

Maha El Hissy (München)

Die verwitwete Jungfrau, oder: die gespenstische Hand der
Restauration
Hebbels *Judith*

I.

In der Historiographie, Literatur und Malerei finden sich zahlreiche Beispiele für politische Gründungsszenarien, die mit der Unberührtheit oder der gewaltsamen Berührung eines jungfräulichen Körpers verschränkt sind. Der römische Geschichtsschreiber Livius bettet etwa in seine Darstellung der römischen Geschichte die Erzählung über die unberührte plebejische Tochter Virginia ein. Ihre Verführung durch den Patrizier Appius Claudius und schließlich ihre Tötung durch den eigenen Vater markieren den Beginn des Volksaufstands, der die Wiederherstellung der römischen Republik zur Folge hat.¹ Dabei ist die Geschichte Virginias nicht nur die des gewaltsamen Umsturzes der ganzen Staatsverfassung, sondern auch der „Erstinstallation des Rechts“². Virginias Tod bringt nämlich eine Rechtsschrift hervor: das Zwölftafelgesetz. Dass der Gesetzessammlung der Körper einer keuschen Frau zugrunde liegt, deren Name die Jungfräulichkeit verewigt, kommt nicht von ungefähr, sondern soll diese Schrift ab ihrer Geburtsstunde als unantastbar erscheinen lassen.

Weniger bekannt ist die Geschichte von Hypatia von Alexandria, einer griechischen Philosophin, Mathematikerin und Astronomin, die im spätantiken Alexandria in Ägypten gelebt hat. Man weiß wenig über das Leben der Intellektuellen; genauso wenig über ihre Werke oder Lehre. Was der Nachwelt jedoch in Erinnerung bleibt, ist die Erzählung von ihrer brutalen Ermordung im Jahre 415 oder 416 in einer Kirche in Alexandria (Abb. 1)³. Nachdem man Hypatia beschuldigt hatte, gegen die Versöhnung zwischen den geistlichen und weltlichen Mächten in Alexandria vorgegangen zu sein, wurde die neoplatonische Heidin der Legende nach von christlichen Fanatikern gefangen genommen, in eine Kirche gebracht, dort entkleidet, gehäutet und zerstückelt. Danach trug man ihre sterblichen Überreste zu einem Platz, wo der niedergemetzelte Körper schließlich verbrannt wurde. Eine andere Variante der Geschichte besagt, man habe Hypatia nackt durch die Straßen von Alexandria geschleift. In der Folgezeit

¹ Titus Livius: *Ab urbe condita*, Buch 3, 44–48. Stuttgart: Reclam 2008, S. 127–141.

² Marie Theres Fögen: *Römische Rechtsgeschichten. Über Ursprung und Evolution des sozialen Systems*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 112.

³ Mehr zur Legende findet sich in Louis Figuier: *Vies des savants illustres depuis l'antiquité jusqu'au dix-neuvième siècle*. Paris: Imprimerie Poupart-Davyl 1866, S. 456–459.

wurde dem grausamen Tod der Gelehrten eine eher symbolische Bedeutung zugemessen, indem er von dem konkreten Fall Hypatias abstrahiert und stattdessen als Umbruch des intellektuellen und religiösen Lebens im spätantiken Alexandria verstanden wird. So bemerkt etwa Stephen Greenblatt: „The murder of Hypatia signified more than the end of one remarkable person; it effectively marked the downfall of Alexandrian intellectual life [...]“.⁴ Hypatias Tod vor den Toren einer Kirche, die früher ein heidnischer Tempel war, markierte die Transformation vom Heidentum zum Monotheismus; ihre Ermordung den Untergang einer kosmopolitischen intellektuellen Tradition, die dem ägyptischen, babylonischen, griechischen, lateinischen und jüdischen Erbe und Gedankengut gegenüber offen gestanden hatte.⁵

Auch in der jüngsten Geschichte Ägyptens befassten sich die Medien mit Geschehnissen, die eine erstaunliche Analogie zu Hypatias Schicksal aufweisen. Einige Monate nach dem Sturz Mubaraks im Jahre 2011 berichtet die Presse weltweit von einem gewaltsamen Angriff ägyptischer Soldaten auf eine Frau, die später in der Presse unter dem Pseudonym „the girl in the blue bra“ bekannt und zum Symbol des Widerstands gegen die Militärherrschaft stilisiert wird (Abb. 2). Die Wucht dieser Szene entstand vor allem durch die Gewalt am sonst verdeckten Körper und durch die Berührung von eigentlich Unberührbarem (man erkennt auf dem Bild kaum, dass es sich um eine verschleierte Frau handelt). Dass die Szene dieser Entblößung zudem nahe des Tahrir Platzes, des symbolischen Ortes der revolutionären Gemeinschaft, stattfand, wurde als direkter Angriff auf die Revolution verstanden und stachelte erneut die Volksmassen an, sich zu versammeln und gegen das gewaltsame Vorgehen des Militärs zu demonstrieren.

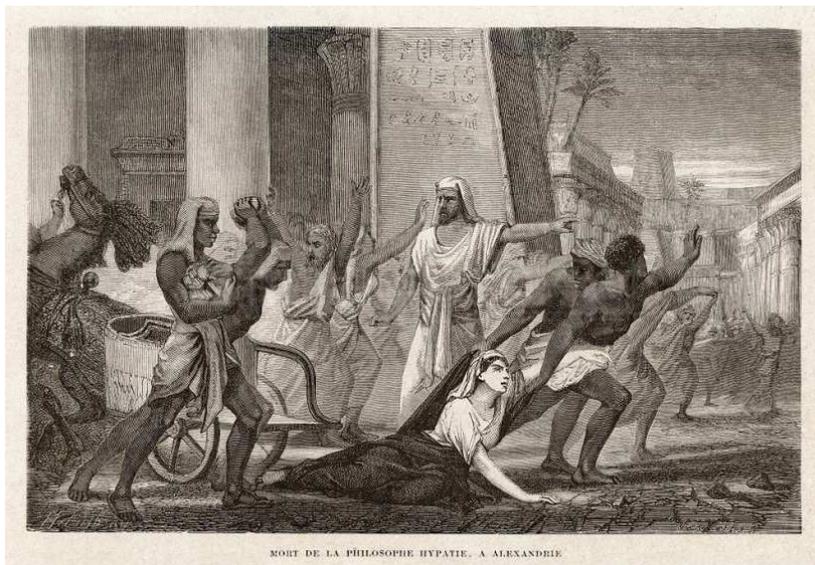


Abb. 1: Hypatias Ermordung in Alexandria im 5. Jahrhundert⁶

⁴ Stephen Greenblatt: *The Swerve*. London: Vintage 2012, S. 93.

⁵ Vgl. ebd. sowie S. 88.

⁶ Das Bild stammt von Louis Figuier. Als Vorlage diente ihm die Erzählung von Hypatias Tod. Vgl. Figuier: *Vies des savants illustres*, S. 458–459.



Abb. 2: Militärgewalt am Frauenkörper nahe des Tahrir Platzes (17. Dezember 2011)⁷

Szenen, die auf Phantasien über den unberührten weiblichen Körper rekurrieren, so wird hier deutlich, markieren Momente des Anfangs und des Endes, machen Gründungsszenarien vorstellbar, sie leiten politische Umwälzungen ein und spornen an oder veranlassen, dass sich soziale, religiöse oder politische Gemeinschaften zusammenschließen. Dabei geht es in erster Linie um das Spektakel der Verführung, Entführung und Berührung einer Jungfrau. Die europäische Literatur und Malerei haben sich von antiken Modellen, aber auch von vielen anderen Beispielen inspirieren lassen: Virginia, Hypatia und auch Lukretia und Jeanne d'Arc sowie ihre Variationen verkörpern in unterschiedlichen Kontexten die Gefährdung und zugleich die Reinheit einer Gemeinschaft, die sich durch ihre Verslossenheit zu definieren versucht, für die der intakte Frauenkörper symbolisch steht. Dabei lässt sich erkennen, dass eine Wechselbeziehung nicht nur zwischen Gemeinschaft und Berührung, sondern auch zwischen bildlichen Darstellungen von Ikonen der Unberührtheit und literarischen Texten besteht. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, sind Dramentexte entstanden, die prägende visuelle Darstellungen und Vorbilder von Jungfrauen aufnehmen und diese direkt oder indirekt transformieren.

Nicht nur auf der Handlungsebene von literarischen Texten zeigt sich, wie die Spannung zwischen der Unberührtheit und Schändung jungfräulicher Protagonistinnen die Gründung politischer Gemeinschaften motivieren. Vielmehr wird der Frage nach der Bedeutung des Sujets der Jungfräulichkeit für das Nationaltheater und die Nationalliteratur selbst relevant, weshalb Susanne Lüdemann die römische Virginia und einige ihrer Nachfolgerinnen etwa bei Lessing, Schiller oder Kleist „als Variationen über das Verhältnis von Nationalliteratur (oder Nationaltheater) und Politik“⁸ liest. Markant ist auch, dass

⁷ „Egyptian army soldiers arrest a female protester during clashes at Tahrir Square in Cairo December 17, 2011“. REUTERS/Stringer. Hier aus: <https://www.reuters.com/article/us-egypt-protests-women/attack-on-egyptian-women-protesters-spark-uproar-idUSTRE7BK1BX20111221> (abgerufen am 31.5.2018)

⁸ Susanne Lüdemann: „Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen. Verginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist.“ DVjs 4 (2013), S. 588–599, hier S. 598.

Geschichten über Figuren weiblicher Keuschheit mit den Anfängen von neuen Theatergenres verklammert sind, die sozio-politische Umbrüche reflektieren. So ist es z.B. eine Handlung über eine jungfräuliche Protagonistin, die mit den Anfängen des bürgerlichen Trauerspiels Mitte des 18. Jahrhunderts und der Entstehung des bürgerlichen Nationaltheaters zusammenfällt. Etwa 100 Jahre später schließt ebenfalls eine Geschichte über weibliche Tugend den Rahmen dieser Theatertradition und leitet gleichzeitig die Anfänge des sozialen Dramas ein, in dem sich das Kleinbürgertum zu Wort meldet. Die Rede ist im ersten Fall von Lessings *Emilia Galotti* (1772)⁹, im zweiten von Friedrich Hebbels *Maria Magdalena* (1843).

Die erwähnte Rahmung erscheint aus zweierlei Gründen bedeutsam: Erstens lässt sich daran beobachten, wie Kunst und vor allem das Theater eine gemeinschaftsstiftende Funktion innehaben. Die Theaterbühne erweist sich als sozial und politisch wirksam und entwickelt sich zu einem „Ort des Sozialen“, wie Theo Elm schreibt.¹⁰ Es steht hierbei in Korrelation mit einer sozialen Realität, indem es diese nicht nur reflektiert, sondern sie zudem modelliert und an ihr teilhat. Lessing, Hebbel sowie viele andere Dramatiker der Zeit sind damit direkt oder indirekt mit einer dramaturgisch und ästhetisch heiklen Frage konfrontiert: Wie stellt man eine unsichtbare Formation wie die soziale oder politische Gemeinschaft auf der Bühne dar? Das Theater stellt sich dabei als das geeignete Medium heraus, um Fragen der Darstellung von Gemeinschaft zu beantworten. Denn es bietet die Möglichkeit, diese unsichtbare, abstrakte und vielleicht deswegen schwer fassbare Formation im Rahmen einer Theateraufführung sichtbar und konkret zu machen.

Zweitens wird in den beiden erwähnten Dramen von Lessing und Hebbel die soziale oder politische Gemeinschaft an Aspekten der Berührung, Unberührtheit und des Berührungsverbots erkennbar. Erst die Gefahr, dass Unberührtheit in ihr Gegenteil umkippen könnte, lässt eine Gemeinschaft – etwa die bürgerliche Familie oder das Kleinbürgertum – als solche hervortreten, wobei Unberührtheit mit einem Zustand der Unversehrt- und der Reinheit gleichgestellt wird: „[E]ntscheidend ist, dass die Polis selbst, obwohl sie doch nur aus männlichen Subjekten besteht, sich in Bildern des unversehrten weiblichen Geschlechtskörpers spiegelt“, schreibt Lüdemann in *Der fiktive Staat*.¹¹

⁹ Obwohl Lessing *Emilia Galotti* erst im Jahre 1772 fertiggestellt hat, wendete er sich bereits in den 50er Jahren der Legende der römischen Virginia zu und übersetzte u.a. den Anfang von Samuel Crisps Trauerspiel *Virginia* (1754). Die früheste Erwähnung des im Entstehen begriffenen Trauerspiels geht auf ein Schreiben aus dem Jahr 1757 an Mendelssohn zurück. In einem Brief an Friedrich Nicolai vom 25.1.1758, schreibt der deutsche Dramatiker der Aufklärung, dass er am Sujet einer „bürgerlichen Virginia“ arbeitet, deren Name Emilia Galotti sei. Vgl. hierzu: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe. Hg. v. Wilfried Barner u.a., Bd. 11/1 Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 267. Die Beschäftigung mit *Emilia Galotti* verläuft also zeitgleich mit der Arbeit am ersten bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson*.

¹⁰ Theo Elm: Das soziale Drama. Stuttgart: Reclam 2004, S. 19.

¹¹ Thomas Frank/ Albrecht Koschorke/ Ethel Matala de Mazza/ Susanne Lüdemann: Der fiktive Staat. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 38.

Man kann also sagen, dass es erst die Übertretung vom Tabu der Unberührtheit ist, die eine abstrakte, imaginäre und schwer vorstellbare Formation wie die Gemeinschaft in Erscheinung treten lässt oder gar hervorzubringen vermag. Anhand von Figuren, die an der Grenze zwischen Unberührtheit und erster Berührung positioniert sind, lässt sich somit erklären, *wie* Gemeinschaft überhaupt möglich ist. Es wundert deswegen nicht, dass ausgerechnet eine Jungfrau – die Figur der Unberührtheit schlechthin – die Spannung zwischen Reinheit und Verunreinigung, Unversehrtheit und Verwundung konfiguriert. Denn in dieser Figur sind zwangsläufig ein Berührungsbegehren und ein Berührungsverbot eingeschlossen.

Während die Jungfrau im bürgerlichen Trauerspiel der Aufklärung als Figur der Unantastbarkeit des Individuums und der bürgerlichen Familie gelesen werden kann, tritt sie Mitte des 19. Jahrhunderts als Verbindungsglied und Scharnierstelle zwischen Familie und Gesellschaft in Erscheinung. Berührung erweist sich in diesem Zusammenhang jedoch stets als Verunreinigung, Bedrohung oder als Gefährdung – wie im Fall der Titelfigur von Hebbels *Maria Magdalena* – und nicht etwa als Möglichkeit, eine Nähe zu einer neuen sozialen Realität herzustellen.

Im bürgerlichen Trauerspiel soll eine Gemeinschaft sich hingegen nicht über Berührung im konkreten Sinn formieren, sondern über die ästhetischen Kategorien der Rührung und des Mitleids, die Lessing dadurch erzielen will, dass er sich von der abstrakten Institution des Staates ab- und dem Bürgertum zuwendet: „Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben“, heißt es in der *Hamburgischen Dramaturgie* über den Gegenstand des bürgerlichen Trauerspiels,

aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen. [...] Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzelnen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.¹²

Obwohl Lessings Poetik also durch die Identifikation mit dem tragischen Geschehen auf der Bühne die Nähe zum Bürgertum sucht, meidet das bürgerliche Trauerspiel Berührung im materiellen und konkreten Sinn und beschränkt sich auf die affektive Ebene der Rührung. Im Gegensatz dazu steht etwa das Theater Heinrich von Kleists, das keinen Raum für (Un)Berührtheit als Metapher vorsieht, sondern diese stets buchstäblich werden lässt: „[N]icht Repräsentation, sondern Performanz ist aber auch nach Kleist die politische Aufgabe des Dramas“,¹³ schreibt Lüdemann über den zerstückelten jungfräulichen Körper und die Signifikanz der materiellen Körperteile beim Dramatiker der

¹² Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Paul Rilla. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1954, S. 76.

¹³ Lüdemann: „Weibliche Gründungsoffer“, S. 599.

Grausamkeit um 1800. Genau darin besteht eine besondere Bedeutung, die der Jungfrau zugemessen wird. Als Figur vereint sie nämlich die metaphorisch-abstrakte sowie buchstäblich-körperliche Bedeutung von Berührung bzw. von Unberührtheit. Denn weibliche Unberührtheit kann ganz konkret sexuelle Abstinenz meinen, aber auch Unschuld implizieren oder die Ablehnung affektiver oder taktiler Berührung bezeichnen.

Die Spannung zwischen Jungfräulichkeit, Begehren und Tabu, aber auch zwischen der abstrakten und konkreten Bedeutung von Berührung bildet die Triebkraft in Hebbels Drama *Judith*, das er 1840 abgeschlossen hat. Es behandelt und zitiert gleichzeitig verschiedene Figuren der Unberührtheit, arbeitet sich an alten Mustern und Topoi ab oder möchte diese überbieten. Hebbels Plan war, eine eigene Jungfrau von Orleans zu schreiben, Schillers Tragödie gar zu übertreffen, wie er 1837 in einem Brief an seine langjährige Geliebte Elise Lensing mitteilt.¹⁴ Diese Figur der Wiederholung lässt sich im Zeichen der ästhetischen und politischen Debatten in der Zeit zwischen Restauration und Revolution lesen. In der Interimszeit nach dem Ende der Romantik und vor Beginn des Realismus, die von einer gewissen Ratlosigkeit gekennzeichnet ist, greifen manche Autoren zum Teil auf alte Stile und Muster zurück, die sich bewährt haben, etwa auf den belehrenden Charakter der Aufklärung. Viele betrachten sich als Epigonen, die ‚lediglich‘ eine Kunst nachahmen.¹⁵ Wohl kaum zufällig rahmen zwei Begriffe der Wiederkehr und der Wiederholung – nämlich ‚Restauration und Revolution‘ – diese Übergangsepoche ein. Die literarische Epochenbezeichnung ‚Restauration und Revolution‘ impliziert, dass das Verhältnis zwischen Literatur und Politik sich von der Autonomieästhetik der Weimarer Klassik lossagt und der Einfluss der Politik auf die Literatur erneut aktuell wird. Diese Übergangszeit ist zudem von einem Stilpluralismus geprägt, der die verschiedenen soziopolitischen Orientierungen in der Zeit zwischen dem Wiener Kongress im Jahre 1814 und der Märzrevolution 1848 spiegelt. Es entstehen verschiedene Strömungen, die vor allem in der gegenseitigen Ablehnung Form annehmen, wie beispielsweise einerseits der Biedermeier mit seinem Hang zum Quietismus und andererseits die revolutionäre Orientierung des Jungen Deutschland und des Vormärz. Gleichzeitig machen sich die Anfänge des literarischen Realismus bemerkbar, der sich als Abgrenzung gegen idealistische und romantische Kunstauffassungen etabliert.

Im Folgenden werden vor allem zwei Szenen in Hebbels Drama in den Blick genommen: die Erzählung von Judiths Hochzeitsnacht im zweiten Akt und Holofernes' Enthauptung im fünften Akt der Handlung. Während diverse Motive im Drama – etwa die Impotenz, Virginität oder die Enthauptung als Kastration – Anlass für eine psychoanalytische Deutung bei Freud waren, wovon nochmals genauer die Rede sein wird, gilt das Interesse hier insbesondere der imaginären Dimension des Politischen. Das Theaterstück wird daher vor dem Hintergrund

¹⁴ Friedrich Hebbel: Briefwechsel 1829–1863. Historisch-kritische Ausgabe in fünf Bänden. Hg. v. Otfried Ehrismann. München: Iudicium 1998, S. 142.

¹⁵ Vgl. hierzu etwa Marcus Hahn: Geschichte und Epigonen. ‚19. Jahrhundert‘ / ‚Postmoderne‘, Stifter / Bernhard. Freiburg i.Br.: Rombach 2003.

der politischen Ereignisse im postrevolutionären und postrestaurationen Europa gelesen, wobei Verdrängtes in Form von Spuren, Überresten und Restbeständen des Politischen auf der Theaterbühne wiederkehrt. Ausgehend von einer gespenstischen Hand im Theatertext und der jungfräulichen Titelfigur als Medium der Enthauptung wird die Krise zwischen politischer Kontinuität einerseits oder einer Zäsur andererseits im Drama aufgerufen, welche den damaligen Zeitgeist reflektiert. Die unheimliche Hand lässt den Theatertext nicht nur zwischen verschiedenen möglichen politischen Szenarien, sondern auch zwischen einer idealistisch-romantischen und realistischen Kunst oszillieren. Die dramatische Aufführungspraxis rechnet dabei zum einen mit der Romantik ab. Zum anderen lässt sich anhand von Modi des realistischen Darstellens auf der Theaterbühne beobachten, wie die politischen Gegebenheiten in der Zeit zwischen Restauration und Revolution mit den Anfängen des realistischen Erzählens zusammenfallen.

II.

Zwei Motive aus der apokryphen Geschichte über die jüdische Judith haben Maler und Bildhauer ganz besonders beflügelt: die Szene, in der Judith den assyrischen Feldherren Holofernes auf seinem Bett liegend enthauptet, wie sie z.B. Caravaggio abgebildet hat,¹⁶ und – noch berühmter – Judith, während sie den abgetrennten Kopf des Führers der Assyrer triumphierend zurück nach Bethulien bringt oder von einer Magd tragen lässt.¹⁷ Die bildliche Darstellung der alttestamentlichen Figur schreibt sich in Hebbels Dramentext *Judith* fort und stellt indirekt eine Verbindung zwischen Bild und Wort sowie dem Anblick eines Gemäldes und der Niederschrift des dichterischen Kunstwerks her. Nach dem Erblicken eines Gemäldes von Giulio Romano (1499–1546) in der Münchner Pinakothek nämlich soll in Hebbel das Judith-Motiv „lebendig“¹⁸ geworden sein, wie der Autor in seinem Vorwort zum Manuskript über die Entstehung des Werks verzeichnet. Es handelt sich dabei um Romanos *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Abb. 3).

¹⁶ Gemeint ist Caravaggios Bildnis *Judith enthauptet Holofernes* (1598/1599).

¹⁷ Wie z.B. Cristofano Alloris *Judith mit dem Kopf des Holofernes* (ca. 1580) oder Sandro Botticellis *Die Rückkehr Judiths nach Bethulia* (1472/1473).

¹⁸ Friedrich Hebbel: Vorwort zu *Judith*. Eine Tragödie in fünf Akten. Hofenberg Sonderausgabe. Hg. v. Karl-Maria Guth. Berlin: Verlag der Cantumax 2015, S. 3.



Abb. 3: Giulio Romano: *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (ca. Mitte des 16. Jahrhunderts)

Später übernimmt der Autor für das Drama die Grundlinien der apokryphen alttestamentlichen Geschichte über die Beschützerin Bethuliens. Generell stellt das Theaterstück die bekannte Problemkonstellation dar: Als die Assyrer unter der Führung Holofernes' die Stadt belagern und hinter den Stadtmauern ein anarchischer Zustand herrscht, debattieren die Bethulier zunächst darüber, ob sie die Stadttore öffnen und sich dem herrschsüchtigen Stellvertreter des babylonischen Königs Nebukadnezar ergeben sollen. Während „der Älteste“ der Gemeinschaft belehrt, „ein offenes Tor wäre die Todeswunde der Stadt“¹⁹, will Judith ihr Volk beschützen und beschließt mithin, sich ins Heerlager des Feindes zu wagen, Holofernes zunächst mit ihrer Schönheit zu verführen und ihn schließlich zu töten. Es stellt sich jedoch die Frage, warum ausgerechnet eine Jungfrau den Führer, der die Masse zusammenhält, enthaupten soll. Hebbel baut nämlich eine signifikante Episode in sein Drama ein, die dem alttestamentlichen Narrativ völlig fremd ist: Als die Titelfigur die Bühne betritt und bevor sie sich für ihr Volk aufopfern will, vertraut sie ihrer Magd an, dass ihr Ehemann in ihrer Hochzeitsnacht impotent wurde und sie daraufhin weder in dieser Nacht noch sechs Ehemonate danach berührt habe. In der eindrucksvollen aber etwas hermetischen Schilderung der Hochzeitsnacht, liest man Folgendes über die *jungfräuliche* Witwe:

Judith

[...] Nun höre weiter, Mirza. Wir gingen in die Kammer hinein [...]. Drei Lichter brannten, er wollte sie auslöschen; ‚laß, laß‘, sagte ich bittend;

¹⁹ Friedrich Hebbel: *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Anni Meetz. Gütersloh: Sigbert Mohn 1963, S. 186.

„Närrin!“ sagte er und wollte mich fassen – da ging eins der Lichter aus, wir bemerkten’s kaum; er küßte mich – da erlosch das zweite. Er schauderte, und ich nach ihm, dann lacht’ er und sprach: „Das dritte löscht’ ich selbst“; – „schnell, schnell“, sagte ich, denn es überlief mich kalt; er tat’s. Der Mond schien hell in die Kammer, ich schlüpfte ins Bett, er schien mir gerade ins Gesicht. Manasses rief: „Ich sehe dich so deutlich wie am Tage“, und kam auf mich zu. Auf einmal blieb er stehen; es war, *als ob die schwarze Erde eine Hand ausgestreckt und ihn von unten damit gepackt hätte*. Mir ward’s unheimlich; „komm, komm!“ rief ich und schämte mich gar nicht, daß ich’s tat. „Ich kann ja nicht“, antwortete er dumpf und bleiern; „ich kann nicht!“ wiederholte er noch einmal und starrte schrecklich mit weit aufgerissenen Augen zu mir herüber; dann schwankte er zum Fenster und sagte wohl zehnmal hintereinander: „Ich kann nicht!“ Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches zu sehen.

Mirza

Unglückliche!

Judith

Ich fing an, heftig zu weinen, ich kam mir verunreinigt vor, ich haßte und verabscheute mich. Er gab mir liebe, liebe Worte, ich streckte die Arme nach ihm aus, aber statt zu kommen, begann er leise zu beten. [...]

(Nach einer langen Pause)

Sechs Monate war ich sein Weib – er hat mich nie berührt.

Mirza

Und – ?

Judith

Wir gingen so eins neben dem andern hin, wir fühlten, daß wir zueinander gehörten, aber es war, als ob etwas zwischen uns stände, etwas Dunkles, Unbekanntes. [...] Du weißt, es war vor drei Jahren in der Gerstenernte, da kam er krank vom Felde zurück und lag nach dritthalb Tagen im Sterben. [...] Er darf nicht sterben – rief’s in meiner Brust – er darf sein Geheimnis nicht mit ins Grab hinunternehmen, du mußt Mut fassen und ihn endlich fragen. „Manasses“, sprach ich und beugte mich über ihn, „was war das in unsrer Hochzeitsnacht?“ – Sein dunkles Auge war schon zugefallen, er schlug es mühsam wieder auf, ich schauderte, denn er schien sich aus seinem Leibe wie aus einem Sarge zu erheben. Er sah mich lange an, dann sagte er: „Ja, ja, ja, jetzt darf ich’s dir sagen, du‘ – – Aber schnell, als ob ich’s nimmermehr wissen dürfte, trat der Tod zwischen mich und ihn und verschloß seinen Mund auf ewig.

(Nach einem großen Stillschweigen)

[...]

Mirza

Ich schaudere.²⁰

²⁰ Hebbel: Judith, S. 165f., Hervorh. M.EH.

Die Hochzeitsnacht ist geprägt von Sinnestäuschungen, die überwiegend durch das berühmte ‚als ob‘ der Romantik²¹ in die Erzählung eingewoben werden und gleichzeitig eine imaginäre Sphäre öffnen, um das Grauen und Schauern in der Nacht vorstellbar zu machen. Während eines Besuchs bei Hebbel soll Heine das Drama bewundernd kommentiert und schließlich ergänzt haben: „Es sei aber auch etwas Gespenstisches darin [...]. Dies Gespenstische walte vorzüglich in der Schilderung der ersten Hochzeitsnacht, die sehr schön sei.“²² In der Tat verschwindet in der Hochzeitsnacht jedes lüsterne Geschehnis, und es schleicht sich stattdessen bei jeder romantischen Berührung ein reales Element ein: das erste Licht, das ausgeht, als der Ehemann seine Braut fassen will, das zweite, das beim Küssen erlischt, das dritte, das der Bräutigam selber auslöscht und schließlich die Vorstellung, die Erde habe eine Hand ausgestreckt und Manasses von unten gepackt, wodurch er impotent wurde und seine Braut letztendlich jungfräulich blieb – eine Vision, in der das Romantische wiederum von realen, irdischen Elementen durchkreuzt wird. Im Schlafgemach, das vom Mond als Motiv der Romantik durchleuchtet wird, rückt die jungfräuliche Judith in den Bereich des Imaginären. Trotz der Finsternis kann ihr Ehemann sie sehen und erst in dem Moment, in dem er die Impotenz unmittelbar an seinem Körper spürt, wird Judith aus dem Bereich des Traumhaften in den Bereich des Physischen und Reellen zurückgeholt. Man könnte folglich sagen, dass in der Schilderung der Hochzeitsnacht das Romantische ständig von einem realistischen Moment und konkreten Dingen, etwa von der Hand oder der Erde, verdrängt wird.

Aber warum variiert Hebbel das alttestamentliche Narrativ? Warum ist die verwitwete Judith Jungfrau geblieben? Dass die Protagonistin damit als Metapher für die Grenzlinie der Stadt oder ihre geschlossenen Tore stehen würde, wäre eine abgeschmackte Lesart bzw. müsste folglich zu der Frage führen, warum die Protagonistin bei Hebbel zudem als Witwe oder Braut auftritt. Sicher hätte der Dramatiker sich die dichterische Freiheit nehmen können, diesen Status abzuwandeln und Judith schlichtweg als unverheiratete Jungfrau zu präsentieren. Warum tritt die Titelfigur als jungfräuliche Witwe auf?

In seinem Tagebuch notiert Hebbel, dass Judith nicht lieben darf, sonst würde sie ihre „nationale Bedeutung“²³ einbüßen. Ähnlich wie Schillers Jungfrau von Orleans, die einen göttlichen Auftrag ausführt, bei dem keine Männerliebe ihr Herz berühren darf, ist Hebbels Titelfigur auf einer patriotischen Mission und darf sich nicht durch Lüste oder Gefühle davon abbringen lassen. In *Das Tabu der Virginität* (1917) merkt Freud jedoch an, dass Hebbel „die patriotische Erzählung aus den Apokryphen des Alten Testaments in klarer Absichtlichkeit sexualisiert“

²¹ Vgl. Peter-André Alt/ Christiane Leiteritz (Hg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin: de Gruyter 2005.

²² Friedrich Hebbel: Tagebücher in zwei Bänden. Hg. v. Friedrich Brandes, Bd. I. Leipzig: Reclam 1913, S. 555 (14. Oktober 1843).

²³ Ebd., S. 360 (28. März 1840).

und „ein patriotisches Motiv zur Verdeckung eines sexuellen“²⁴ verwendet habe. Folglich liest Freud die Szene weniger im Zeichen des National-Patriotischen, wie sie Hebbel in seinem Tagebucheintrag kommentiert. Sicher geht aus der nicht vollzogenen Ehe und der gespenstischen Schilderung der Hochzeitsnacht eine libidinöse Energie hervor. Durch Judiths Jungfräulichkeit, die Verlockung und das Scheitern der Berührung lädt sich die Handlung in der extensiven Darstellung der Ereignisse um die Impotenz des Ehemannes mit einer intensiven Energie auf, die sich im Fortgang der Geschehnisse verschiebt und in der Enthauptung Holofernes' und der Zersetzung der Masse entlädt. Die *nicht* vollzogene Ehe mit dem Ehemann Manasses liest sich hierbei als Vorspiel, das das Ende des Dramas antizipiert, wo Unberührtes in eine gewaltsame Berührung umschlägt. Ständig wird die Erzählung der ersten Nacht, die das Ehepaar gemeinsam verbringt, von einer Figur des Schneidens und Unterbrechens – man könnte von einer *fabula interrupta* sprechen – eingeholt, die sich nicht nur in der nicht vollzogenen Ehe oder der Impotenz als unterbrochener Geschlechtsakt manifestiert. Bemerkenswert ist zudem, dass Judith in dieser Szene spricht, während sie „am Webstuhl“ sitzt, der – unabhängig vom Schlesischen Weberaufstand – als Metapher für das Erzählen bzw. den Text fungiert. Nachdem Manasses zeitweilig aus seinem Todesfieber erwacht und – ähnlich wie die Auferstehung Jesu – sich „wie aus seinem Sarge, zu erheben [schien]“, die jungfräuliche Ehefrau sowie die Leser oder Zuschauer sich dabei eine Erklärung für das Rätsel der Ereignisse zwischen dem Brautpaar erhoffen, wird ausgerechnet das entscheidende Wort auf immer abgeschnitten, wenn der Ehemann genau in diesem Moment seinen Tod findet.

Diese Figur des Einschneidens kehrt am Ende der Handlung in brutalster, materiell-körperlicher Form wieder, wenn der Feldherr der Assyrer enthauptet wird. Diese Szene soll im Folgenden näher angeschaut werden. Anschließend ist die Frage nach Judiths Unberührtheit erneut zu stellen. Denn bis zum Schluss lassen diese sowie die mysteriöse Schilderung der Brautnacht im Zeichen des Politischen deuten. Im letzten Akt des Theaterstücks tritt die Konkurrenz zwischen mehreren Polen wieder in Erscheinung: dem Romantischen einerseits und dem Realen andererseits, aber auch zwischen dem Erzählen und dem Darstellen. Drei Momente sind hierbei von Relevanz: Judiths Vergewaltigung hinter einem Theatervorhang, die Enthauptung Holofernes' während des Schlafes und Judiths Rückkehr nach Bethulien mit dem abgetrennten Kopf.

Judiths Vergewaltigung wird dem Publikum visuell komplett erspart, da diese hinter einem zweiten Vorhang auf der Bühne stattfindet und von Judith in Form eines nachträglichen Berichts erzählt wird. Der zugezogene Vorhang erscheint hierbei wie die feine Membran des Hymens, wie eine zweite Jungfräulichkeit, die durch die Anti-Theatralität dieser Szene eine Affektsenkung des Publikums zur Folge hat, da dieses vom Geschehnis ausgeschlossen wird. Die Affektökonomie wird jedoch sogleich rückgängig gemacht: Was dem Zuschauer

²⁴ Sigmund Freud: „Das Tabu der Virginität. Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens (III)“ In: Ders.: Gesammelte Werk. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 12, London: Imago Publishing 1955, S. 159–180, hier S. 178.

nämlich nicht vorenthalten, sondern sogar *zu konkret* vor Augen geführt wird, ist das Ereignis der Enthauptung Holofernes' und wie der Kopf des Feldherrn in einen Sack eingepackt wird, bevor Judith ihr „Eigentum“²⁵ als Beweis für ihren Triumph nach Bethulien bringt. Mit auffallender Nonchalance und rasendem Tempo werden in Hebbels Theaterstück aufeinander folgend mehrere Enthauptungen von Personen vollstreckt, die dem despotischen Feldherrn gegenüber ungehorsam gewesen waren, bis schließlich dem Führer der Armee selbst in einer *grande finale* vor Augen des Publikums der Kopf abgeschlagen wird. Während Holofernes schläft, spricht Judith zu ihrer Magd: „Willst du zögern, bis die wieder hungrige Begier ihn weckt, bis er dich abermals ergreift und – (*Sie haut des Holofernes Haupt herunter.*) Siehst du, Mirza, da liegt sein Haupt! Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt?“²⁶ Während man hinter dem Vorhang ein Opfer vermuten könnte, das für die Gemeinschaft stirbt, dringt das Reale in die Szene der Transzendenz ein und setzt ihr ein Ende.

Die eingeschobene lapidare Regieanweisung über den abrupten und zugleich brutalen Akt der Köpfung steht in Kontrast zum Ereignis, um das es hier geht. Letztendlich handelt es sich bei der Gewalttat um den Tod einer politischen Größe, der nicht ohne Konsequenzen bleibt. Gleichzeitig stellt genau dieser Einschub das Erzählen dem Darstellen auf der Theaterbühne gegenüber. Letzteres erweist sich als Repräsentationsmodus für eine Theaterpraxis, in die das Reale der Außenwelt Zugang zur Bühne gefunden hat, um dort einen festen Platz zu beanspruchen. Nicht zuletzt aber äußert der Verfasser genau über diese Szene gewisse Bedenken, wie nun die Enthauptung vor einem Theaterpublikum darzustellen ist:

Es kommt mir so vor, als ob mein Stück unaufführbar sey. Holofernes z. B. wird geköpft. Wie soll das gemacht werden? Soll man immer einen wirklichen Sünder in Bereitschaft halten, den man als Holofernes einkleidet und den nun die Schauspielerin, statt des Henkers, durch das Beil vom Leben zum Tode bringt? Vorher geht Judith mit Hol. in die Kammer: wird das Publikum nicht lachen? Und hat es nicht Recht, zu lachen? Die Poesie will ich wohl vertreten, aber das Theatralische macht mir große Sorgen.²⁷

Man kann den Eintrag als rhetorische Äußerung lesen oder als Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit des Autors, wie eine solche Szene theatertechnisch darzustellen sei. Hebbels Frage zur Aufführung der Enthauptung auf der Theaterbühne ist jedoch auch ein Hinweis darauf, dass Theater und politische Realität zwischen Restauration und Revolution verklammert sind. Der Schrecken, der im Zeichen der *terreur* im französischen Nachbarland wütete, schleicht sich in die dramatische Praxis ein und führt zum Gedanken, die Schaubühne könnte sich in einen Ort wandeln, an dem Todesurteile ausgeführt werden.

²⁵ Hebbel: Judith, S. 215.

²⁶ Ebd., S. 211.

²⁷ Hebbel: Tagebücher, S. 338 (30. Dezember 1839).

Die Hand, die hinrichtet, stellt auf einer weiteren Ebene eine Verbindung zur schwarzen Erde im zweiten Akt her, die eine Hand ausstreckt und den Bräutigam zeugungsunfähig werden lässt. Über diese Hand wird ein Bogen zur Enthauptungsszene geschlagen. Denn es ist diese mysteriöse Hand, die Manasses seiner Potenz beraubt und diese in Form einer exzessiven Gewalt auf Judith überträgt. Die Spannung zwischen der Berührung und der Unberührtheit dieser Hochzeitsnacht wird also zum Ritus, in dem Judith in die Rolle der Befreierin ihres Volkes eingeweiht wird. Diese geheimnisvolle Hand erstreckt sich über den Theatertext bis zum Moment der Kopfabtrennung und kehrt so zum Schluss in der Figur Judiths wieder und zwar nicht nur in Form der Hand, die abschlägt. Judith selber erweist sich als die Hand, die eine göttliche Mission ausführt: „Achior (*tritt herzu und fällt auf die Knie*). Groß bist Du, Gott Israels, und es ist kein Gott, außer Dir! (*Er steht auf.*) Das ist des Holofernes Haupt! (*Er faßt die Hand der Judith.*) Und dies ist die Hand, in die er gegeben war?“²⁸

Im Gegensatz zur gespenstischen Hand im zweiten Akt, die mit Impotenz assoziiert wurde, handelt es sich im letzten Akt um eine reale Hand, die den nationalen Auftrag ausführt und Bethulien befreit. Mehr noch: Nach der theatralen Inszenierung der Hinrichtung wird diese damit abgeschlossen, dass der Kopf in seiner abgetrennten Form gezeigt und der bethulischen Gemeinschaft und damit auch dem Theaterpublikum vorgeführt wird: „Sieh, der Kopf ist mein Eigentum, den muß ich mitbringen, damit man mir’s in Bethulien glaubt, daß ich – – [...]“²⁹ Dieser „Gestus der *ostentatio*“³⁰, das abschreckende „Zur-Schau-stellen des Kopfes“³¹ nach der Hinrichtung, wandelt das Erzählen des Gespenstischen in ein Darstellen des Drastischen, das auf der Theaterbühne umso abscheulicher wirkt.

Zum Schluss bleibt ein kopfloses Heer zurück, und das hat Folgen. In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) beschreibt Freud, wie die kopflosen Krieger, die als Massenindividuen nicht nur an ihren Führer, sondern auch aneinander „libidinös gebunden“³² waren, nach dem Tod Holofernes’ in Panik geraten. Der Ausruf, dass der Feldherr den Kopf verloren habe, wie dies in Nestroys Parodie des Hebbelschen Dramas von Judith und Holofernes geschehe, bringe schließlich, schreibt Freud weiter, die fatale Konsequenz der Zersetzung der Heeresmasse mit sich.³³ „Nun Holofernes kopflos ist, sind sie’s alle“, wird im letzten Akt der Handlung festgestellt.³⁴

²⁸ Hebbel: Judith, S. 218, Hervorh. M.EH.

²⁹ Ebd., S. 215.

³⁰ Katrin Weleda: „Der Schnitt am Körper. Die Wirkung des malerischen und plastischen Sujets der Enthauptung.“ In: Gabriela Antunes/ Björn Reich (Hg.): (De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2012, S. 155–169, hier S.156.

³¹ Ebd.

³² Sigmund Freud: „Massenpsychologie und Ich-Analyse.“ In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud et al. Bd. 13, Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 73–161, hier S. 104.

³³ Vgl. ebd., S. 106.

³⁴ Hebbel: Judith, S. 219.

Die Darstellung einer kopflosen Gemeinschaft auf der Theaterbühne im postrevolutionären und postrestaurationen Europa erinnert unweigerlich an das Trauma der königlosen Moderne, an die Enthauptung von Ludwig XVI., aber auch an die Wiederherstellung der Bourbonenmonarchie. In einem Tagebucheintrag verweist Hebbel explizit auf Napoleon, der ihm „in der Judith, direct vorgeschwebt“³⁵ habe und nimmt somit die zeitweilige Rückkehr Bonapartes, seine Machtübernahme und die temporäre Unterbrechung der Herrschaft der Bourbonen unmittelbar in die Handlung auf. Dabei überlebt Judiths Gemeinschaft als solche aufgrund der Energie, die dem Kopf, den die verwitwete Jungfrau mitbringt, unabänderlich innewohnt. Ähnlich wie das Bild, das Hebbel in der Münchner Pinakothek erblickt und das sich in den Damentext einschreibt und darin fortlebt, wirkt dieser Kopf auf der Handlungsebene in der Gemeinschaft Bethuliens nach. So zeigen viele bildliche Darstellungen des vom Körper getrennten Kopfes Holofernes' – darunter auch das Gemälde Giulio Romanos – ein bemerkenswert expressives oder ein eher schlafendes und ruhendes, aber kein lebloses Gesicht.

Holofernes lebt in der Gemeinschaft Bethuliens noch auf einer weiteren Ebene nach: In der Befürchtung Judiths nämlich, sie könne dem kopflosen Feldherrn einen Sohn gebären: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei.“³⁶ So lautet der letzte Satz des Dramas. Was zum Schluss übrig bleibt, ist also die Furcht vor der Ansteckung mit einem anderen Samen, mit einer anderen Politik. Einerseits enthauptet die Hand Judiths mit der Absicht, eine Gemeinschaft zu schützen. Die Köpfung erweist sich hierbei aber auch als Zäsur, die das genealogische Kontinuum der Gemeinschaft Bethuliens gefährden könnte. Andererseits war das Fortbestehen der Gemeinschaft schon in der Hochzeitsnacht symbolisch suspendiert. Paradoxe Weise ist es nicht eine legitime Zeugung innerhalb der Gemeinschaft, die verspricht, dass diese persistiert. Stattdessen ist es die illegitime Vereinigung, die ein Fortbestehen des bethulischen Kollektivs, allerdings mit fremdem Samen, also mit fremder, auswärtiger Politik verspricht. Dabei lässt Judiths Jungfräulichkeit – und damit soll die Frage nach der Signifikanz der Virginität wieder aufgenommen werden – keinen Raum für Ambiguitäten. Sollte ihr Gebet nicht erhört werden, sie also ein Kind gebären, dann wäre dieses klarer Abstammung. Wäre die jungfräuliche Witwe in der Hochzeitsnacht nicht unberührt geblieben, dann wäre es hingegen unmöglich, den Vater und die politische Herrschaft, für die er steht, eindeutig zu identifizieren. Liest man dies vor dem Hintergrund der Guillotine, die das Herz Europas erschüttert hat, so lässt sich die Hand, die die schwarze Erde ausstreckt, nicht nur als eine lesen, die das Drama zwischen romantischer und realistischer Kunst ins Oszillieren bringt. Die unheimliche Hand erweist sich darüber hinaus als eine, die symptomatisch für die Übergangsepoche zwischen Restauration und Revolution ist – eine

³⁵ Friedrich Hebbel: Briefe. Gesammelt und erläutert von U. Henry Gerlach. Heidelberg: Carl Winter 1975, S. 182. Brief an Louis Pierre Herzog Tascher de la Pagerie (29.11.1960).

³⁶ Hebbel: Judith, S. 220.

gespenstische Hand, die unterbricht, einschneidet und Zäsuren und Diskontinuitäten als Charakter der Epoche aufdeckt.