbehrlich zur Aufrechterhaltung der kulturellen Ehe und zur Hintanhaltung der sie bedrohenden polygamen Tendenzen«. ⁵⁸ In Hinblick auf die seltsame Tabuisierung der Virginität, die bei den ›primitiven‹ Völkern vorliegt, führt Freud zunächst die geläufigen Erklärungen der Ethnologen an, um dann seine eigene Theorie zu entwickeln. Als Bedingung für Tabuvorschriften sieht Freud eine »ursprüngliche Ambivalenz«⁵⁹ an, die bezüglich der Defloration in der prekären Mischung aus Erwartung und Enttäuschung bestehe, die sie bei der Frau erwecke. Sie erklärt sich durch den »Penisneid«, hinter ihm kommt

die feindselige Erbitterung des Weibes gegen den Mann zum Vorschein, die in den Beziehungen der Geschlechter niemals ganz zu verkennen ist und von der in den Bestrebungen und literarischen Produktionen der ›Emanzipierten‹ die deutlichsten Anzeichen vorliegen.⁶⁰

55 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1989, S. 243–274.

56 Vgl. Stendhal: Des fiasco. In: ders.: *De l'amour*. Edition présentée, établie et annotée par Vittorio Del Litto. Paris 1980, S. 347–352.

57 Freud: Das Tabu der Virginität, S. 213–228.

58 Ebd., S. 213f.

59 Ebd., S. 220.

60 Ebd., S. 225.

Freud findet in Hebbels von ihm als »Judith und Holofernes« bezeichneter Tragödie eine Illustration seiner These: Hebbel habe mit dem »Feingefühl des Dichters das uralte Motiv verspürt«, ⁶¹ das Freud nun erklärt habe. Wie auch immer man den Erklärungsanspruch der umstrittenen Konzepte »Kastrationskomplex« und »Penisneid« einschätzen mag, zumindest die von Freud bemerkte Ambivalenz aus Erwartung und Enttäuschung, die aus der mißglückten Hochzeitsnacht resultiert, trifft einen entscheidenden Punkt hinsichtlich der Motivation der Hauptfigur. Schließlich wird die verweigerter erotische Erfüllung zum weichenstellenden Faktum von Judiths Biographie, das in der Getriebenheit des Traums fortwirkt.

Aus der Perspektive Judiths erscheint vor allem die Frage der eigenen Beteiligung an diesem Scheitern der Gemeinsamkeit problematisch. Da der kurz darauf Verstorbene sie über das Geschehen der Hochzeitsnacht nicht mehr aufklären konnte, bleibt die Nacht als biographisches Rätsel, als ungeklärte »Urszene« bestehen. Judith interpretiert die mißglückte Begegnung als ihr individuelles Scheitern, das sie mit dem Wahnsinn bedroht und gleichsam kompensatorisch in das Gebet treibt:

Mein Gebet ist dann ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser – – (19)

Hier deutet sich schon die Verbindung von Religiosität und Sexualität an, die für die weitere Handlung von Bedeutung sein wird. Judith wird nämlich im dritten Akt ihr Scheitern auf dem Gebiet des Weiblichen als göttliche Berufung interpretieren, was Freud treffend als Verwendung eines »patriotischen Motiv[s]« zur »Verdeckung eines sexuellen« ⁶² bezeichnet. Zunächst aber führt sie ihre Konzeption von Weiblichkeit im weiteren Gespräch

61 Ebd., S. 227. Im Zusammenhang der feministischen Revision der psychoanalytischen Theorie hat auch dieser Aufsatz seine Kritik erfahren. Sarah Kofman hat 1973 Freuds Lektüre der »Judith« kritisch kommentiert und die von ihm vorgestellte Gleichsetzung von Literatur und Psychoanalyse nicht als Zeichen der Wahrheit, sondern als »identité des préjugés« verstanden. Dies.: Judith, S. 98. Mary Jacobus dagegen hat in ihrer dekonstruktiven Lektüre Hebbels Text gegenüber Freuds Erklärung aufgewertet. Im Motiv der phallischen Frau, das Hebbel (eventuell auch gegen seine eigenen Intentionen) im Text entwerfe, decke er die Kastrationsangst als Ursprung der Freudschen Theorie des Penisneides auf. Dies.: Judith, Holofernes und die phallische Frau, bes. S. 74f. Die folgende Analyse verfolgt die von Freud bemerkte Struktur der Ambivalenz in Hebbels Tragödie, ohne allerdings seinen Erklärungsanspruch und die Vorherrschaft der Psychoanalyse gegenüber der literarischen Gestaltung anzuerkennen.

62 Freud: Das Tabu der Virginität, S. 226.

mit Mirza aus. Diese hatte sie nämlich aufgefordert, zur Selbstversicherung in den Spiegel zu blicken und sich von ihrer Schönheit zu überzeugen. Die Fragwürdigkeit einer solchen Selbstversicherung ist nicht erst seit Lacans' Analyse des Spiegelstadiums problematisch.⁶³ Denkt man an die lange Tradition der weiblichen Vanitasdarstellungen, so stellt Mirzas Vorschlag angesichts der Vergänglichkeit der weiblichen Schönheit ein problematisches Angebot der Selbstidentifikation dar. Judith reagiert auf das Angebot des Narzißmus, das Mirza ihr mit dieser Aufforderung macht, mit einer Definition von Weiblichkeit, in deren Zentrum nicht der selbstverliebte Blick in den Spiegel, sondern die Ausrichtung auf den anderen steht:

Ha, Thörin, kennst du die Frucht, die sich selber essen kann? Du wärest besser nicht jung und nicht schön, wenn Du es für Dich allein sein mußt. Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib! (19)

In ihrer alttestamentarisch anmutenden Rhetorik entwirft Judith damit eine Konzeption von Weiblichkeit, die gegen die autoerotische Besetzung der eigenen Schönheit die Verpflichtung zur biologischen Fortpflanzung setzt.⁶⁴ Zugleich macht sie sich durch den Vergleich mit der Frucht zum Objekt männlichen Genusses. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern wird demnach von Judith im Feld des Essens, d. h. der Oralität etabliert; dies paßt komplementär zu der Konzeption von Männlichkeit als Einverleibung, die Holofernes vertritt. Der Verzehr der Frucht – der sicher nicht zufällig an den des verbotenen Apfels in Genesis 3 erinnert –, führt dann zur Fruchtbarkeit, die die weibliche Existenz rechtfertigt. Beide Funktionen der Frucht, Genuß und Fortpflanzung, werden damit auf den weiblichen Körper übertragen, mit dessen weitgehend passiver Funktion als Empfänger (»Nichts«) die zeugende Aktivität des Mannes kontrastiert. Diese Verortung von Weiblichkeit im Feld von Pflanzen- und Naturhaftigkeit ist eine Denkfigur, die in der deutschen Literatur der Romantik und der romantischen Naturphi-

⁶³ Vgl. Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion.

⁶⁴ Es wäre allerdings ein Mißverständnis anzunehmen, daß Hebbel hier historistisch die Konzeption der Bibel, insbesondere des Alten Testaments abbildet. Tatsächlich kennt die Bibel nicht nur das Lob der Fruchtbarkeit, sondern auch das der Unfruchtbarkeit, etwa in Weisheit 3, 13: »Selig ist die Kinderlose, die unschuldig blieb / und kein Lager der Sünde kannte; sie wird einer Mutter gleich geehrt, wenn die Seelen ihren Lohn empfangen.«

osophie häufig auftaucht. So werden z. B. in Schellings Naturphilosophie, die Hebbel sicher rezipiert hat,⁶⁵ Pflanzlichkeit und Weiblichkeit in der Funktion des Gebärens eingeführt:

Das Geschäft des Empfangens, der Bildung, mit einem Wort das Geschäft der Pflanze ist dem Weib übertragen durch die ganze Natur, es ist also selbst in dem Tier wieder die Pflanze, und der Mann unter den Tieren wieder das Tier. Alle Differenzen des Geschlechtscharakters lassen sich hieraus einsehen und ableiten.⁶⁶

Diese Bestimmung des weiblichen Geschlechtscharakters als Reproduktivität übernimmt und radikalisiert Judith in ihren Worten »Ein Weib ist ein Nichts«. Die mißlungene Hochzeitsnacht gerät ihr so zum persönlichen Scheitern an der weiblichen Bestimmung, das weder rückgängig zu machen noch zu verändern ist, wie die folgende Passage zeigt:

MIRZA. Wer verbietet's Dir, auch für Andere, auch für einen geliebten Mann jung und schön zu sein? Hast du nicht unter den Edelsten die Wahl?
JUDITH (*sehr ernst*). Du hast mich in Nichts verstanden. Meine Schönheit ist die der Tollkirsche; ihr Genuß bringt Wahnsinn und Tod! (19)

Mirzas pragmatische Frage nach dem Grund, der Judith eine Wiederholung und ein Gelingen des Mißlungenen verbietet, wird von dieser als vollkommene Unverständnis gedeutet. Tatsächlich läge eine Wiederholung des gescheiterten Experiments pragmatisch nahe, zumal es offenbar weitere Bewerber um Judith gibt. An dieser Stelle wird nun Judiths Erklärung für das Geschehen der Hochzeitsnacht deutlich. Sie versteht die Unfähigkeit Manasses', sich ihr zu nähern, nicht als Ausdruck seiner Muttergebundenheit, sondern sieht deren Ursache in ihrer eigenen »giftigen« und »tötenden« Schönheit, die sie, im Bereich der Pflanzenmetaphorik bleibend, mit der der Tollkirsche gleichsetzt. Der Verzehr der schwarzglänzenden

⁶⁵ Vgl. zu Hebbels Schellingrezeption Liebe: Hebbel und Schelling.

⁶⁶ Friedrich Wilhelm Schelling: System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere. (Aus dem handschriftlichen Nachlaß. 1804). In: ders.: Schellings Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hg. von Manfred Schröter. 2. Ergänzungsband. München 1956, S. 61–506, hier S. 339. Metaphern aus dem Bereich der Botanik werden gerade im organologischen Denken der Romantik häufig zur Beschreibung von Frauen benutzt, vgl. beispielsweise auch die Passagen bei Friedrich Schlegel: Lucinde. Mit einem Nachwort von Henriette Beese. Frankfurt a.M. u.a. 1980, S. 27f., hier S. 27: »Auch das Mädchen weiß in ihrer naiven Unwissenheit doch schon alles, noch ehe der Blitz der Liebe in ihrem zarten Schoß gezündet, und die verschlossene Knospe zum vollen Blumenkelch der Lust entfaltet hat.«

Früchte der Tollkirsche wirkt aufgrund ihres Gehaltes an Atropin als tödliches Gift. Zugleich gehört die Tollkirsche traditionell in Form von Belladonna zum Arsenal der weiblichen Schönheits- und Verführungskünste. Das als Schönheitsmittel in die Augen geträufelte Belladonna verändert sowohl den Blick der Betrachterin ebenso wie den Blick des Betrachters, da die Augen durch die pupillenerweiternde Wirkung des Atropin eine verwirrende Tiefe erhalten und schwärzer wirken. Judith bestimmt sich damit durch den Vergleich als ein Beispiel zerstörerisch-tödlicher Schönheit, das auf den um 1900 populär werdenden Typus der *Femme fatale* vorausdeutet.⁶⁷

Durch den hinzukommenden Ephraim wird das Gespräch über Judiths Persönlichkeit und Weiblichkeit unterbrochen. Ephraim kündigt nämlich die Ankunft des Holofernes an. Im nun zu dritt fortgesetzten Gespräch wird Judiths Vorstellung von Männlichkeit im Spannungsfeld der drei Männer Manasses, Ephraim und Holofernes entwickelt. Ephraim schildert den beiden Frauen den furchterregenden Aufmarsch des Holofernes vor der Stadt und seine gewalttätige Fama, die ihm vorausläuft. Die »Hyperbolieen«⁶⁸ des Holofernes erregen in Judith allerdings nicht die von Ephraim gewünschte Angst, sondern Begehren: »Ich mögt' ihn sehen!« (20). Ephraims »für sich« (21) zurechtgelegte Strategie, Judith durch Angst als Frau zu gewinnen, geht demnach nicht auf. Seine Schilderung von Holofernes als einem, der »die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die Männer durch Spieß und Schwert« (20) tötet, verknüpft in Judith das Begehren, ihn zu sehen mit dem, die bedrohte Heimatstadt zu retten:

Eine für Alle, und Eine, die sich immer umsonst fragte: wozu bist du da? Ha, und wenn er nicht meinewegen kam, wär' er nicht dahin zu bringen, daß er meinewegen gekommen zu sein glaubte? (20)

Holofernes, den Ephraim sich laut Judiths scharfsinniger Interpretation zum »Freiwerber« (21) zu machen versuchte, wird im weiteren Verlauf des zweiten Aktes zu seinem stärksten Konkurrenten. Jede weitere sprachliche Schil-

⁶⁷ Hammer-Tugendhat sieht Hebbels Neuformulierung des Judithstoffes als wegweisend für die »gesamte weitere Kunstproduktion« des 19. Jahrhunderts an. Vgl. dies.: Judith und ihre Schwestern, S. 344.

⁶⁸ Vgl. Hebbels Brief an Georg von Cotta vom 10. November 1857, in dem er sich über seine ersten Dramen äußert: »Ohne allen Zweifel wird darin auf Ausnahme-Fälle ein zu starkes Gewicht gelegt und daß ich über manche Hyperbolieen meines Holofernes von ganzem Herzen lache, nun ich funfzehn Jahre älter geworden bin, brauche ich gewiß nicht erst zu versichern« (WBA 3, 477).

derung der Macht des Holofernes gerät zugleich zur Demonstration von dessen männlicher Potenz, die für Judith aufgrund ihrer biographischen ›Urszene‹ begehrenswert erscheint. Die Analogie von Töten und Küssen, die schon Holofernes in seiner Suche nach dem adäquaten Gegner benutzt hatte, begegnet erneut in der Analogie von Küssen und Umarmungen, die ebenso tödlich wie Speiß und Schwert sind. Zugleich wird damit eine implizite Gleichung von Phallus und Schwert formuliert, die im folgenden durch das Auftauchen des realen Messers, mit dem Ephraim Judith seinen Selbstmord androht, ausgearbeitet wird. Ephraim hält Judith das blanke Messer als Spiegel vor Augen und verkündet ihr seine Selbstmordpläne. Sie entgegnet darauf:

Gieb her. (*Sie sticht nach seiner Hand, die er zurückzieht.*) Pfui! Du wagst von Selbstmord zu reden, und zitterst vor einem Stich in die Hand. (21)

Der Stich, den Judith gegen Ephraims Hand führt, wird von ihr, ebenso wie der Selbstmord, als Mutprobe verstanden. Dies baut die Analogiesetzungen von Männlichkeit und Mut, Phallus und Schwert sowie Sexualität und Gewalt aus. Im folgenden fordert sie dann von Ephraim, er solle Holofernes töten, um ihre Hand zu gewinnen. Nach der mißglückten Hochzeitsnacht wünscht sich Judith offenbar für den potentiellen ›Wiederholungsfall‹ einen starken Mann. Die Vermeidung männlichen Versagens soll durch einen Analogieschluß erzeugt werden. Ein besonders mutiger Mann würde, gemäß der Gleichung von Phallus und Schwert, sich auch in der Hochzeitsnacht als potent erweisen. Hinter dieser Gleichung steht eine aggressive Phantasie von Defloration und Beischlaf; beide erscheinen als mörderische Akte. Offenbar hofft Judith mit der von Ephraim geforderten Mutprobe verschiedene Forderungen zu vereinen: Die private nach einem starken Mann, den sie im Gegner Holofernes entdeckt ebenso wie die patriotischgläubige, die die Vernichtung des Gegners fordert. Ephraim allerdings verweigert sich ihrem Anliegen und erweist sich damit als unfähig, die Forderung nach dem starken Mann zu erfüllen:

EPHRAIM. Verachte mich! Aber erst zeig' mir den, der das Unmögliche möglich macht!

JUDITH. Ich werd' 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 That, dann – ha, ich hab' sie von Dir gefordert, ich muß beweisen, daß sie möglich ist! (24)

In Judiths Schlußworten 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 »große[n] That« des »Weib[es]«.

Der dritte Akt widmet sich der Ausarbeitung von Judiths Berufung, die sie durch Fasten und Gebete sowie in der Volksszene durch den Propheten Daniel erkennt. Legt man das Gewicht auf die religionsgeschichtliche Thematik, so könnte man in diesen Szenen Hebbels Versuch erkennen, trotz seiner äußerst säkularisierenden Lesart von Judiths persönlicher Biographie das alttestamentarische Dekor aufrechtzuerhalten.⁶⁹ Allerdings wird diese Berufung gewissermaßen der biographischen Konstellation aufgepropt, die Judith nun angesichts der Tat als sinnvoll erscheint:

O, es lös't sich in mir, wie ein Knoten. Du machtest mich schön; jetzt weiß ich, wozu. Du versagtest mir ein Kind, jetzt fühl' ich, warum, und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu lieben hab'. [...] Holofernes, dieses Alles ist Dein [...]. (26)

Das zentrale Erklärungsmuster für die Motivation seiner Heldin stellt für Hebbel die – der Bibel fremde – Notwendigkeit der »Jungfräulichkeit« dar, die in der christlichen Religion durch die Vorstellung der Jungfräulichkeit

⁶⁹ Für Reinhardt steht die Diskussion um die Religionskritik im Vordergrund der Tragödie, vgl. ders.: Apologie der Tragödie, S. 69–144. Im Vergleich mit dem »dramatischen Gedicht« »Die Babylonier in Jerusalem« von Friedrich von Uechtritz (1836), das Hebbel nachweislich kannte und in der Entstehungsphase der »Judith« las (T 1687), wird allerdings deutlich, wie wenig Hebbel an einer christlichen Dramatisierung der jüdisch-christlichen Antike interessiert ist. Hebbel lernt Uechtritz 1854 in Marienbad kennen und führt mit ihm brieflich eine Auseinandersetzung über die Dramatisierung christlicher Stoffe: »Nur die Anschauung, aus welcher die Judith hervor ging, mögte ich retten, weil ich sie als die Grundwurzel meiner Natur betrachten muß und weil ich glauben mögte, daß Sie sie weniger aus aesthetischen als aus religiösen Gründen anfechten. Von meinem Standpuncte aus muß ich selbst Jesus Christus für das Drama reklamiren, und er würde doch nur in so weit Gegenstand desselben seyn können, als er einen ähnlichen Proceß, natürlich ganz anderen Mächten gegenüber, durch machte, wie die Judith« (WBA 3, 109). Hebbel hat sich tatsächlich Zeit seines Lebens mit einem »Christus«-Projekt getragen, vgl. Reinhardt, ebd., S. 145–158.

Marias eine besondere Bedeutung hat.⁷⁰ Hebbel orientiert sich hier sowohl an Schillers »romantischer Tragödie« *Die Jungfrau von Orleans* als auch an Kleists Trauerspiel *Penthesilea*, in denen die Jungfräulichkeit der Protagonistinnen in unterschiedlicher Form zum tragischen Konflikt beiträgt.⁷¹ Auch für Hebbel hat sich die Motivierung seiner Heldin nur durch deren Jungfräulichkeit lösen lassen, wie er am 3. Januar 1840 in seinem Tagebuch notiert:

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 Ueberzeugung des menschlichen Gemüths, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Wittve muß daher gestrichen werden. Aber – eine jungfräuliche Seele kann Alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft, sie kann die Zinsen ihrer Unschuld nicht mehr haben, sobald sie ihre Unschuld selbst verlor. Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre That so allerdings motivirt; 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 setzt hier demnach, dem »menschlichen Gemüth«, dem »Glauben der Völker« und den »Zeugnissen der Geschichte« folgend, Virginität als zentrale Voraussetzung weiblichen »Mutes« an. Er denkt hier vermutlich an den Typus der *Virago* oder Heldenjungfrau, die eine »Hypostasierung der Eigenschaften Stärke und Heldenmut, Schönheit und Jungfräulichkeit«⁷² darstellt und die durch den sexuellen Akt ihre Kraft verliert: eine Vorstel-

⁷⁰ Zur christlichen Diskussion um Keuschheit und Jungfräulichkeit Marias vgl. Marina Warner: *Maria. Geburt, Triumph, Niedergang – Rückkehr eines Mythos?* München 1982. Die Hochachtung der Jungfräulichkeit im 19. Jahrhundert hängt eng mit der katholischen Konzeption der jungfräulichen Empfängnis Mariä zusammen, die im Dogma von der Unbefleckten Empfängnis 1854 festgelegt wurde. Im Alten Testament tritt Judith dagegen explizit als *Witwe auf*, von Jungfräulichkeit ist an keiner Stelle die Rede, wohl aber achtet das apokryphe Buch streng darauf, Ambivalenzen in bezug auf Judiths Einsatz ihrer weiblichen Reize zu vermeiden, vgl. dazu die Abschnitte 12 und 13 des Buchs Judith.

⁷¹ Hebbel hat sich im Frühstadium seiner Notizen zu »Judith« intensiv mit der Geschichte der Johanna von Orleans auseinandergesetzt (T 1011) und selbst unter dem Pseudonym »Dr. J. F. Franz« 1840 eine Kurzbiographie mit dem Titel »Geschichte der Jungfrau von Orleans« publiziert (W 9, 223–357).

⁷² Dagmar Burkhart: *Heldenjungfrau*. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begr. von Kurt Ranke. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich zus. mit Hermann Bausinger u.a. Bd. 6. Berlin/New York 1999, Sp. 745–753, hier Sp. 745.

lung, die Heibel in der Figur Brunhilds in *Die Nibelungen* geradezu wörtlich umsetzen wird.⁷³

Allerdings, und dies deutet sich schon am Ende des zweiten Actes an, stellt Judiths biographische Konstellation eine Krux dar. Statt die Witwe ganz zu ›streichen‹, hat Heibel sie mit einer Biographie ausgestattet, die sie nicht nur als weibliche, jungfräuliche, sondern vor allem als tragische Heldin qualifiziert. Denn aus der Perspektive Judiths ist der Verlust ihrer Jungfräulichkeit nicht nur ein ›Opfer‹, sondern erstrebenswert. Mit einer modernen Theorie sozialen Handelns, der systemischen Psychotherapie von Paul Watzlawick, könnte man Judiths Situation als klassische ›Beziehungsfalle‹ bezeichnen, die tatsächlich nur durch die Aufspaltung bzw. Umstrukturierung der gesamten Situation in einem positiven Sinne lösbar wäre.⁷⁴ Anders als in Schillers *Jungfrau von Orleans* ist Heibels ›Jungfrau‹ Judith nämlich die Sinnlichkeit von vornherein eingeschrieben. Sie entdeckt sie nicht erst – wie Johanna im Anblick Lionels⁷⁵ –, sondern sie ist von Anfang an das treibende Element ihres Handelns. In Heibels Umschrift von Judiths Motivation kann man typische Denkfiguren des 19. Jahrhunderts erkennen. Aus der Keuschheit der biblischen Witwe Judith wird bei Heibel eine sexuell getriebene, aber biologisch ›intakte‹ Jungfrau. Diese biologisierte Vorstellung von Jungfräulichkeit findet sich zwar auch schon in frühen christlichen Schriften zur Jungfrauengeburt,⁷⁶ die Kombination aus Sexualisierung und Biologisierung der Jungfräulichkeit erscheint aber als eine typische Figur der 19. Jahrhunderts, in der sich gewisse prude Züge, wie sie das viktorianische Zeitalter kennzeichnen, und die Fortschritte in der Erforschung des menschlichen Körpers – Idealismus und Materialismus – auf erstaunliche Weise koppeln.

⁷³ Vgl. Kap. 5 dieser Arbeit.

⁷⁴ Vgl. Paul Watzlawick: *Münchhausens Zopf oder Psychotherapie und »Wirklichkeit«*. München ³1997.

⁷⁵ Vgl. Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie*. In: ders. *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke † und Herbert G. Göpfert. Bd. 2. Darmstadt 1980–1993, S. 687–812. Johanna betont zunächst ihre Jungfräulichkeit: »Berufen bin ich zu ganz anderm Werk. / Die reine Jungfrau nur kann es vollenden. / Ich bin die Kriegerin des höchsten Gottes, / und keinem Manne kann ich Gattin sein« (v. 2201ff.). Der Anblick Lionels (III, 10) ergreift sie dann dergestalt, daß sie ihre Mission nicht mehr erfüllen kann und sich in Szene IV, 1 eingestehen muß: »Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht, / Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht.« (v. 2573f.)

⁷⁶ Vgl. W. Marxsen: *Jungfrauengeburt*. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Kurt Gallig. Bd. 3. 3., völlig neu bearbeitete Aufl. Tübingen 1986, Sp. 1068f.

Durch die Imagination von Sinnlichkeit und Sexualität mit einem potenten Mann als gewalttätige Selbstzerstörung bedeutet Hingabe Selbstverlust. So erscheint Holofernes aus der Perspektive Judiths in der ambivalenten Doppelgestalt eines durch seine Macht und Männlichkeit prädestinierten Geliebten wie eines zu tötenden Gegners.⁷⁷ Beide Figuren ähneln sich in der ambivalenten Konzeption von Sexualität, Anerkennung und Subjektivität, die sie vertreten, wobei die Geschlechterdifferenz eine spiegelbildliche Verkehrung erzeugt. Sie erscheint sowohl als Polarität als auch als Komplementarität und führt zu einer spannungsreichen Konstellation, in die der jüdische Gott als vermittelnder, be- und umkämpfter Dritter tritt.⁷⁸ Er ist sowohl der Garant von Judiths Stärke und Berufung, die sich im dritten Akt ereignet, wie auch ihr ersehnter Partner, als der er ihr im Traum erscheint sowie Holofernes' prädestinierter Gegner.

2.3 Zwei Königskinder im Geschlechterkampf

Die spannungsreiche Konfrontation der füreinander prädestinierten Gegner im großen »Proceß« der Geschlechter ereignet sich im vierten und fünften Akt. Beide Akte spielen wiederum im Lager des Holofernes, nun aber nicht mehr in der Öffentlichkeit, sondern in dessen Privatgemach, seinem Zelt. Der vierte Akt beginnt wieder mit der Erzählung eines Traumes; die Hauptleute des Holofernes berichten dessen Alptraum der letzten Nacht:

Ihn drückt der Alp, und er glaubt im Schlafe, 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. Er erwacht und sieht's, und ruft, als der Kämmerer ihn verbinden will, lachend aus: Laß laufen, mich kühl't's, ich hab' des Blutes zuviel. (46)

⁷⁷ Dies ist genau die Konstellation, in der Penthesilea in Kleists Trauerspiel Achill gegenübersteht. Vgl. Heinrich von Kleist: Penthesilea. Ein Trauerspiel. In: Sämtliche Werke und Briefe. 2 Bde. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 1. 7., ergänzte und revidierte Aufl. München 1987, S. 321–428. Sie drückt sich am prägnantesten in der berühmten Verwechslung von »Küssen« und »Bissen« aus: » – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.« (v. 2981f.)

⁷⁸ Zur Bedeutung des Dritten und des erotischen Dreiecks vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

Im Alptraum des Holofernes, in dem er sich im Zweikampf mit einem Gegner mit seinem Dolch fast selbst tötete, ist eine negative Schicksalsbestimmung zu erkennen, da er auf das zukünftige Geschehen vorausdeutet, nämlich die Bedrohung durch Judith, die zu seiner Tötung auszieht. In den Kategorien der Freudschen Traumdeutung gesprochen wäre dies ein sog. Orakeltraum, also ein Traum, der die Zukunft weist. Zugleich ist er aber auch als Wunschtraum des Holofernes zu deuten, der nun den Tagtraum des ersehnten Kampfes als Alptraum erfährt, in dem er sich selbst umbringt. Im Motiv des ihn würgenden Feindes taucht gleichzeitig die Sehnsucht nach einem ebenbürtigen Gegner wieder auf. Zudem weist der Dolch in der schon bekannten sexuellen Symbolik auf die Gefahr hin, daß sich Holofernes aufgrund seiner Triebhaftigkeit selbst töten wird. Im Grunde kündigt der Traum ihm demnach eine Art autoerotischen Selbstmord an, den er aufgrund seiner unbeherrschten Triebhaftigkeit begehen wird. Das ›Wach-Bewußtsein dieser Gefahr drückt sich in Holofernes' Worten gegenüber den Kämmerern aus, in denen er sich den selbstverursachten Aderlaß geradezu verschreibt.

In diese negative Konstellation, die durch die schon zitierten Äußerungen des Holofernes über seine Herkunft und seine Mutter ausgearbeitet wird und in der das Weibliche immer mehr als sein zentraler Gegner erscheint, tritt nun Judith. Hiermit wird die in der Miniaturszene zu Beginn des ersten Aktes aufgeworfene Frage, was mit einer Frau im Männerlager geschieht, wieder aufgenommen. Die folgende Szene spielt auf die berühmte Erkennungsszene in der *Jungfrau von Orleans* an, in der Johanna nach ihrem Traumbild den König von Frankreich erkennt.⁷⁹ Zugleich zeigt sie die zwischen Judith und Holofernes sofort herrschende erotische Attraktivität: »Nur Einer kann so aussehen!« sagt Judith, während Holofernes »in ihre Betrachtung verloren« (50) sich Judiths Schönheit mit den Augen einverleibt.⁸⁰ Der Augenblick der Erkenntnis erscheint in der Doppelgestalt von

79 Vgl. Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*, Szene I, 10: »Johanna: Ich sah dich, wo dich niemand sah als Gott.« (v. 1013)

80 Hebbel spielt hier sicher auf Genesis 3 an, und zwar auf den Moment, in dem Adam Eva als seinesgleichen erkennt. Vgl. auch Hebbels Deutung dieser Stelle im Tagebuch: »Man läßt den ersten Menschen gern im Bach seinen ersten Spiegel finden. Er könnte ihn aber eben so gut im zweiten Menschen gefunden haben, der Mann also, der doch unstreitig der erste gewesen ist, im Weibe, als dem zur Vervollständigung des Schöpfungsacts nothwendigen zweiten. Adam hat der Eva, als er sie erblickte, in's Auge gesehen und so zu seinem Erstaunen das Bild seiner selbst gewonnen; so daß physisch geschah, was psychisch immer geschieht. Daß der Gedanke hübsch ist, versteht sich von selbst; ich mögte wissen, ob er auch wahr ist.« (T 3858)

lustvollem Erkennen und ästhetischem Genießen und wird mit folgendem Wortwechsel besiegelt:

HOLOFERNES. Fürchte Dich nicht, Judith; Du gefällst mir, wie mir noch Keine gefiel.

JUDITH. Dieß ist das Ziel aller meiner Wünsche. (50)

Erst anschließend wird dann die Ambivalenz der Situation ausgearbeitet. Judith hat das Lager ja nur zum Teil als die sinnliche Frau betreten, als die Holofernes sie wahrnimmt. Vielmehr tritt sie als Beauftragte ihres Gottes auf, in dessen Dienst sie den fremden Usurpator der göttlichen Macht töten soll. Die gegenseitige Erkenntnis bewegt sich daher auf unterschiedlichen Ebenen und verfolgt verschiedene Ziele. Judiths Rede ist strategisch motiviert, sie »will ihn versuchen« (51) und legt dabei ein beträchtliches unterhändlerisches Geschick an den Tag. Holofernes zeigt in seinen Antworten auf ihre strategisch vorgebrachten Bitten um Schonung und Nachsicht sein bekanntes monomanisches Verhalten, das in der Äußerung gipfelt:

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. (53)

Damit sind die Grenzen des gegenseitigen Austauschs bereits gezogen. Holofernes unterscheidet strikt zwischen »Dein« und »mein« und läßt über diese Grenze hinweg keinen Austausch zu. Er verweigert sich damit ihrem Versuch, Einfluß auf seine Gedankenwelt zu nehmen und erkennt sie ausschließlich in ihrer Eigenschaft als »Weib« an. Judith geht im folgenden von der rhetorischen Strategie des Mitleids zu der des Verrats über, indem sie sich die »Kraft der Lüge« (56) zunutze macht. Sie handelt die aus der Bibel bekannten fünf Tage Frist sowie die für ihre weiteren Pläne entscheidende Erlaubnis aus, sich frei im Lager zu bewegen. Für die Dynamik der Handlung wird hiermit der Zeitfaktor immer wichtiger. Sowohl die ausgehandelte Frist als auch die Notlage in der hungernden Stadt tragen zur Verschärfung des dramatischen Konflikts bei, der nun zu seinem Höhe- und Wendepunkt gelangt. Der fünfte Akt spielt am Vorabend des fünften Tages, an dem sich Judiths Worten zufolge (und dem Kompromißvorschlag des Alten im dritten Akt gemäß) die entscheidende Wendung des Geschehens ereignen soll. In den traditionellen Kategorien der Tragödie gesprochen, liegt in der Verkenning, in der partiellen Blindheit der beiden

Im Alptraum des Holofernes, in dem er sich im Zweikampf mit einem Gegner mit seinem Dolch fast selbst tötete, ist eine negative Schicksalsbestimmung zu erkennen, da er auf das zukünftige Geschehen vorausdeutet, nämlich die Bedrohung durch Judith, die zu seiner Tötung auszieht. In den Kategorien der Freudschen Traumdeutung gesprochen wäre dies ein sog. Orakeltraum, also ein Traum, der die Zukunft weist. Zugleich ist er aber auch als Wunschtraum des Holofernes zu deuten, der nun den Tagtraum des ersehnten Kampfes als Alptraum erfährt, in dem er sich selbst umbringt. Im Motiv des ihn würgenden Feindes taucht gleichzeitig die Sehnsucht nach einem ebenbürtigen Gegner wieder auf. Zudem weist der Dolch in der schon bekannten sexuellen Symbolik auf die Gefahr hin, daß sich Holofernes aufgrund seiner Triebhaftigkeit selbst töten wird. Im Grunde kündigt der Traum ihm demnach eine Art autoerotischen Selbstmord an, den er aufgrund seiner unbeherrschten Triebhaftigkeit begehen wird. Das ›Wach-Bewußtsein dieser Gefahr drückt sich in Holofernes' Worten gegenüber den Kämmerern aus, in denen er sich den selbstverursachten Aderlaß geradezu verschreibt.

In diese negative Konstellation, die durch die schon zitierten Äußerungen des Holofernes über seine Herkunft und seine Mutter ausgearbeitet wird und in der das Weibliche immer mehr als sein zentraler Gegner erscheint, tritt nun Judith. Hiermit wird die in der Miniaturszene zu Beginn des ersten Aktes aufgeworfene Frage, was mit einer Frau im Männerlager geschieht, wieder aufgenommen. Die folgende Szene spielt auf die berühmte Erkennungsszene in der *Jungfrau von Orleans* an, in der Johanna nach ihrem Traumbild den König von Frankreich erkennt.⁷⁹ Zugleich zeigt sie die zwischen Judith und Holofernes sofort herrschende erotische Attraktivität: »Nur Einer kann so aussehen!« sagt Judith, während Holofernes »in ihre Betrachtung verloren« (50) sich Judiths Schönheit mit den Augen einverleibt.⁸⁰ Der Augenblick der Erkenntnis erscheint in der Doppelgestalt von

79 Vgl. Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*, Szene I, 10: »Johanna: Ich sah dich, wo dich niemand sah als Gott.« (v. 1013)

80 Hebbel spielt hier sicher auf Genesis 3 an, und zwar auf den Moment, in dem Adam Eva als seinesgleichen erkennt. Vgl. auch Hebbels Deutung dieser Stelle im Tagebuch: »Man läßt den ersten Menschen gern im Bach seinen ersten Spiegel finden. Er könnte ihn aber eben so gut im zweiten Menschen gefunden haben, der Mann also, der doch unstreitig der erste gewesen ist, im Weibe, als dem zur Vervollständigung des Schöpfungsacts nothwendigen zweiten. Adam hat der Eva, als er sie erblickte, in's Auge gesehen und so zu seinem Erstaunen das Bild seiner selbst gewonnen; so daß physisch geschah, was psychisch immer geschieht. Daß der Gedanke hübsch ist, versteht sich von selbst; ich mögte wissen, ob er auch wahr ist.« (T 3858)

lustvollem Erkennen und ästhetischem Genießen und wird mit folgendem Wortwechsel besiegelt:

HOLOFERNES. Fürchte Dich nicht, Judith; Du gefällst mir, wie mir noch Keine gefiel.

JUDITH. Dieß ist das Ziel aller meiner Wünsche. (50)

Erst anschließend wird dann die Ambivalenz der Situation ausgearbeitet. Judith hat das Lager ja nur zum Teil als die sinnliche Frau betreten, als die Holofernes sie wahrnimmt. Vielmehr tritt sie als Beauftragte ihres Gottes auf, in dessen Dienst sie den fremden Usurpator der göttlichen Macht töten soll. Die gegenseitige Erkenntnis bewegt sich daher auf unterschiedlichen Ebenen und verfolgt verschiedene Ziele. Judiths Rede ist strategisch motiviert, sie »will ihn versuchen« (51) und legt dabei ein beträchtliches unterhändlerisches Geschick an den Tag. Holofernes zeigt in seinen Antworten auf ihre strategisch vorgebrachten Bitten um Schonung und Nachsicht sein bekanntes monomanisches Verhalten, das in der Äußerung gipfelt:

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. (53)

Damit sind die Grenzen des gegenseitigen Austauschs bereits gezogen. Holofernes unterscheidet strikt zwischen »Dein« und »mein« und läßt über diese Grenze hinweg keinen Austausch zu. Er verweigert sich damit ihrem Versuch, Einfluß auf seine Gedankenwelt zu nehmen und erkennt sie ausschließlich in ihrer Eigenschaft als »Weib« an. Judith geht im folgenden von der rhetorischen Strategie des Mitleids zu der des Verrats über, indem sie sich die »Kraft der Lüge« (56) zunutze macht. Sie handelt die aus der Bibel bekannten fünf Tage Frist sowie die für ihre weiteren Pläne entscheidende Erlaubnis aus, sich frei im Lager zu bewegen. Für die Dynamik der Handlung wird hiermit der Zeitfaktor immer wichtiger. Sowohl die ausgehandelte Frist als auch die Notlage in der hungernden Stadt tragen zur Verschärfung des dramatischen Konflikts bei, der nun zu seinem Höhe- und Wendepunkt gelangt. Der fünfte Akt spielt am Vorabend des fünften Tages, an dem sich Judiths Worten zufolge (und dem Kompromißvorschlag des Alten im dritten Akt gemäß) die entscheidende Wendung des Geschehens ereignen soll. In den traditionellen Kategorien der Tragödie gesprochen, liegt in der Verkennung, in der partiellen Blindheit der beiden

im vierten Akt ein Negativ der Wiedererkennung (*anagnorisis*) vor. Im fünften Akt sind nun – den Anforderungen der Aristotelischen Poetik gemäß – die Peripetie und/oder die Wiedererkennung sowie das mit ihnen einhergehende »schwere Leid« zu erwarten.⁸¹

Holofernes erfährt in dieser Situation von einem Annäherungsversuch eines seiner Hauptleute an Judith, der sie »versucht« (58) hat. Während die Versuchung im bisherigen Textverlauf die Bedeutung des Abfalls von der Hierarchie bzw. vom göttlichen Gesetz besaß, handelt es sich nun um die erotische Versuchung Judiths und zugleich Holofernes', die indirekt durch die Konkurrenz mit dem Hauptmann konstruiert wird. Damit wird die Anfangsszene, in der die Hierarchie der Männer über den Besitz der Frau verhandelt wird, wiederholt und zugleich neuinszeniert. Holofernes befiehlt daraufhin, man solle das »Weib« holen, da es eine »Schande« sei, »daß sie unberührt unter uns Assyrern einhergeht« (58):

Weib ist Weib, und doch bildet man sich ein, es sei ein Unterschied. Freilich fühlt ein Mann nirgends so sehr, wie viel er werth ist, als an Weibesbrust. Ha, wenn sie seiner Umarmung entgegenzittern, im Kampf zwischen Wollust und Schaamgefühl; wenn sie Miene machen, als ob sie fliehen wollten, und dann mit einmal, von ihrer Natur übermannt, an seinen Hals fliegen, wenn ihr letztes Bischen Selbstständigkeit und Bewußtsein sich aufrafft und sie, da sie nicht mehr trotzen können, zum freiwilligen Entgegenkommen antreibt; wenn dann, durch verrätherische 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! (58f.)

Judith wird in Holofernes' Ausführungen unter die Gattung »Weib« subsumiert, die keine individuellen Unterschiede kennt. Der Kontakt mit dem »Weib« dient vor allem der Selbst- und Wertvergewisserung des »Mannes«. In der kämpferischen Umarmung und Eroberung des anderen Geschlechts erfährt er »Leben«, »Genügen« und »überfließendes Maaß«; in der orgasmischen Logik des Geschlechterkampfes stellt sich demnach laut Holofernes die Sinnstiftung der männlichen Existenz her. Diese bildet ein genaues Korrelat zur weiblichen Sinnstiftung über den Mann und das Kind, der Judith mittels der Fruchtmetaphorik im zweiten Akt Ausdruck verliehen hatte. Holofernes kündigt damit die folgende Szene seinerseits explizit als

⁸¹ Vgl. Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 33–37, hier S. 37.

Verführungsszene an, in deren Verlauf er den »Gott« aus ihrem Herzen »vertreiben« (59) will. Die nächste Begegnung mit Judith wird von ihm als Dreierkonstellation imaginiert, in der er zum einen mit einem anderen Mann, dem göttlichen Gegner, um die Frau kämpft, zum anderen mit der Frau, die ihm im Geschlechterkampf erliegen soll. Die Ambivalenz des Geschlechterkampfes wird demnach zwischen zwei Instanzen, dem feindlichen, männlichen Gott und der feindlichen Frau hin- und herverschoben. Die gleiche Ambivalenz stellt sich im Gespräch auf der Seite Judiths ein, die sich sowohl ihrer Weiblichkeit und seiner Männlichkeit als auch ihrer Verpflichtung gegenüber dem göttlichen Gesetz, das den Tod des Holofernes fordert, bewußt wird. In dem folgenden Rededuell wird dieser Konflikt vorangetrieben; es ist ebenso ambivalent wie die Positionen der beiden Gegner. Beide nutzen in ihm Direktheit als rhetorisches Mittel, Holofernes, indem er Judith ihren Haß auf den Kopf zusagt, Judith, indem sie mit direkter Bejahung kontert. Durch diese kriegerische Offenheit der Rede knüpft sich zugleich ein verbindendes Band, das vor allem die Ambivalenz in Judith verstärkt. Sie gerät durch den Weingenuß und die Küsse, die sich Holofernes nimmt, in einen Zustand sinnlicher Verwirrung:

JUDITH (*für sich*): Hör' auf, hör' auf! Ich muß ihn morden, wenn ich nicht vor ihm knien soll. (64)

Judith artikuliert hier die schwere Wahl zwischen dem Mord, den sie ihrem Gott schuldet und der Hingabe an ihre Sinnlichkeit, die eine Niederwerfung vor der männlichen Gottheit des Holofernes und einen Abfall von der jüdischen Gottheit bedeuten würde. Die Alternative, vor die sie damit gestellt wird, läßt sich auf die Kurzformel Mann oder Gott, Sexualität oder Mord bringen und wiederholt damit die schon bekannten Analogieschlüsse und Gleichungen, die die vorherigen Akte strukturieren. Mit der Ausschaltung von Ephraim als potentiellm Gegner von Holofernes ist zudem keine männliche Hilfe mehr zu erhoffen. Judith ist in dieser Situation Holofernes, sich selbst und ihrem Begehren vollkommen ausgeliefert und damit mitten in dem Kampf, den ihr Holofernes als einer Angehörigen der Gattung »Weib« prophezeit hatte. Holofernes dagegen steigert sich in seinen Redebeiträgen immer stärker in Phantasien von Selbstvergöttlichung und Selbstopfer hinein, die einerseits die christliche Passion travestieren und andererseits mit seinen gewalttätigen sexuellen Phantasien korrelieren:

»Kommt her, Alle, denen ich wehe that – ruf' ich aus [...] Zapft mir mein Blut ab, und laßt mich's trinken, schneidet mir Fleisch aus den Lenden, und gebt

mir's zu essen!« [...] dann donn're ich ihnen zu: Kniet nieder, denn ich bin Euer Gott, und schließe Lippen und Augen und sterbe still und geheim. (64)

Die Passion des Gottes, als den er sich imaginiert, trägt deutlich sadistische und masochistische Züge.⁸² Dieses Spiel zwischen männlicher Selbstüberhebung und Eroberung und weiblichem Widerstand und Hingabe spitzt sich bis zur direkten Thematisierung der gegenseitigen Erkenntnis in ihrer Doppeldeutigkeit als geistiger und sexueller zu:

JUDITH. Lerne das Weib achten! Es steht vor Dir, um Dich zu ermorden! Und es sagt Dir das!

HOLOFERNES. Und es sagt mir das, um sich die That unmöglich zu machen! O Feigheit, die sich für Größe hält! Doch Du willst's auch wohl nur, weil ich nicht mit Dir zu Bette gehe! Um mich vor Dir zu schützen, brauch' ich Dir bloß ein Kind zu machen! (66)

Judith offenbart sich ihm zunächst in ihrer innersten Absicht, ihn zu ermorden und spricht zugleich als das Gattungswesen, als das er sie mehrfach angeredet hat. Holofernes deutet diese Demonstration von Offenheit als performativen Selbstwiderspruch, da sie sich durch eben diese Ehrlichkeit die Tat, die nur aus dem Hinterhalt geschehen könnte, pragmatisch unmöglich macht. Er liest aus ihren Worten nur die sinnliche Erregung heraus und antwortet mit der Gegendrohung, ihr »ein Kind zu machen«. Damit unterstellt er ihr, sie würde den potentiellen Vater ihres Kindes nicht töten können. Er ersetzt damit die das bisherige Gespräch beherrschende Trias Holofernes – Gott – Judith durch die zwischen ihnen mögliche ödipale Triade. Mit diesem Schachzug wird die problematische biographische Konstellation Judiths wieder aufgerufen und neu gewendet. Holofernes bietet ihr die gewünschte Sinnstiftung ihrer weiblichen Existenz durch Mann und Kind an, die aber inzwischen durch die Sublimierung hin zu Gott und zum Wohl des jüdischen Volkes ersetzt wurde.⁸³ Diese Zuspitzung zeigt, wie beide Protagonisten zunehmend in den Sog der Ambivalenz gelangen, die ihre Wahrnehmung des geschlechtlichen Gegenübers bestimmt. Während Holofernes Judith »mit Gewalt« (66) abführt und damit die Komponente der Vergewaltigung, die latent in seinen Phantasien vom Liebestod mit dem Gegner enthalten war, gestisch verwirklicht, sind Judiths letzte

⁸² Vgl. hierzu die Analyse von Sadger: Friedrich Hebbel, S. 320–347.

⁸³ Stumpf merkt an, daß Holofernes hier die »beiden Körper« der Judith, nämlich den »natürlichen, sinnlichen Körper« und den »sublimierten Körper«, gegeneinander ausspielt. Dies.: Literarische Genealogien, S. 102.

Worte ein verwirrtes Stammeln, das den Konflikt der Intentionen Müssen, Wollen und Können spiegelt:

JUDITH (*in Abgehen*). Ich muß – ich will – pfui über mich in Zeit und Ewigkeit, wenn ich nicht kann! (66)

Das nun folgende Geschehen hinter der Bühne ist dem Zugriff des Lesers und dem Blick des Zuschauers entzogen. Hier, wie überhaupt im fünften Akt, gewinnen die nichtsprachlichen Zeichen, die symbolischen Gesten und Körperzeichen zunehmend an Bedeutung. Während sich im Hintergrund das fragliche Geschehen ereignet, führen Mirza und der Kämmerer ein Gespräch über Helden und Diener, Männer und Frauen, schöne und häßliche Weiber, das das Verhalten der hohen Herrschaften aus der Dienerperspektive ebenso wie aus der Geschlechterperspektive schildert. Zudem begleitet Mirza nach dem Abgang des Kämmerers die aus dem Hintergrund – der Black Box des Textes – zu ihr dringenden Geräusche mit Kommentaren, in denen die Fraglichkeit des Geschehens, seine Rätselhaftigkeit und der Kampf der Intentionen zum Ausdruck kommen. Das Schlafgemach wird auf diese Weise zum Kampfschauplatz sowie zum Ort zensierter Sexualität, der es für die Theaterkonventionen des 19. Jahrhunderts war.⁸⁴

Für das, was hinter der Bühne geschehen ist, gibt es nun nur eine einzige Zeugin, die zugleich Beteiligte und daher befangen ist. Zwar sieht man Holofernes, wie auf dem Hebbel bekannten Bild von Horace Vernet,⁸⁵ schlafen, was Heinrich Heines Lesart dieser Bildszene nahelegt:

⁸⁴ Die Theaterbearbeitung der »Judith«, die Hebbel nicht selbst übernehmen wollte und die deswegen von Willibald Alexis ausgeführt wurde, bricht vor dem Abgang der beiden in das Schlafgemach ab, vgl. W 1, 395–398. Hebbel war sich durchaus bewußt, daß er mit der Schlussszene die Grenzen des theatral Darstellbaren überschritt. Diesbezügliche Überlegungen stellt er schon im September 1839 in Hinblick auf die Darstellbarkeit des Wahnsinns an: »Den Wahnsinn aufs Theater bringen! Man könnte eben so gut das, was an Aas und Würmern sich in einem Sarg durch einander ringelt, zum Gegenstand eines Gemäldes machen. Es giebt Gränzen der Darstellung, es giebt einen Punct, wo die höchste Wahrheit die höchste Sünde ist, [...]« (T 1668). Kurz darauf äußert er sich positiv über Karl Gutzkows Roman »Wally, die Zweiflerin«, der ein »verfängliches Thema« (die sog. Sigunen-Szene) angemessen behandle (T 1673).

⁸⁵ Hebbel sieht das Bild erst in Paris – kannte allerdings schon vorher eine Lithographie – und kommentiert es in einem Brief an Elise Lensing vom 2. April 1844 folgendermaßen: »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 Bilde dieselben Motive ausgedrückt, die ich in der Tragödie in Bewegung setzte« (WBA 1, 583).

Da steht sie, eine reizende Gestalt, an der eben überschrittenen Grenze der Jungfräulichkeit, ganz gottrein und doch weltbefleckt, wie eine entweihte Hostie. [...] Besonders in ihrem Auge funkelt die 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 Beseeligung [...].⁸⁶

T Was aber ›wirklich‹ zwischen den beiden geschehen ist, läßt sich nur aus den widersprüchlichen Deutungen Judiths ableiten, die zwischen Schande, Scham, sinnlicher Hingabe, Vergewaltigung und Rachsucht ebenso wie die Figur selbst ›schwanken‹ (67). In der kurzen Zeit zwischen ihrer Rückkehr aus dem Schlafgemach und der Tötung des Holofernes probiert Judith verschiedene Deutungen aus, wohl um die Forderung nach der Tötung des Holofernes mit ihrer inneren Ambivalenz und der Erfahrung des Geschehenen in Einklang zu bringen. Der »Entschluß zur That« (T 1872) fällt ihr außerordentlich schwer, weil sie in der Zirkelstruktur der verlorenen Virginität gefangen ist. Wunscherfüllung und Enttäuschung konkurrieren in der von Holofernes verursachten Verletzung des ›Tabus der Virginität‹ miteinander. Judith führt dies folgendermaßen aus:

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

Das Konzept von Mädchenhaftigkeit und Virginität, das Judith hier in der Hoffnung auf Mirzas Verständnis entwirft, besitzt einen äußerst ambivalenten Doppelcharakter, der in der Spannung von Traum und Tod, Hingabe und Kampf, Seufzer und Opfer, Alles und Nichts steht.⁸⁷ Judith ›dekon-

⁸⁶ Heinrich Heine: Französische Maler: In: ders.: Sämtliche Schriften in 12 Bänden. Hg. von Klaus Briegleb. Bd. 5. Frankfurt a.M. u.a. 1981, S. 29–87, hier S. 36f.

⁸⁷ Jacobus zufolge zeigt diese Stelle, daß »die Bedrohung der Integrität des Selbst – der ›Virginität‹ – immer (›schon‹) da ist«, dies.: Judith, Holofernes und die phallische Frau, S. 74.

struiert hier die Vorstellung von Jungfräulichkeit als unberührter, unbeschriebener, weißer Oberfläche als Projektion. Das »Mädchen« träumt und wünscht den Verlust der Jungfräulichkeit, ebenso wie es sich davor fürchtet und dagegen sperrt.⁸⁸ Insofern stellt der von Judith beschworene »Moment« die entscheidende, höchst emphatisch besetzte Zäsur im Leben des Mädchens dar. Dies entspricht von der Zentrierung auf die Geschlechtlichkeit her der Konzeption von Weiblichkeit, die Judith im zweiten Akt formuliert hatte, mit dem Unterschied, daß das Gewicht nun von der weiblichen Verpflichtung zur Reproduktion auf den Moment der Defloration verschoben ist. Neu ist allerdings die Betonung des Opfers, das in der Hingabe liegt. Mit ihm wird die weibliche Sinnlichkeit mit einem Bann belegt, der nicht zwangsläufig als Prüderie gedeutet werden muß, sondern ebenso der Situation Judiths geschuldet sein kann. Durch die Interpretation als Opfer wird nämlich die Erniedrigung, die Judith durch Holofernes erfahren hat, noch verstärkt:

Was Du Dir ausmalen sollst? Dich selbst in deiner tiefsten Erniedrigung – den Augenblick, wo Du an Leib und Seel' ausgekeltert wirst, um an die Stelle des gemißbrauchten 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 hochmüthige Trümelei zu halten, und Deine Schande für Dein wahres Sein! (69)

Die wahre Tragödie Judiths scheint vor diesem Hintergrund in der desillusionierenden Wunscherfüllung zu bestehen. Der ersehnte Augenblick wird zur Erniedrigung, in dem das »Heiligste« gemordet wird und die nicht mehr kontrollierbare Sinnlichkeit, die Dienerschaft der Sinne, gegen die Herrschaft des Geistes revoltiert. Kein freiwilliges Opfer ist gebracht, sondern bloß eine »Begier« befriedigt worden – und dies unter der für Judith skandalösen Mitbeteiligung ihrer Sinnlichkeit. In der Ermordung des »Heiligsten« hat sich für Judith die immer wieder beschworene Gleichung von

⁸⁸ Wie in Karen Blixens Erzählung »The Blank Page« wird hier die geistige Materialität der Jungfräulichkeit sichtbar, die nicht einfach bloß ein weißes Blatt, sondern eine Projektionsfläche für Wünsche und Ängste darstellt. Vgl. zu dieser Deutung Annegret Heitmann: »The Blank Page« oder die Ambiguität der Körper-Schrift. In: Claudia Öhlschlager, Birgit Wiens (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997, S. 293–305.

Sexualität und Mord im übertragenen Sinne erfüllt. Sie fordert nun im Gegenzug die reale Tötung des Holofernes, die als Rache für die Erniedrigung vorgestellt wird:

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

Gegenüber der Festlegung auf die weibliche Reproduktivität, die Judith im zweiten Akt behauptet hatte – »ein Weib ist ein Nichts« (19) – entfaltet sich nun angesichts der Erniedrigung durch Holofernes eine Vorstellung von der Eigenwertigkeit ihres »Daseins«, die sie zurückzuerobert hat. Nach der Tat versucht Judith zunächst, sie als »Heldentat« (71) umzuwerten, die die Erniedrigung der Nacht kompensieren und sie Holofernes gleichstellen soll. Mirza aber, als unbestechliche Beobachterin eine Art höheres Gewissen von Judith, verweist diese auf ihre eigenen Wünsche: »Du sprachst 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!« (72).

Mirzas inquisitorische Fragen lassen Judith die Verwirrung ihrer Motive ahnen.⁸⁹ Wie Penthesilea, nachdem sie erfahren hat, was geschehen ist, steht Judith vor dem enthaupteten Holofernes und versucht, Klarheit in ihre Gedanken zu bringen. Anders als der Kleistschen Gestalt ist ihr aber die Amnesie des Geschehens nicht gegeben, und sie hat auch keine Amazone als Amme zur Seite, die versucht, sie von der Schuld zu reinigen. Bei Hebbel wird Judiths »Wirbel« (72) der Gedanken vielmehr sprachlich sichtbar in ihren verschiedenen Deutungsversuchen.⁹⁰ Mirza vertritt in diesem Deutungsprozeß sowohl die Rolle des Gewissens als auch die der pflegenden Amme, die ihren Schützling vor dem Wahnsinn zu schützen versucht und schließlich auch die Position der Pragmatik, die auf das Verlassen des Lagers dringt. Im Verlauf der *anagnorsis*, die sich für Judith nach der Tötung

89 Vgl. T 1756: »Die Motive vor einer That verwandeln sich meistens während der That und scheinen wenigstens nach der That ganz anders: dies ist ein wichtiger Umstand, den die meisten Dramatiker übersehen.«

90 Durch diese »Zerrissenheit und Verwirrung Judiths, die keine Auflösung ihrer Konflikte ins Sieghaft-Triumphale zuläßt«, unterscheidet sich Hebbels Bearbeitung Birgit Fenner zufolge von der gesamten Tradition der Judith-Darstellung. Dies.: 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 1982, S. 31–44, hier S. 32.

ereignet, erkennt sie: »Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst« (72).

Die ganze Bitternis der Erfüllung und die selbstzerstörerische Wirkung der Tat drücken sich dann in Judiths Wunsch nach ihrer Tötung im Fall einer ungewollten Schwangerschaft aus, den sie als Schlußsatz der Tragödie formuliert: »Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schooß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig!« (81). Gegenüber den herkömmlichen Deutungen Judiths als einer Figur, die die weiblichen Grenzen überschreitet, wird sie hier vielmehr als eine Figur sichtbar, die an der Grenze zur Weiblichkeit scheitert, deren Initiation in die Welt des ›Weibes‹ nicht gelingt und die sich der selbstgesetzten Bestimmung zur Reproduktion schließlich verweigert. Sie ähnelt nicht nur darin geradezu spiegelbildlich Holofernes, der an seiner monomanischen Männlichkeit und seiner überbordenden Triebhaftigkeit zugrundegeht.⁹¹

Der Traum vom »großen Paar«,⁹² den Hebbel hier unter den Bedingungen der neuen Konzeption der Geschlechterpolarität inszeniert, zerbricht demnach an genau dieser Polarität, deren Ambivalenz in Form von Einschränkungen bzw. Überschreitungen für beide Geschlechter entfaltet wird. Beide Hauptfiguren zeichnen sich, ebenso wie der gesamte Text, durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität aus. Fast bis zur Redundanz werden dieselben Strukturen, Formeln, Analogien und Gleichungen auf den verschiedenen Ebenen des Textes gespiegelt, verschoben und dynamisiert, ohne daß es zu einer Lösung oder Versöhnung der Differenzen käme. Vielmehr setzt Hebbel durch die extreme Polarisierung auf der Figurenebene wie auch auf der Ebene des gesamten Textes einen Kampf der Gegensätze in Szene, wie ihn Hegel für die Tragödie bestimmt hat, der aber im starken Sinne unentschieden bleibt, weil er nicht lösbar ist.⁹³ Die Tragik besteht daher in

⁹¹ Bezieht man dieses Szenario auf die religionskritische Diskussion der Zeit, so läßt sich in ihm eine radikale, fast an Blasphemie grenzende Verkehrung des Modells der ›Heiligen Familie‹ erkennen. Die Josephsehe rührt aus der Impotenz des Gatten her, die Jungfrau ist sinnlich getrieben, der zeugende Gott ein von Größenphantasien getriebener Mann, der zu zeugende Sohn soll samt der Mutter im Mutterleib getötet werden. Zur ›Heiligen Familie‹ vgl. Albrecht Koschorke: Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch. Frankfurt a.M. 2000.

⁹² Nach einer Formulierung von Ulrike Prokop: Die Illusion vom Großen Paar. Band 1: Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum 1750–1770. Frankfurt a.M. 1991.

⁹³ Vgl. hierzu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. In: ders.: Werke 15. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1996, S. 521–526.

der Konzeption der Geschlechterdifferenz selbst, so daß man diese Tragödie mit Recht als die Tragödie der Geschlechterdifferenz (als *genitivus objectivus* und *subjectivus*) lesen kann, als einen Prozeß, der beiden sie konstituierenden Hälften gemacht wird und über den das Urteil letztlich nicht gesprochen wird.