

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

Arts & Sciences Electronic Theses and
Dissertations

Arts & Sciences

Fall 5-19-2017

Dienerinnen des Rechts? Zu Geschlechts-, Familien- und Rechtsdiskursen in den Werken Friedrich Hebbels

Antonia Villinger

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds



Part of the [German Literature Commons](#)

Recommended Citation

Villinger, Antonia, "Dienerinnen des Rechts? Zu Geschlechts-, Familien- und Rechtsdiskursen in den Werken Friedrich Hebbels" (2017). *Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations*. 1054.
https://openscholarship.wustl.edu/art_sci_etds/1054

This Thesis is brought to you for free and open access by the Arts & Sciences at Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in Arts & Sciences Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS
Department of Germanic Languages and Literatures

Dienerinnen des Rechts? Zu Geschlechts-, Familien- und Rechtsdiskursen in den Werken
Friedrich Hebbels

by
Antonia Villinger

A thesis presented to
The Graduate School
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirement for the degree
of Master of Arts

May 2017
St. Louis, Missouri

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	iii
1) Einleitung	1
2) Gesellschaft und Recht: Familie im 19. Jahrhundert dargestellt an Maria Magdalena	6
3) Religion und Recht: Befreiung aus den gesellschaftlichen Strukturen dargestellt an Judith	48
4) Schlussbetrachtung	77
5) Literaturverzeichnis	83

Danksagung

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Professor Lynne Tatlock für die wertvollen Ratschläge und Anregungen, mit denen sie mir jederzeit zur Verfügung stand und die maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen hat.

Bei meinem Kommissionsmitgliedern Professor Paul Michael Lützeler und Professor Caroline Kita bedanke ich mich sehr für die anregende Diskussion und die inspirierenden Kommentare.

Außerdem möchte ich mich herzlich bei Professor Claudia Liebrand für die Möglichkeit bedanken, am Austausch teilzunehmen und meinen Masterabschluss in den USA zu machen.

Meinen Kommilitonen und Kommilitoninnen, insbesondere Christine Bernshaus, Maren Fußwinkel, Lukas Häberle und Karena Weduwen, danke ich sehr für die aufschlussreichen Diskussionen, Ratschläge und die gegenseitige Unterstützung.

Antonia Villinger

Washington University in St. Louis

May 2017

1) Einleitung

Das Drama „ist daher durchaus ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorangegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will“¹.

Den Anspruch das Drama als Mittelglied und Produkt einer vorangegangenen Zeit zu verfassen, hat Friedrich Hebbel dem Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* in seinem 1844 veröffentlichten Vorwort vorangestellt. Die Werke Hebbels gilt es in dieser Arbeit, inspiriert von aktuellen Debatten um die Relevanz der Germanistik für die Gesellschaft² – und insbesondere der Literaturwissenschaften – auf diesen Anspruch hin zu analysieren. Aus den gegenwärtigen Diskussionen um die Bedeutung von literarischen Texten für das öffentliche Leben lassen sich folgende Nachfragen an Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen ableiten: Kann Literatur als Mittelglied zwischen aufeinander folgenden Jahrhunderten dienen? Werden literarische Texte, welche nicht von zeitgenössischen AutorInnen stammen, in der gegenwärtigen Gesellschaft noch rezipiert? Vermittelt Literatur Wissen an die Gesellschaft?

Im Rahmen dieser Arbeit wird versucht, dieser Debatte eine Antwort zu bieten, wofür als Argumentationsgrundlage auf die Werke Hebbels zurückgegriffen wird. Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts auf literarische Texte des 19. Jahrhunderts ist zu untersuchen, ob der von Hebbel formulierte Anspruch, das Drama als Mittelglied zu betrachten, wirklich umgesetzt werden kann. Bilden die hier untersuchten literarischen Texte *Maria Magdalena*, *Ein Trauerspiel in Sizilien* und

¹ Friedrich Hebbel: Vorwort zu *Maria Magdalena*, - in: Friedrich Hebbel Werke. Erster Band. Hrsg. von Gerhard Fricke/ Werner Keller/ Karl Pönbacher, München: Carl Hanser Verlag 1963, S. 307. Alle Werke Hebbels werden im Folgenden aus diesem Band zitiert und alle Zitate aus den verschiedenen Dramen (*Maria Magdalena*, *Ein Trauerspiel in Sizilien* und *Judith*) werden im Fließtext mit Seitenzahlen in Klammern nachgewiesen,

² Vgl. dazu beispielsweise: Frauke Berndt: Hier wird an der Zukunft gearbeitet, - in: <https://www.nzz.ch/feuilleton/germanistik-hier-wird-an-der-zukunft-gearbeitet-ld.145207> (eingesehen am 04.03.2017). Berndt reagiert damit auf einen Artikel von Martin Dorrey in der Zeitschrift *Der Spiegel*. Siehe dafür: <http://www.spiegel.de/spiegel/germanistik-studium-wo-die-chancen-fuer-germanistik-studenten-liegen-a-1133069.html> (eingesehen am 04.04.2017).

Judith ein verbindendes Mittelglied zwischen der Gesellschaft des 19. und des 21. Jahrhunderts? Ermöglicht die literarische Inszenierung von Geschlechts-, Rechts- und Familiendiskursen der Leserschaft eine Reflexion der heutigen gesellschaftlichen Strukturierung? Können Hebbels Werke in ihrer Rolle als Theatertexte auch das Publikum des 21. Jahrhunderts faszinieren?

Um auf diese Fragenkomplexe Antworten auf der textlichen und interpretativen Ebene zu generieren, werden im Rahmen dieser Arbeit die drei genannten Werke Friedrich Hebbels im Hinblick auf die Diskurse von Recht, Gerechtigkeit und Geschlecht in der gesellschaftlichen Struktur des 19. Jahrhunderts analysiert. Auf Literatur wird deshalb zurückgegriffen, da mithilfe dieser, der Gesellschaft betreffende soziale, kulturelle und politische Sachverhalt am Beispiel einiger weniger Figuren auf einer abstrakt-textlichen Ebene dargestellt werden können. Die literarische Inszenierung von „individuelle[n] Schicksale[n], der bewertenden Rolle des Einzelnen im Getriebe der Welt und der Bündelung von Einzel- und Gemeininteresse [in] soziale[n] Reibungen zwischen Schichten, Gruppen und Zonen“³ ermöglicht, von einer einzelnen Person auf Sachverhalte zu schließen, welche in einem zweiten Schritt generalisiert werden kann. Durch diesen Prozess werden zwei Interpretationsvorgänge angestoßen.

Einerseits kann ein literarischer Text als Spiegel einer zeitgenössischen Gesellschaftsstruktur dienen. Für diesen Auslegungsprozess wird sich im Rahmen dieser Arbeit auf die Verknüpfung von politischen, sozialen und kulturellen Diskursen in den Werken Hebbels konzentriert. Es wird untersucht, wie in den Dramen die Pole Männlichkeit und Weiblichkeit in der öffentlich-privaten Welt des 19. Jahrhunderts verortet werden. Andererseits eröffnen die literarischen Texte gerade in ihrer Funktion als Theatertexte einen weiteren Interpretationsspielraum sowohl auf den Rezipienten respektive die Rezipientin als auch auf den

³ Hans-Christian Stillmark: Familienbilder in Hebbels Werk, -in: Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Hebbel „volksnah“. „Jeder Satz ein Menschengesicht“, hrsg. von Ida Koller-Andorf, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2012, S. 59.

Handlungsablauf der Dramen. Die Inszenierungen eines Textes auf einer Bühne involvieren das Publikum auf der Handlungsebene. Angeregt von Situationen im Schauspiel, welche dieses gleichermaßen irritieren oder faszinieren können, wird ein Reflektionsprozess beim Publikum aktiviert. Literatur fungiert in diesem Zusammenhang sowohl als Identifikationsmarker als auch als Reibungspunkt. Darüber hinaus binden im Text gebildete Leerstellen das Publikum noch näher in den Interpretationsprozess ein. Da manche provokanten Ereignisse, die auf der textlichen Ebene dargestellt werden, – im Kontext dieser Arbeit der Suizid Klaras am Ende von *Maria Magdalena* oder die Enthauptung Holofernes in *Judith* – nicht direkt auf der Bühne präsentiert werden können, werden im Handlungsablauf interpretatorische Spielräume eröffnet. Diese Szenen werden erst durch die Figurenrede in die Dramen integriert, wodurch ein Moment der Ambivalenz in die Texte eingeschrieben wird. In den Werken Hebbels erhöhen diese Uneindeutigkeiten, wie beispielsweise der außereheliche Geschlechtsakt zwischen Klara und Leonhard in *Maria Magdalena* sowie die gescheiterte Hochzeitsnacht von Judith, die dramatische Dynamik der Dramen und binden das Publikum noch weiter in die Interpretationsprozesse ein.

Im ersten Teil der Arbeit wird Hebbels Bürgerliches Trauerspiel *Maria Magdalena* zunächst in der gesellschaftlichen Situation des 19. Jahrhunderts verortet, da der Umbruch vom 18. ins 19. Jahrhundert viele gesellschaftlichen Neuerungen brachte. Die beginnende Industrialisierung, die Französische Revolution und die damit einhergehende Strömung der Aufklärung evozierten einen Wandel in den Familienformen, den Geschlechterrollen sowie der gesellschaftlichen Struktur, wodurch sowohl die wirtschaftliche Situation als auch das Familienbild und davon beeinflusst die Konstruktion von Geschlechtern neu definiert wurde. Die „Veränderungen von Paar- und Generationsbeziehungen, von Geschlechter- und Arbeitsrollen, von

Verwandtschafts- und Erbschaftssystemen“⁴ wird im ersten Kapitel zu *Maria Magdalena* als Ausgangspunkt der Interpretation gelesen. Für die nähere Analyse des Bürgerlichen Trauerspiels wird sich an den „Achsen Familie-Beruf, privat-öffentlich, rechtsfähig-unmündig“⁵ orientiert. Im ersten Teil der Arbeit wird die Auswirkung gesellschaftlicher Machtdiskurse auf die Tischlerfamilie Meister Antons und besonders auf die Vater-Tochter-Achse, also der Beziehung zwischen Anton und Klara, untersucht. Recht wird im Rahmen des Dramas als „sprachliche Uebereinstimmung des Wortes Recht mit den Worten: Gesetz oder Gesetzgeben, Gesetzerhalten“⁶ definiert. Wie zu zeigen sein wird, ist Recht in *Maria Magdalena* strikt männlich konnotiert und an die öffentliche Sphäre gekoppelt. Der weiblich semantisierte Innenraum hingegen bildet einen Gegenpol zu diesem Handlungsraum.

Um die Willkürlichkeit und Unzuverlässigkeit des im Drama inszenierten Rechtssystems herauszuarbeiten, wird die Analyse von *Maria Magdalena* mit zwei weiteren Texten kontrastiert, welche die Interpretation im Hinblick auf die Pole Männlichkeit-Weiblichkeit sowie Recht-Unrecht weitere Perspektiven hinzufügt. In Hebbels *Ein Trauerspiel in Sizilien* wird die für *Maria Magdalena* essentielle Vater-Tochter-Beziehung weitergeschrieben, aber absurdum geführt. Anselmo behandelt seine Tochter Angiolina, über welche er rechtlich verfügt, als Gegenstand und nicht als handelndes Individuum. Er setzt sie als Pfand für seine Spielschulden ein. Die Einflechtung von Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* in die Analyse eröffnet im Hinblick auf das Rechtssystem neue Interpretationsansätze auf *Maria Magdalena*. Die Handlungen des Gerichtsdieners Adam erscheinen mit der Folie des Kleist'schen Dorfrichters Adam umso

⁴ Wolfgang Kaschuba: *Lebenswelt und Kultur der unterbürgerlichen Schichten im 19. Und 20 Jahrhundert*, München: Oldenbourg Verlag 1990, S. 82

⁵ Ebd.

⁶ Artikel: Recht – in: *Staatslexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaft in Verbindung mit vielen der angesehensten Publicisten Deutschlands*, hrsg. von Carl von Rotteck und Carl Welcker, 13. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1842, S. 484

willkürlicher und unrechtmäßig. Im zweiten Teil des ersten Kapitels werden die Auswirkungen der gesellschaftlichen Mechanismen auf die beiden weiblichen Protagonistinnen näher betrachtet. Sowohl Klara als auch Angiolina werden durch das patriarchalische System in den Tod getrieben: Klara begeht aufgrund ihrer außerehelichen Schwangerschaft Suizid. Angiolina wird von zwei Landsoldaten, welche eigentlich das Recht verkörpern, erstochen.

Das zweite Kapitel zur Tragödie *Judith* schließt an die Analyse von Geschlecht und Recht im gesellschaftlichen Kontext an und erweitert diese Konfiguration um die Kategorie Religion. Das erste Drama Hebbels rückt die Frage nach Geschlechterrollen noch eindringlicher in den Mittelpunkt des Texts. Wie zu zeigen sein wird, unterläuft die Tragödie in der Figur der Judith gesellschaftliche Geschlechterkonstruktionen und betont besonders im Hinblick auf ihre Beziehung zu den männlichen Figuren – Holofernes, Ephraim und Manasses – die Notwendigkeit, das Individuum in Abgrenzung zum Kollektiv zu betrachten. Die vermeintlich-natürliche Konstruktion von Geschlechterrollen erfasst die Komplexität der unterschiedlichen Charaktere des Dramas nicht, sondern lässt diese in der Anonymität verschwinden. Als ein zweiter Punkt wird sowohl anhand des Tyrannen Holofernes als auch an der Figur Judith die Notwendigkeit von rechtlichen Normen für die gesellschaftliche Strukturierung deutlich. Beiden Figuren fehlt die rechtliche Legitimation für ihr Handeln, weshalb diese auf der textlichen Ebene bestraft werden: Holofernes mit dem Tod und Judith mit der Angst vor einer ungewollten Schwangerschaft. In Judith ist am Ende des Dramas ein Moment der Entwicklung angelegt, welche diese sowohl aus den gesellschaftlich konstruierten Geschlechterrollen befreit als auch eine Kritik am patriarchalischen System in das Drama einschreibt. Um diesen Argumentationspunkt zu unterstützen, wird – parallel zum ersten Kapitel – auf Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* und Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* zurückgegriffen. Beide Texte geben neue Interpretationsaspekte auf das Tyrannentum des Holofernes und die Jungfernschaft Judiths.

Im ersten Kapitel wird mit der Analyse von *Maria Magdalena* begonnen, an welche das Drama *Judith* anschließt. Beiden Ausarbeitungen wird ein Fazit nachgestellt, in welchem die Ergebnisse diskutiert und ein Ausblick auf weitere Interpretationsansätze sowie mögliche Arbeitsschritte gegeben wird.

2) Gesellschaft und Recht: Familie im 19. Jahrhundert dargestellt an *Maria Magdalena*

Im Zentrum dieses Kapitels steht der 1843 publizierte und 1846 uraufgeführte Theatertext *Maria Magdalena* von Friedrich Hebbel. Das Drama verhandelt in drei Akten einen kurzen Abschnitt aus dem Leben der Tischlerfamilie von Meister Anton in einer mittleren Stadt, deren Namen das Publikum⁷ nicht erfährt. Das übergreifende Interesse dieser Arbeit besteht in der Analyse des konfliktreichen Aufeinandertreffens des Individuums mit gesellschaftlichen Erwartungen. Das bürgerliche Trauerspiel besteht aus zwei Handlungssträngen, welche die beiden Kinder Antons, Karl und Klara, in den Mittelpunkt des Geschehens rücken. Das Drama beginnt mit dem vermeintlichen Juwelen-Diebstahl durch Karl. Dieser Verstoß gegen die rechtlichen Normen führt den plötzlichen Tod der Mutter im ersten Akt herbei und lässt den jungen Mann bis III,3 durch den Gerichtsdienner Adam im Gefängnis einsitzen. Kurz vor dem Suizid Klaras im letzten Akt des Trauerspiels wird Karl freigelassen und bildet einen Zeugen des Geschehens rund um den Selbstmord seiner Schwester. Der zweite Handlungsstrang – auf welchen sich in dieser Arbeit konzentriert wird – rückt die Protagonistin Klara und die Erwartungen, welche sowohl ihr Vater als auch ihre Bewunderer, Leonhard und der Sekretär, an diese herantragen, in den Mittelpunkt des Dramas. Klara wird ungewollt durch Leonhard schwanger, was zum dramatischen Ende des

⁷ Im Rahmen dieser Arbeit werden die Terminologien Publikum und Zuschauerschaft dem Begriff Leserschaft vorgezogen, da die Werke Hebbels als Theatertexte konzipiert und auf verschiedenen Bühnen bis zum heutigen Tag hin inszeniert wurden respektive werden.

Trauerspiels führt. Leonhard entscheidet sich trotz vorheriger Verlobung aufgrund der schlechten Mitgift Klaras für die Heirat mit einer anderen. Für die Tischlertochter ist der Selbstmord, welcher gleichzeitig ein Kindesmord ist, der einzige Ausweg, sich aus den an sie herangetragenen gesellschaftlichen Erwartungen zu befreien.

Die Vater-Tochter-Beziehung wirkt in *Maria Magdalena* parallel zu den drei anderen früheren Bürgerlichen Trauerspielen strukturgebend. Die Forschung unterscheidet vier kanonische Trauerspiele, wobei Hebbels Werk das jüngste neben Gotthold Ephraim Lessings *Miß Sara Sampson* (1755) sowie *Emilia Galotti* (1772) und Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* (1784) ist. Die Vater-Tochter-Achse wirkt in den Bürgerlichen Trauerspielen als dramatische Konfiguration, welche den katastrophalen Ausgang der Texte produziert, der in allen vier mit dem Tod der Töchter endet. Diese sind zwischen der Verantwortung für ihren Vater und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Erwartungen und ihrem individuellen Verhalten gefangen.⁸ Der Vater als Figur des sowohl öffentlichen als auch privaten Lebens hält in dieser Konfiguration eine doppelte Funktion inne. Diesem kommt als Souverän in der Familie die Aufgabe der Regulierung innerfamiliärer, paternaler Normen zu. Gleichzeitig ist er als Vertreter seiner Familie in der Öffentlichkeit der „Verwalter einer Generalisierung von universal konzipierten, natürlichen Werten“⁹. Die Beziehung von privatem und öffentlichem Raum wird im Folgenden näher beleuchtet.

Im Rahmen dieser Arbeit wird am System Familie und an der Vater-Tochter-Beziehung die im Text dargestellte gesellschaftlich-patriarchalische Struktur untersucht, wobei sich auf die Rolle von Recht und Gesetz konzentriert wird. Wie zu zeigen sein wird, sind alle rechtlichen Instanzen

⁸ Vgl. Franziska Schößler: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 7.

⁹ Claudia Nitschke: Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755 – 1921), Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 14.

in Hebbels Text ausschließlich männlich kodiert. Recht, welches in *Maria Magdalena* besonders in der Figur des Gerichtsdieners Adams verkörpert ist, wird als willkürlich, unzuverlässig und unreflektiert in den Text eingeführt. Da die weiblichen Figuren aus dem männlich-kodierten Rechtssystem per Gesetz ausgeschlossen werden, können diese als Gegenpol zum dominierenden Patriarchat interpretiert werden. Im Verlaufe dieses Kapitels wird neben *Maria Magdalena* das Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (1806) von Heinrich von Kleist in der Ausarbeitung betrachtet. Die Hauptfigur des Lustspiels ist Dorfrichter Adam, der versucht sein eigenes Verbrechen vor Gericht aufzuklären respektive zu vertuschen. Ein Vergleich der beiden Dramen erscheint dahingehend produktiv, da Kleists unzuverlässige Richterfigur als Folie für Hebbels 40 Jahre später erschienenenes Drama *Maria Magdalena* betrachtet werden kann. Die Kontrastierung der beiden Dramen eröffnet neue Deutungspotenziale auf das Trauerspiel. Neben den beiden angeführten Texten wird in einem zweiten Schritt *Ein Trauerspiel in Sizilien* (1847) in diesem Kapitel thematisiert und mit der Figurenkonstellation in *Maria Magdalena* kontrastiert. Beide Dramen wurden von Hebbel der Gattung des Trauerspiels zugeordnet, weshalb ein Vergleich der beiden Texte die Möglichkeit bietet, neue Interpretationsansätze zu entwickeln. Im *Trauerspiel in Sizilien* steht ebenso ein Konflikt zwischen Vater und Tochter – Anselmo und Angiolina – in der bürgerlichen Gesellschaft im Zentrum des Textes. Die Forschung hat auch auf die Parallele der beiden Trauerspiele hingewiesen und *Ein Trauerspiel in Sizilien* „als Potenzierung des entsprechenden Negativen in der >Maria Magdalena<“¹⁰ gelesen. Die produktive Verbindung der drei genannten Texte ermöglicht eine ausführliche Analyse der Werke Hebbels und der textlichen Inszenierung des Rechtssystems.

¹⁰ Herbert Kraft: Poesie der Idee. Die Tragische Dichtung Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971, S. 155.

In einem ersten Schritt wird zu Beginn ein kurzer Überblick über die gesellschaftliche Entwicklung vom 18. ins 19. Jahrhundert gegeben, wobei zum einen ein Schwerpunkt auf die handwerklichen Zünfte, denen Tischlermeister Anton in *Maria Magdalene* angehört, gelegt wird. Zum anderen wird das System Familie, welches als Schlüsselfigur für die Erschließung der gesellschaftlichen Strukturierung fungiert, näher betrachtet.

Auswirkung der Industrialisierung

Die zunehmende Industrialisierung in den 1830er Jahren evozierte einen gesellschaftlichen Wandel, welcher sowohl die wirtschaftlich-berufliche Situation als auch das Familienbild neu definierte. Der Modernisierungsprozess durch die Industrialisierung „des Verkehrs und des Konsums“, beispielsweise in Dampfmaschine und Eisenbahn, „bedeute[te] neue Geschwindigkeit und neue Mobilität, sie diktier[ten] einen industriellen Takt der Arbeit wie ein industrielles Tempo der Bewegung“¹¹. Menschliche Arbeitskraft wurde durch Maschinen abgelöst, welche eine Arbeiterleichterung, besonders in den Bereichen der Textilindustrie, mitbrachte. Gleichzeitig folgt auf die Ersetzung von Menschen- durch Maschinenkraft eine Umstrukturierung gesellschaftlicher Verhaltensmuster sowie etablierter Normen. Der Wandel in der Arbeitswelt wird im Folgenden an der Struktur der Zünfte skizziert.

Den Prämissen von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit der Französischen Revolution folgend evozierte die Einführung der Gewerbefreiheit die Aufhebung des Zunftzwangs.¹² Dieser Prozess der Neu- und Umbildung der ökonomischen Situation brachte zwar das „Ende der Zünfte als öffentlich-rechtliche Institution“¹³ mit sich, nicht aber die Organisationsform. Zünfte nahmen seit dem Mittelalter eine wichtige Berufsstruktur in der städtischen und ländlichen Umgebung

¹¹ Wolfgang Kaschuba: *Lebenswelt und Kultur*, S. 21.

¹² Vgl. Heinz-Gerhard Haupt: *Neue Wege zur Geschichte der Zünfte in Europa*, - in: *Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich*, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 36.

¹³ Ebd., S. 37.

ein.¹⁴ Der Zusammenschluss von Gesellen und Meistern, der sich nicht exklusiv auf das Handwerk bezog, sondern auch Kaufleute und Einzelhändler in diese „dominante Organisationsform“¹⁵ miteinschloss, bildete einen festen Bestandteil der gesellschaftlichen Struktur. Die Institutionalisierung verschiedener Berufsgruppen lenkte „mit ihren Ordnungen von Produktionen und Reproduktionen, mit ihren festen Regeln der Arbeitsteilung und der materiellen Lebensführung das soziale Verhalten von der Werkstatt bis auf den Markt“¹⁶. Der juristisch geregelte Zunftzwang, die Restriktion zur Ausübung einer Tätigkeit ausschließlich innerhalb einer Zunft, ermöglichte den unterschiedlichen Berufsgruppen eine Monopolstellung. Dieser organisierte Exklusionsmechanismus¹⁷ und der hohe Organisationsgrad der beruflichen Tätigkeit hatten neben den wirtschaftlichen Vorteilen für die Arbeitenden auch identitätsstiftende Bedeutung. Zünfte bedeuteten in der gesellschaftlichen Struktur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gleichsam berufliche Absicherung sowie ein soziales Netz. Gemeinsame Normen respektive Verhaltensweisen stifteten Orientierungsmuster für das Individuum. Mit der Einführung der Gewerbefreiheit wurde die Monopolstellung der Zünfte aufgehoben, wodurch der Markt für andere Berufsgruppen geöffnet wurde. Diese Neuordnung brachte das Ende des Zunftzwangs mit sich und evozierte einen Wandel im gesellschaftlichen System. Das Wegbrechen der Zünfte bedeutete den Verlust von etablierten Organisationsstrukturen sowie Identifikationsmustern.¹⁸

Gerade in *Maria Magdalena* wird an der Figur des Meister Anton auf die gesellschaftliche Wichtigkeit dieser Berufsgruppe verwiesen. Wie der Name bereits verdeutlicht, wird der Tischlermeister dem Publikum über seinen Beruf eingeführt und identifiziert sich auch über diesen.

¹⁴ Im Kontext dieser Arbeit wird sich auf die Verteilung der Zünfte in den Städten konzentriert. Heinz-Gerhard Haupt verweist jedoch darauf, dass die „These, Zünfte organisierten vor allem städtische Gewerbe, [...] in vielen Regionen durch ihre Verbreitung auf dem Land“ die historische Entwicklung nicht repräsentativ abdeckt. Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁵ Ebd., S. 25.

¹⁶ Kaschuba: *Lebenswelt und Kultur*, S.7.

¹⁷ Vgl. Haupt: *Neue Wege zur Geschichte der Zünfte in Europa*, S. 12.

¹⁸ Ebd., S. 9.

Meister Anton verweist im Drama an vielen Stellen auf seinen beruflichen Werdegang als Tischlermeister und grenzt sich damit zu den anderen Bewohnern des Dorfes, besonders zum Gerichtsdienner Adam, ab. In Hebbels Bürgerlichem Trauerspiel wird an der Figur des Meister Antons der Einfluss des Berufs auf das individuelle Verhalten einer Person anschaulich illustriert.

Neben der Einführung der Vertragsfreiheit entwickelten sich durch die Technologisierung „neue Formen der *Schriftlichkeit*“¹⁹, welche ebenso die Umstrukturierung der Gesellschaft vorantrieben. Ein größerer Teil der Bevölkerung – um 1840 waren es vier Fünftel²⁰ – verfügte über Grundkenntnisse im Lesen und Schreiben, was weitere Arbeitsmöglichkeiten neben der häuslichen Reproduktionsarbeit eröffnete. Aus diesem Wandel in der Arbeitswelt entwickelte sich die Überzeugung, dass der Lohnarbeiter und Bauer – ähnlich wie Beamte und Geschäftsmänner – alleinig für die Versorgung seiner Familie verantwortlich sei. Die Frau hingegen solle ihrem Hauptberuf als Mutter, Gattin und Hausfrau nachgehen. Auf das „durch die Natur beglaubigte[] binäre[] System, das Räume und Tätigkeiten geschlechtlich codiert“²¹ wird im Folgenden noch zurückgekommen. Diese dichotomische Einteilung konfigurierte eine Differenzierung von bezahlter und unbezahlter Arbeit, wobei letztere, nämlich die häuslichen Tätigkeiten, aufgrund der fehlenden geldlichen Vergütung nicht als Leistung betrachtet wurden. Diese Entwicklung machte die weibliche Arbeit unsichtbar für die politische Repräsentation und verstärkte gleichzeitig die Trennung von privater und öffentlicher Sphäre.²² Die Arbeitssphäre des Mannes verlagerte sich in diesem Entwicklungsprozess von der Hofarbeit in den Bereich der dauerhaften zeitlich und

¹⁹ Kaschuba: Lebenswelt und Kultur, S. 18.

²⁰Vgl. Ebd.

²¹ Franziska Schöbeler: Einführung in die Gender Studies, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 24

²² Vgl. Ebd., S. 25.

räumlich getrennten Erwerbstätigkeit, gleichzeitig wurden die Frauen in den häuslichen Bereich zurückgedrängt.²³

Die Auslagerung der Erwerbstätigkeit evozierte eine Dynamik, welche einer „komplexe[n] Verschränkung zwischen Geschlechter-, Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung“²⁴ zu Grunde lag. Aus dieser „geschlechterspezifischen Arbeitsteilung“ entwickelte sich ein universales Prinzip der „gesellschaftlichen Arbeitsteilung“²⁵. Das daraus resultierende „moderne Leitbild der bürgerlichen Familie“²⁶ orientierte sich an dieser starren Trennung und etablierte es als „zentrales Organisations- und Funktionselement“²⁷ der familiären und gesellschaftlichen Strukturierung. Wie es noch zu zeigen sein wird, wird diese Trennung auch in den Gesetzesschriften, wie dem *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten*, verankert, wodurch die Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit auch gesetzlich legitimiert wurde.

Konzept von Familie im Kontext des 19. Jahrhunderts

Neben diesen wirtschaftlichen Faktoren wurde die Geschlechterhierarchie im letzten Drittel des 18. Jahrhundert durch das aufkommende naturalisierte Geschlechtermodell beeinflusst, welches sich an der Opposition von Natur und Kultur orientierte. Es fand eine Wandlung in der Gesellschaft statt, in Folge derer das Modell, den Ursprung menschlichen Lebens ausschließlich religiös zu erklären, hinterfragt wurde. Es wurde sich vielmehr an vermeintlich wesensgemäßen und naturgegebenen Merkmalen orientiert²⁸, welche auf einer Universalisierung der Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit basierte.²⁹ Der Versuch, ein Konzept von dem *einen* weiblichen

²³ Vgl. Karin Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 19 und S. 201.

²⁴ Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, 190.

²⁵ Ebd., S. 197.

²⁶ Ute Frevert: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Berlin: Suhrkamp Verlag 1986, S. 21.

²⁷ Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, 19.

²⁸ Vgl. Frevert: *Frauen-Geschichte*, S. 21.

²⁹ Vgl. Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, S. 19.

und dem *einen* männlichen Wesen zu entwerfen, waren kulturelle Schöpfungen, welche keine biologischen Determinanten abbildeten.³⁰ In diesem Prozess der Generalisierung wurden die Individualität sowie Subjektivität jedes einzelnen in den Hintergrund gerückt, wodurch ein undifferenziertes Konzept von geschlechterspezifischen Verhaltensmustern etabliert wurde. Die Idee des Geschlechtscharakters entwickelte sich aus einem „Gemisch von Biologie, Bestimmung und Wesen“, welches aus psychischen, physiologischen und sozialen Eigenschaften abgeleitet wurde. Aus der Kombination von Natur und der darauf basierenden Wesenhaftigkeit wurden „Gattungsmerkmale von Mann und Frau“³¹ festgelegt, welche die Frau als Geschlechtswesen den Mann hingegen als Kulturwesen darstellte. Ausgehend von dieser Argumentation wurde sich an den Polen Passivität-Aktivität und Emotionalität-Rationalität orientiert, woraus geschlechterspezifisch-gesellschaftliche Rollen konstruiert wurden.³² Die Frau, die von Natur aus emotional, passiv und schwach sei, sei für den häuslichen Bereich – für die „private Reproduktion“³³ – prädestiniert. Dem rationalen Mann hingegen wurde die Aufgabe der öffentlich-gesellschaftlichen Produktion zugeschrieben.³⁴ Diese Rollenbilder spiegeln eine von der Gesellschaft konstruierte Geschlechterhierarchie wider, in welcher die weibliche Lebenssphäre als Alternative neben der männlichen geschaffen wurde.³⁵

Orientierend an dieser Dichotomie entwickelte sich ausgehend von dem Konzept des „ganzen Hauses“ und unter dem industriellen Einfluss die Struktur der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhundert. Öffentlichkeit ist in diesem Zusammenhang „vor allem als ein Gegenbegriff zu

³⁰ Vgl. Hargen Thomsen: *Virgo et Mater Oder von der Inkonsistenz der Bilder und der Inkonsistenz der Literatur. Die Paradoxa gesellschaftlicher Rollenbilder am Beispiel von Hebbels Frauen-Imagos*, -in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuszay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 122.

³¹ Hausen: *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte.*, 23.

³² Ebd., S. 23.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Ebd., S. 22.

³⁵ Vgl. Thomsen: *Virgo et Mater*, S. 122.

den in einer familialen Häuslichkeit kultivierten Werten zu verstehen.“³⁶ In dieser Oppositionsbeziehung wurde der öffentliche Raum ausschließlich männlich semantisiert, der private hingegen weiblich. Jedoch hatte der Mann als Familienoberhaupt weiterhin die Entscheidungsgewalt über die häusliche Sphäre und dazugehörig über die Familie. Dem „Konzept der Privatheit [...] also souveräne (nicht aber als intentional gesetzte) Wertesphäre“³⁷ stand der Bereich der Öffentlichkeit zwar diametral entgegen, trotzdem verfügte der Mann in beiden Bereichen über die Macht, Entscheidungen zu treffen. Dieser, als Familienoberhaupt, fungierte in der gesellschaftlichen Struktur des 19. Jahrhunderts als Bindeglied zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre. Er vertrat die Familie in der Öffentlichkeit und hatte gleichzeitig Entscheidungsbefugnis über den privaten respektive häuslichen Raum³⁸, wodurch das individuelle Handeln jedes Familienmitglieds unter der Entscheidungsgewalt der Vaterfigur respektive des Ehemanns stand. Dieser agierte gleichzeitig als „bürgerlicher Vater“ – „als Sachverwalter der Wertegemeinschaft“ – und als „individueller Vater“³⁹. Diese bürgerlichen Werte etablierten Tugendvorgaben, Normen und ein Konzept von Sittlichkeit, welche sowohl die gesellschaftlichen als auch rechtlichen Normen beeinflussten. Es machte sie „zu einer disziplinierenden Norm, die einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben“⁴⁰ konnte. Aber genau dieser Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der Einfluss auf das Rechtssystem sowie auf das familiäre Leben werden, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, in den Werken Hebbels problematisiert.

Anlehnend an Heidi Rosenbaum wird Familie im Rahmen dieser Arbeit nach dem Konzept der „Kernfamilie“ betrachtet, welche als das „Zusammenleben der Eltern mit ihren unmündigen

³⁶Claudia Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 8.

³⁷ Ebd., S.11.

³⁸ Vgl. hierzu die Aufgabenverteilung bezüglich der Kinder in: Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten: §65 „Hauptsächlich muss jedoch der Vater die Kosten zur Verpflegung der Kinder übernehmen“ und §66 „Körperliche Pflege und Wartung, so lange die Kinder derer bedürfen, muß die Mutter selbst, oder unter ihrer Aussichtbesorgen“. Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten, Berlin 1794

³⁹ Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 10.

⁴⁰ Ebd., S.11.

und unverheirateten Kindern⁴¹ beschrieben wird. Das System Familien bildet im Rahmen dieses Kapitels die soziale, gesellschaftliche und rechtliche Schlüsselfigur für die Analyse der Zeitperiode und besonders der Reflexion des Rechtssystems, da hier „[s]oziale Erfahrungen und Erwartungen, moralische Normen und Werte, rituelle und symbolische Praxen“⁴² überwiegend vermittelt wurden. Aufbauend auf der gesellschaftlichen Entwicklung und der vermeintlich natürlichen Rollenverteilung wurde diese hierarchische Struktur auch in Gesetzestexten rechtlich legitimiert. Im Staatslexikon wird im Artikel *Ehe* auf die strikte Verweisung der Frau in den privaten Raum hingewiesen: „Der Gattin bleibt nunmehr bloß der Beruf, über das Innere des Hauses zu wachen und durch Kinder, die sie der Republik verschaffe, den Namen einer Familie fortzupflanzen.“⁴³ Die Verweisung der Frau in die häusliche Sphäre reduzierte diese auf das Gebären und Erziehen von Kindern und schloss sie gleichzeitig aus der öffentlichen Sphäre aus.⁴⁴ Der Mann hingegen stand an der „Spitze der familiären Hierarchie“⁴⁵ und verfügte über die Entscheidungsgewalt bezüglich aller privaten und öffentlichen Belange. Die Familie – „die Vereinbarung mehrerer Menschen zu einem gemeinschaftlichen Leben und zu einer wahren Gesamtpersönlichkeit“⁴⁶ – musste sich qua Gesetz der väterlichen Autorität unterordnen und dessen Entscheidungen akzeptieren. Das familiäre Zusammenleben, welches „Grundlage alles edlern menschlichen und bürgerlichen Lebens“⁴⁷ war, fügte sich der patriarchalen Struktur der Gesellschaft. Die Aufgabe des Vaters als Familienoberhaupt war es, die Versorgung sowie die gesellschaftliche Stellung der Familie zu

⁴¹ Heidi Rosenbaum: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1982, S. 27.

⁴² Kaschuba: Lebenswelt, S. 88.

⁴³ Artikel: Ehe, -in: Das Staatslexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, hrsg. von Carl von Rotteck/ Carl Welker, 4. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1846, S.168.

⁴⁴ Vgl. Hilmar Grundmann Der Mensch ein Ding und weiter nichts? Zu Hebbels Prognose von der Verdinglichung als Lebensform moderner Gesellschaften, - in: Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Klassiker und Realist, hrsg. von Ida Koller-Andorf, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreich 1992, S. 83.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Artikel: Familie, - in: Staatslexikon,4. Band, S. 592.

⁴⁷ Ebd.

sichern und die Reputation zu wahren.⁴⁸ Zwischen Vater und Kindern bestand ein Abhängigkeitsverhältnis, welches im *Allgemeinen Landrecht für die Preussischen Staaten* rechtlich festgehalten wurde: „Kinder aus einer Ehe zur rechten Hand führen den Namen des Vaters.“ Außerdem „erlangen [sie] die Rechte seiner Familie und seines Standes“⁴⁹. Die Familienstruktur orientierte sich am gesellschaftlichen Ansehen des Vaters. Die Frau ging über die Heirat von der väterlichen Entscheidungsgewalt in die ihres Ehemannes über.

In *Maria Magdalena* wird der Konflikt zwischen der öffentlichen und privaten Sphäre respektive zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit besonders an den Figuren Meister Anton und Klara deutlich, wobei die Vater-Tochter-Beziehung im Zentrum des Dramas steht. Die gesellschaftliche Hierarchie des 19. Jahrhunderts und die damit einhergehende patriarchal strukturierte Familienordnung wird bereits zu Beginn des Bürgerlichen Trauerspiels anhand der *personae dramatis*⁵⁰ verdeutlicht. Meister Anton steht als Oberhaupt der Familie an der obersten Stelle des Personenverzeichnisses. Sowohl seine Frau als auch seine Kinder, Klara und Karl, sind ihm unterstellt und nach dem Verwandtschaftsgrad zugeordnet. Die Ehefrau von Meister Anton wird als ‚seine Frau‘ aufgelistet. Bei den Kindern Klara und Karl steht als Zusatz ‚seine Tochter‘ und ‚sein Sohn‘. Die gesamte Familienstruktur ist auf Meister Anton als „Familienoberhaupt“⁵¹ ausgerichtet. Neben den *personae dramatis* spiegelt das Arrangement des Bühnenbilds genau diese patriarchalische Hierarchie, welche in den Rechtsnormen festgehalten wird, wider: Der Raum, in welchem der erste Akt beginnt, wird als „Zimmer im Hause des Tischlermeisters“ (330) eingeführt. Bereits vor Beginn der Lektüre von *Maria Magdalena* wird die Zuschauerschaft durch das Arrangement der Figuren und dem Aufbau des ersten Akts in die gesellschaftliche und rechtliche

⁴⁸ Vgl. Grundmann *Der Mensch ein Ding und weiter nichts?*, S. 83.

⁴⁹ *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten*, S.148.

⁵⁰ Vgl. S. 330.

⁵¹ Artikel: Familie, - in: *Das Staatslexikon*, 4. Band, S. 594.

Stellung der bürgerlichen Welt des 19. Jahrhundert eingeführt. Sie erhalten eine Leseanweisung und eine Übersicht über die Figurenkonstellation. Diese patriarchalische Hierarchie strukturiert das gesamte Trauerspiel und bietet den Ausgangspunkt des Konflikts respektive der Tragödie am Ende des Dramas.⁵²

Rechtsdiskurs in *Maria Magdalena*

Ziel dieses Kapitels ist es, den Einfluss des Rechtssystems auf die Handlungen der Figuren in *Maria Magdalena* nachzuzeichnen, wobei ein besonderer Fokus auf der textlichen Repräsentation der Geschlechts- und Familiendiskurse liegt. Recht als „der Name für ein Gefüge von Rechten, Befugnissen und Verpflichtungen, die von einer menschengemachten Instanz verliehen werden“⁵³, verweist bereits auf die förmliche Konstruktion – parallel zu Geschlecht – durch Menschen. Im Kontext des 19. Jahrhunderts wird es durch das Staatslexikon sowohl als „die Uebereinstimmung mit dem Gesetze“ als auch als die „sprachliche Uebereinstimmung des Wortes Recht mit den Worten: Gesetz oder Gesetzgeben, Gesetzerhalten“⁵⁴ definiert. In einem weiteren Schritt wird Recht als die das Einverständnis „praktische[] Gesetzgebung, die man zum Unterschied von der religiösen oder bloß vernünftigen Moral, oder der sittlichen Gesetzgebung die Rechts- oder die juristische Gesetzgebung nennt“⁵⁵, umschrieben. Das Staatslexikon verweist in diesem Artikel auf die Unabhängigkeit des Rechts von sämtlichen religiösen, sittlichen und moralischen Vorstellungen. Rechtliche Entscheidungen müssen losgelöst von persönlichen Einstellungen getroffen werden und auf der Auslegung von Gesetzestexten basieren.

⁵² Vgl. dazu Wolfgang Düsing: „»Ich bin die Tochter meines Vaters«. Väter und Töchter im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel, - in: „Das Weib im Manne zieht ihm zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hg. von Ester Saletta/ Christa Agne Tucza, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 40.

⁵³ Lutz Wingert: Recht zwischen erzählerischer Anschauung und förmlicher Konstruktion - in: »Fechtschulen und phantastische Gärten«: Recht und Literatur, hrsg. von Andreas Kilcher/ Matthias Mahlmann/ Daniel Müller Nielaba, Zürich: vdf Hochschulverlag 2013, S. 81.

⁵⁴ Artikel: Recht – in: Staatslexikon, S. 484

⁵⁵ Ebd.

Wie im Kontext dieses Kapitels zu zeigen sein wird, sind gerade die Figuren, welche das Recht in den Texten *Maria Magdalena* und *Ein Trauerspiel in Sizilien* verkörpern, nicht frei von diesen Einstellungen und agieren trotz der Berufung auf die gesetzlichen Instanzen nach ihren eigenen Entscheidungen. Im Rahmen dieser Arbeit wird ein weiter Begriff von Recht verwendet, welcher einerseits den administrativen Teil durch die in den Gesetzestexten verankerten Gesetze umfasst, spricht „Recht als Summe der geltenden Rechtsnormen“⁵⁶. Andererseits werden juristische Personen, wie beispielsweise Richter oder Gerichtsdieners, zu diesem Rechtsapparat hinzugezählt, da diese für die Rechtsprechung im gesellschaftlichen Rahmen verantwortlich sind. In *Maria Magdalena* werden juristische Themenfelder nicht im Vordergrund des Dramas verhandelt, sondern nur implizit. Für eine detailliertere Betrachtung bedarf es deshalb einer näheren Analyse der textlichen Inszenierung von Recht und Gerechtigkeit.

In *Maria Magdalena* tritt Recht als ein Teil des männlich dominierten öffentlichen Lebens auf. Die Macht, Recht zu sprechen, ist – die gesellschaftliche Hierarchisierung des 19. Jahrhunderts reflektierend – nur männlichen Figuren vorbehalten. Recht ist über den gesamten Text männlich semantisiert, was dieses gleichzeitig in die Sphäre des Patriarchats einschreibt. Die Dichotomie von Weiblich- und Häuslichkeit sowie Männlich- und Öffentlichkeit wird in *Maria Magdalena* besonders an der Figur der Klara und ihren männlichen Gegenübern – Sekretär und Leonhard – deutlich. Klara als Tochter des Tischlermeisters ist die häusliche Sphäre vorbehalten. Das von der Gesellschaft vorgeschriebene Rollenbild erwartet von ihr, sittsam bis zum Tag ihrer Heirat zu leben und gleichzeitig den an sie herangetragenen Ansprüchen gerecht zu werden. In derselben Situation – ähnliches Alter und gesellschaftliche Herkunft – können der Sekretär und Leonhard einem Beruf nachgehen und in der Öffentlichkeit verkehren. Leonhard erhält eine Anstellung als Kassierer. Der

⁵⁶ Bernd Rütters: Rechtstheorie, München: Beck Verlag 1999, S.36

Sekretär hingegen kehrt mit einem juristischen Abschluss nach der Beendigung seines Studiums in die mittlere Stadt zurück, in welcher das Drama spielt. Im Verlaufe dieser Arbeit wird diese skizzierte Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit weiter mitgeführt, im Hinblick auf die Pole Gerechtigkeit und Unrecht untersucht und anschließend in der privaten und öffentlichen Sphäre verortet. Das Zusammenspiel dieser drei Vorgehensweisen verdeutlicht die gesellschaftliche Dynamik im 19. Jahrhundert, welche in *Maria Magdalena* dargestellt wird. Der Diskurs über Strafe, Gerechtigkeit und Unrecht wird innerhalb des Trauerspiels zum einen an den Figuren im Text und deren Einfluss auf das öffentlich-politische Leben ausgeführt. Zum anderen reflektiert das Bürgerliche Trauerspiel in einigen Passagen in Figurenreden das rechtliche Ordnungssystem. Im Folgenden wird auf drei Episoden exemplarisch eingegangen, welche Kritik am Rechtssystem sowohl im Hinblick auf die häusliche als auch auf die öffentliche Sphäre anführen.

Im zweiten Akt rückt die explizite Nennung zweier Gesetzestexten durch den Sekretär im Gespräch mit Klara die juristische Ausbildung in den Mittelpunkt der Konversation. Dieser erläutert der Tischlertochter den Verlauf und die Anstrengungen seines Studiums und verweist in diesem Kontext auf zwei Gesetzessammlungen: „Corpus juris“ und „Lex Julia“ (362). Der *Corpus iuris* ist eine Sammlung von zivilrechtlichen Gesetzestexten, welche vom römischen Kaiser Justinian (525 – 565) in Auftrag gegeben wurde, um „das römische Weltreich wieder aufzurichten und in der Verfolgung dieses Zieles die Reichseinheit, die Glaubenseinheit und die Rechtseinheit herzustellen“⁵⁷. Dieser *corpus* ist in fünf Bände eingeteilt, welche zum größten Teil das Privat- und Zivilprozessrecht thematisieren. Der Codex bespricht neben diesem Hauptfeld ebenso kirchen-, straf- und strafprozessrechtliche Fragen. Die aus dem römischen Recht überlieferte

⁵⁷ Ulrich Eisenhardt: Deutsche Rechtsgeschichte, 5. über. Auflage, München: Beckverlag 2008, S. 79.

Gesetzessammlung erhält erst im Jahre 1583 durch den französischen Humanisten Dionysius Gothofredus die Bezeichnung *corpus iuris civilis*, unter welchem er heute noch verwendet wird. Das *Lex Iulia* ist neben dem *Lex Papia Poppaea* eines der Hauptgesetzestexte des römischen Familien- und Heiratsrechts. *Lex Iulia* schreibt vor, dass jeder Römer und jede Römerin „im ehefähigen Alter verheiratet sein“ soll, „die Männer von 25. bis 60, die Frauen von 25. bis 50. Lebensjahr.“⁵⁸ *Lex Papia Poppaea* fordert Kinder im ehelichen Kontext. Augustus selber formulierte die beiden Gesetzestexte, welche als Einheit (*Lex Iulia et Papia*) betrachtet werden, um sozialpolitische Ziele zu verfolgen. Er versuchte „Verfallserscheinungen“, wie „ungebundenes Leben, insbesondere der oberen Schicht, Scheu vor der Ehe und überhandnehmende Kinderlosigkeit“⁵⁹, zu verhindern. Recht wird im Gesetz *Lex Iulia* zur Sicherung der Reproduktion der Gesellschaft verwendet, greift mit dieser Heiratspolitik jedoch gleichzeitig in die individuellen Entscheidungen respektive Lebensplanungen jedes Einzelnen ein.

Maria Magdalena wird durch die explizite Nennung dieser Gesetzestexte einerseits in die römische Rechtstradition eingeschrieben. Andererseits wird durch die Nennung des *Lex Iulia* die von der Gesellschaftliche geforderte Notwendigkeit einer Heirat deutlich. Auf der textlichen Ebene wird an dieser Stelle Klaras ungewollte Schwangerschaft implizit als Verstoß gegen die öffentlichen Normen bewertet. Gerade der Sekretär – als ihre ehemalige Jugendliebe – verweist in diesem Gespräch auf die römische Heiratspolitik, was einerseits bereits auf das Ende des Trauerspiels und sein Gefangensein in den gesellschaftlich konstruierten Normen verweist. Andererseits symbolisiert das *Lex Iulia* den öffentlich-juristischen Eingriff in die Individualität jedes Einzelnen und somit auch auf das Leben von Klara und dem Sekretär. Die vom Recht ausgehende Ambivalenz formuliert der Sekretär selber „Ich habe selbst einen Bekannten, der nun

⁵⁸ Stephan Meder: Rechtsgeschichte. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2002, S. 64.

⁵⁹ Ebd.

schon drei Jahre im Schatten der Lex Julia sein Bier trinkt, er hat sich den Platz des Namens wegen ausgesucht, der ruft ihm angenehme Erinnerungen zurück“ (362). Das *Lex Iulia* – hier als Symbol für das Jurastudium – verweist in dieser Konstellation auf die Macht, über welche eine juristische Person verfügt, wird jedoch gleichzeitig als Warnung formuliert. Der Schatten des Baumes lädt zwar zum Ausruhen ein, jedoch bedarf eine gerechte Rechtsprechung eines Heraustretens aus diesem und keiner Instrumentalisierung des Rechts. Dieses vom Sekretär geschilderte Szenario, also die Versuchung, die Rechtsprechung für seine eigenen Zwecke zu verwenden, wird innerhalb dieses Kapitels an der Figur des Gerichtsdieners Adams wieder aufgegriffen und weiter ausgeführt.

In einem weiteren Dialog zwischen Meister Anton und Klara im zweiten Akt thematisieren die beiden den vermeintlichen Diebstahl Karls. Der Tischlermeister konstatiert dazu: „[H]ätte der Mann mit der goldenen Kette um den Hals sich übereilt, weil er an nichts dachte, als daran, daß der Kaufmann [...] sein Schwager ist, so würde sichs finden, ob das Gesetzbuch ein Loch hat“ (357). Diese Aussage gibt auf doppelte Weise Rückschluss auf das im Text verhandelte Rechtssystem. Einerseits wird an der Aussage Meister Antons, auch wenn diese im Konjunktiv verfasst ist, der Einfluss von persönlichen Beziehungen auf rechtlich-öffentliche Entscheidungen dargestellt. Rechtsprechung zeichnet sich in ihrer Unabhängigkeit von anderen gesellschaftlichen Faktoren aus. Persönliche Bindungen, wie beispielsweise verwandtschaftliche oder freundschaftliche Beziehungen, stehen per Gesetz unter der Entscheidungsmacht der Rechtsnormen und müssen im Prozess der Rechtsfindung ausgeschlossen werden. Auf diese potenzielle Unzuverlässigkeit verweist das genannte Loch im Gesetzbuch. Zwar folgt die Satzstruktur durch die Konjunktion ‚ob‘ dem im Hauptsatz eingeführten Möglichkeitsszenario, jedoch verweist diese hypothetische Formulierung auf eine Lücke im Rechtssystem. Die Aussage Meister Antons bestärkt demnach auf doppelte Weise die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems, welches aus seiner Sicht nicht unabhängig waltet. Das öffentliche Bewusstsein für die Willkür der

Gesetzesdiener wird in einer weiteren Aussage des Sekretärs im Gespräch mit Klara über die Verhaftung Karls deutlich: „Du wirst deinen Bruder noch heut abend wiedersehen, und nicht auf ihn, sondern auf die Leute, die ihn ins Gefängnis geworfen haben, wird man mit dem Finger zeigen“ (363). Die Geste des Zeigens symbolisiert einen Akt der öffentlichen Verurteilung, in welcher jedoch kein Verbrecher, sondern der Gerichtsdiener angeklagt wird. Sowohl die Aussage von Meister Anton als auch die des Sekretärs verweisen auf den Bruch mit der von der Rechtsprechung geforderten Unabhängigkeit. Die Rechtsdiener verkörpern zwar das Rechtssystem, können jedoch nicht frei von ihren sozialen Bindungen und eigenen Neigungen handeln. Die Notwendigkeit eine rechtliche Legitimation für das gesellschaftliche Handeln zu haben, ist in allen drei skizzierten Formulierungen angelegt und lässt sich auf der interpretativen Ebene mit der Rechtsvorstellung im zweiten Kapitel zu *Judith* verbinden.

Auf die Unzuverlässigkeit der rechtlichen Instanz wird im Verlaufe dieses Kapitels nochmals anhand des Gerichtsdiener Adams in *Maria Magdalena* und der zwei Landsoldaten in *Ein Trauerspiel in Sizilien* zurückgekommen. Die Zusammenführung der beiden Texte Hebbels ermöglicht eine produktive Darstellung des illustrierten öffentlich-rechtlichen Systems in den Dramen. In einem zweiten Schritt werden die weiblichen Figuren – Klara und Angiolina – in den Mittelpunkt der Analyse gerückt sowie die Verbindung von Weiblichkeit und Recht analysiert.

Hebbels Gerichtsdiener Adam als Reinszenierung von Kleists Dorfrichter Adam

Die Figur des Gerichtsdiener Adams ist neben der Konstellation von öffentlicher und privater Sphäre besonders im Hinblick auf Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* (1808) und der parallelen Namensgebung von Hebbels Gerichtsdiener und Kleists Dorfrichter Adam von Interesse. Die Hauptfigur von Kleists Lustspiel ist Dorfrichter Adam, der – anlehnend an *König Ödipus* von Sophokles – ein Verbrechen vor Gericht aufklärt, jedoch zur gleichen Zeit die Rolle

als Richter und Täter einnimmt. Im Verlauf des Kleist'schen Lustspiels erfährt die Zuschauerschaft, dass der Richter seinen juristischen Einfluss ausnutzend versucht, in einem nächtlichen Besuch Eve näherzukommen. Er bietet dieser an, ihren Verlobten Ruprecht durch ein gefälschtes Attest von seiner Wehrpflicht zu befreien. Eve soll sich als Gegenleistung Adam körperlich hingeben. Jedoch wird der Abschluss dieses Tauschhandels durch Ruprecht verhindert, der Eve mit Adam, diesen aber nicht erkennt, in ihrem Zimmer sieht. Ruprecht zerstört beim Eindringen in das Eves Zimmer den Krug der Mutter, welche diesen am nächsten Tag vor dem Richter Adam als Beleg ihrer Klage vorzeigt. Adam verliert bei seiner Flucht aus dem Fenster seine Perücke im Dornenbusch; diese sowie die Wunden an seinem Kopf und sein Klumpfuß werden ihn am Ende des Lustspiels als Täter überführen. Diese Figurenkonstellation ist für die Perspektivierung des Rechtssystems in *Maria Magdalena* besonders im Hinblick auf die Rechtskonfiguration im *Zerbrochenen Krug* von Interesse und wird im Folgenden weiter ausgeführt.

Richter Adam – der durch seinen Namen direkt in den biblischen Sündenfall eingeschrieben wird – tritt im Drama als Prototyp eines gewissenlosen und korrupten, aber gleichzeitig redegewandten Richters auf.⁶⁰ Sein Ziel ist es, seine Täterschaft vor Gericht zu verschleiern, wofür ihm jedes Mittel Recht ist. Im Verlaufe des Gerichtsprozesses generiert er verschiedene Ausreden und beschuldigt unterschiedliche Personen, die Tat begangen zu haben. Im Rahmen dieser Arbeit wird das Verhalten Adams anhand des Fehlens seiner Perücke nachgezeichnet, welche zu einer Schlüsselrequisite des Lustspiels avanciert. Diese steht als verpflichtendes Element der richterlichen Robe als Symbol für das Gesetz. Darüber hinaus begleitet das Fehlen der Perücke das Publikum über das Drama und verweist auf die Täterschaft des Richters.⁶¹ Bereits zu Beginn des

⁶⁰ Vgl. Hans-Peter Schneider: Justizkritik im >Zerbochenen Krug<, - in: Kleist-Jahrbuch 1988/89, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1988, S. 312.

⁶¹ Vgl. Ethel Matala de Mazza: Recht für bare Münze. Institutionen und Gesetzeskraft in Kleists >Zerbrochenen Krug<, -in: Kleist-Jahrbuch 2001, Stuttgart: Metzler Verlag 2001, S. 168.

Lustspiels erfährt die Zuschauerschaft von der fehlenden Perücke und erkennt die Taktik Adams, seine Tat zu verschleiern. Der Richter konstruiert im Verlauf des Dramas je nach Gegenüber andere Szenarien, um seine Glaubwürdigkeit zu behalten. Seine beiden Mägde erklären beispielsweise, dass der Richter ohne Perücke am Abend zuvor und mit Blut auf dem Kopf heimkam: „Ja, meiner Treu, Herr Richter Adam! Kahlköpfig wart Ihr, als ihr wiederkamt; Ihr sprach, Ihr wärt gefallen, wisst Ihr nicht? Das Blut musste ich euch vom Kopfe waschen“.⁶² Adam leugnet diese Geschichte vor dem Schreiber Licht jedoch und behauptet vielmehr, die Katze habe am Morgen in die Perücke gejungt. Gegenüber Gerichtsrat Walter, der für ein Gutachten des Gerichts in das niederländische Dorf reist, wiederum erklärt er, während des Prozesses um den zerbrochenen Krug sei die Perücke verbrannt.⁶³

Da ihm weder der Prediger, noch der Schulmeister, noch der Küster ihre Perücke – an dieser Stelle werden alle öffentlich-gesellschaftlichen Institutionen aufgezählt – leihen können, muss der Richter den Gerichtstag ohne das Requisit abhalten. Die Kahlköpfigkeit verweist im Fehlen der Perücke auf die Abwesenheit des Rechts während der Verhandlung. Adam agiert als ein Richter, der abseits von rechtlichen Normen handelt, um seine eigene Schuld zu verschleiern. Vor Gerichtsrat Walter konstatiert er selber: „Ich kann Recht so jetzt, jetzo so erteilen“⁶⁴. Die Willkürlichkeit des Handelns wird beispielsweise in der fälschlichen Beschuldigung Ruprechts als auch Leberechts als Täter deutlich. Der kahlköpfige Richter leitet das Gerichtsverfahren souverän, bis dieser durch das Engagement des Schreibers Licht am Ende des Lustspiels überführt wird. Neben der Aussage Eves, dem Klumpfuß Adams und dessen Wunden verweist die auf dem Dornenbusch gefundene Perücke auf Adam als Täter: „Die Perücke passt Euch doch, mein Seel, /

⁶² Kleist, Heinrich von: Der Zerbrochne Krug, – in: Heinrich von Kleist. Dramen 1802 – 1807, hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 296

⁶³ Vgl. Ebd., S. 340.

⁶⁴ Ebd., S. 311.

Als wär auf Euren Scheitel sie gewachsen“.⁶⁵ Nach der Überführung Adams flieht dieser aus dem Dorf: „Jetzt kommt er auf die Straße. Seht! seht! / Wie die Perücke ihm den Rücken peitscht!“⁶⁶. Die peitschende Perücke kann in diesem Bild als Kritik am Rechtssystem interpretiert werden. Das Narrativ eines unzuverlässigen und skrupellosen Richters, welcher die Rechtsprechung instrumentalisiert, um seinen eigenen Vorteil zu sichern, wird in diesem Bild aufgegriffen. Die Perücke als Symbol des Rechts und des Richters bilden stellt zwar wieder die Einheit von Recht und Richter her, jedoch erinnert die peitschende Perücke an ein Szenario der Bestrafung.

Hebbel thematisiert in seinem 1850 erschienen Text „Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz“⁶⁷ die Figur des Dorfrichter Adams. Kleist „bietet uns einen Einfall und ein Sittengemälde zugleich, und der Einfall kann nicht ergötzlicher, das Sittengemälde nicht frischer und farbiger sein.“⁶⁸ Die Figur des Dorfrichters wird von Hebbel als sittlicher Spiegel der Zeit und insbesondere für das Rechtssystem gelesen. „Der Grundgedanke, daß der Richter zugleich der Sünder ist, und daß dieser Richter nur durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Proceß entscheidet, sich vor seinem Oberen über seine Befähigung, seinem Amt noch länger vorzustehen, legitimieren soll“⁶⁹, erwähnt er als den wichtigsten Aspekt der Komödie. Hebbel verweist in seinen Ausführungen auf die Dichotomie von Recht und Unrecht, welche im Drama inszeniert werden und schreibt den Gerichtsdienner Adam in *Maria Magdalena* durch die Namensgebung in das Narrativ des willkürlichen Richters ein.

Mit der Folie des Kleist'schen Dorfrichters Adams im Hintergrund erscheint die Figur des Gerichtsdieners Adams umso unzuverlässiger. Bereits zu Beginn von Szene I, 7 wird anhand der

⁶⁵ Ebd., S. 253.

⁶⁶ Ebd., S. 357.

⁶⁷ Friedrich Hebbel: *Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwunschene Prinz*, - in: Hebbels Werke. Achter Teil. Ästhetische und kritische Schriften, hrsg. von Theodor Poppe, Berlin u.a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co Berlin u.a 1911, S. 181.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

Reaktion Meister Antons auf das Eintreten des Gerichtsdieners in sein Haus deutlich, dass zwischen diesen ein Konflikt herrscht. Der Disput wird im zweiten Akt von Klara erläutert:

Der Gerichtsdienstler hat im Wirtshaus einmal sein Glas neben das meines Vaters auf den Tisch gestellt und ihm dabei zugewinkt, als ob er ihm zum Anstoßen auffordern wollte. Da hat mein Vater das seinige weggenommen und gesagt: Leute im roten Rock mit blauen Aufschlägen mußten ehemals aus Gläsern mit hölzernen Füßen trinken, [...] wenn sie aber ein Gelüst trugen, mit jemandem anzustoßen, so warteten sie, bis der Gevatter Fallmeister vorbeikam (360).

An diese Worte erinnernd tritt Adam mit den Worten „Leute im Rock mit blauen Aufschlägen *Dies betont er stark*. Sollten ihm nie ins Haus kommen? Hier sind wir unserer zwei!“ (350) in das Haus des Tischlermeisters. Der Verweis auf die Kleidung Adams, welcher im Kontext des Dramas an eine Gerichtsuniform erinnert, verdeutlicht gleichzeitig die unterschiedliche berufliche Stellung der beiden. Anton sieht sich aufgrund seines Berufs als Handwerker in einer höheren gesellschaftlichen Position. Er grenzt sich in dieser Aussage vom Gerichtsdienstler ab und nobilitiert sich selber. Die Reaktion des Tischlermeisters gibt ebenso Rückschluss auf die Stellung Adams in der Öffentlichkeit. Dem Gerichtsdienstler wird nicht mit Respekt entgegengetreten, sondern mit Ablehnung.

Auf die Aussage Antons im Wirtshaus spielt der Gerichtsdienstler an, als er in das Haus von Meister Anton eintritt. Er genießt in der Position des Richtenden die überlegene Stellung: „Er hat recht, wir sind nicht bei unseresgleichen, Schelme und Diebe sind nicht unseresgleichen“ (350). Er agiert parallel zu Kleists Richter nicht nach den Vorstellungen des etablierten Rechts, sondern nutzt vielmehr seine überlegene Position aus, um Meister Anton und die gesamte Familie während der Durchsuchung zu demütigen. Der zweite namenslose Gerichtsdienstler kann in dieser Konfiguration als der zuverlässige Teil des Rechtssystems gelesen werden, der versucht eine gerecht-richtende Instanz, zu etablieren. Er stellt zwei Rückfragen an Adam, um dessen unrechtmäßiges Verhalten zu beenden: „Fühl Er kein Mitleid“ (351) und „Was fällt ihm ein“ (352). Diese Kommentare werden jedoch von seinem Gegenüber aktiv überhört, wodurch der Versuch scheitert, das willkürliche Handeln zu verhindern. Adam steigert sich vielmehr in seine Überlegeposition hinein,

wodurch auf der textlichen Ebene die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems noch deutlicher illustriert wird.

Die Unberechenbarkeit des Gerichtsdieners wird neben I, 5 im dritten Akt von *Maria Magdalena* besonders deutlich. Nachdem die Unschuld von Karl durch Kaufmann Wolfram und gerade nicht durch das Rechtssystem bewiesen wurde, nutzt Adam seine überlegene gesellschaftliche Position aus und führt Karl „statt [...] auf dem kürzesten Weg zum Bürgermeister“ (380) durch die ganze Stadt. Er richtet sich nicht nach den gesetzlichen Regelungen und entlässt Karl sofort aus dem Gefängnis, sondern missbraucht seine überlegene Stellung, um seinen persönlichen Rachefeldzug gegen die Familie von Meister Anton zu verüben. Die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems wird am Fall Karls auch dahingehend deutlich, dass Adam seine Rolle als Gerichtsdienstler und somit als Repräsentant des bürgerlichen Gesetzes zugunsten seiner eigenen Beweggründe vernachlässigt. Im Mittelpunkt seines Interesses steht es nie, den Diebstahl aufzuklären, sondern sich an der Tischlerfamilie zu rächen.

Die Landsoldaten Ambrosio und Bartolino in *Ein Trauerspiel in Sizilien*

Parallel zu den zwei Gerichtsdienstlern in *Maria Magdalena* treten im *Trauerspiel in Sizilien* zwei Landsoldaten auf, die die Aufgabe haben, vermeintlich gestohlenen Schmuck zu finden und dem Besitzer zurückzugeben. Die Tochter Anselmos Angiolina plant gegen den Willen ihres Vaters ihren Geliebten Sebastiano zu ehelichen. Der Vater, der jedoch seine Tochter im Glücksspiel an Herrn Greogorio versprochen hat, – auf die Absurdität dieser Konstellation wird noch zurückgekommen – möchte die heimliche Vermählung verhindern. Hierfür engagiert er die zwei Landsoldaten Ambrosio und Bartolino, die seine Tochter wegen der gestohlenen Wertgegenstände, welche diese mit sich trägt, verhaften sollen. Jedoch scheitert der Plan Anselmos an der Habgier der Soldaten, welche den Schmuck an sich nehmen und Angiolina erstechen. Im Folgenden werden

die beiden Figuren parallel zu Gerichtsdieners Adam und dem zweiten namenlosen Gerichtsdieners im Kontext der rechtlichen Situation des 19. Jahrhunderts verortet, um weiteren Aufschluss über die Inszenierung des Rechtssystems in den beiden Trauerspielen zu erhalten.

Die Eröffnung von *Ein Trauerspiel in Sizilien* unterläuft bereits zu Beginn des ersten Akts in zwei Episoden das Konzept von Recht. Das Stück beginnt am Eingang eines Waldes mit einem Gespräch zwischen den beiden Soldaten über Gerechtigkeit: „Nun, Degenspitzen der Gerechtigkeit? /Denn, daß du weißt, mit einem Degen wird / Die Themis abgebildet, und die Spitze / Des Degens, den sie trägt, sind du und ich!“ (391). Ambrosio verweist in den Eingangsworten explizit auf die griechische Göttin Themis und ihre Aufgabe, über Gerechtigkeit und Ordnung zu walten. Der Degen der Göttin symbolisiert in dieser Konstellation das Recht in seiner absoluten Form und die Soldaten setzen sich eigenständig an die Spitze dieser Konfiguration. In seinen Worten inszeniert Ambrosio sich selber als eine Instanz, welche Recht unabhängig vom gesellschaftlichen Kontext spricht. Die Entscheidungen der Soldaten werden nicht an kodifiziertes Recht oder Gewohnheitsrecht zurückgebunden, sondern an den Degen als „Verwirklichung des göttlichen Auftrages“⁷⁰. Rechtsnormen werden in diesem Zusammenhang als „zeit- und umstandsbedingte Regeln, die Recht von Moral abkoppeln“⁷¹, dargestellt und nicht als Rückbindung an „eine dauerhafte tatsächliche Übung (Gewohnheit)“⁷² oder eine „umfassende[n] Gesetzgebung für alle Lebensgebiete“⁷³ in der Form eines Rechtskodexes. Das Requisite des Degens verknüpft im *Trauerspiel in Sizilien* Recht mit Männlichkeit verknüpft. Die Worte des Soldaten binden die Ausübung der öffentlichen Rechtsnormen mit dem Verweis auf die Degenspitze der

⁷⁰ Andrea Rudolph: Revision und Neubegründung der Aufklärung: Friedrich Hebbels *Trauerspiel in Sizilien*, - in: Zu neuer Aufklärung und Humanität, hrsg. von Ida Koller-Andorf und Carsten Kretschmann, Berlin: Weidler Buchverlag 2004, S. 46.

⁷¹ Ebd.

⁷² Rütters: Rechtstheorie, S. 130.

⁷³ Ebd., S. 127.

Gerechtigkeit an die männlichen Figuren. Gleichzeitig ist der Degen der Gegenstand, durch welchen Angiolina erstochen wird. Das Requisit der Gerechtigkeit verwandelt sich im Drama zu einem Werkzeug der Willkür, wodurch die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems auf eine sehr eindringliche Weise illustriert wird.

Auf diese Aussage folgt eine zweite Episode, welche ebenso als Kritik am Rechtssystem gelesen werden kann. Ambroiso, der parallel zum Gerichtsdienner Adam An- und Wortführer der beiden ist, entscheidet sich Korporal zu werden und seine Neigung zum Trinken aufzugeben, wenn er eine Wette gegen sich selber gewinnt: „Wenn der [ein schwarzer Käfer] hinüber kommt, und du ihn nicht / Zertrittst, indem du mit geschlossenen Augen / Drei Schritte machst, so wirst du Korporal / Und legst für diesen Fall dein Saufen ab“ (391). Aber der Käfer liegt nach dieser Probe zu „Brei zerdrückt“ (391) zu seinen Füßen und das Gelübde ist gebrochen. Ambroises überlässt dem Glücksspiel respektive dem Zufall, ob er „weiterhin als Soldat den instinktiven Bedürfnissen des Leibes folgen wird oder als Hüter des moralischen Gesetzes“⁷⁴ arbeiten wird. Die Vorgehensweise, den schwarzen Käfer als Orakel zu nehmen und sich nicht auf gesellschaftliche Instanzen zu berufen, verdeutlicht die Willkür der Staatsform, welche im Trauerspiel inszeniert wird. Die Entscheidungen der Soldaten werden an keine Rechtsinstanz zurückgekoppelt, sondern entspringen aus dem individuellen Verhalten. Diese folgen keinem aus dem kodifizierten oder Gewohnheitsrecht ableitenden Gesellschaftsvertrag, sondern etablieren ihre eigenen Normen. Gerade das Verhalten des Soldaten Ambroisos verdeutlicht, dass sich dieser im Verlauf des Trauerspiels weder an Vereinbarungen hält noch gesellschaftlich etablierten Normen folgt. Er greift auf seine individuellen Erfahrungen – als Soldat – zurück und entscheidet sich für die Handlungen, welche ihm den größten Vorteil ermöglichen.

⁷⁴ Rudolph: Revision und Neubegründung, S. 50.

Gerade an der Szene rund um die Ermordung Angiolinas wird deutlich, dass im *Trauerspiel in Sizilien* die Habgier der Soldaten die rechtlichen, aber auch moralischen Vorstellungen dominiert. Ambrosio und Bartolino treffen, wie vorher geplant, auf Angiolina und lassen sich den Schmuck präsentieren. Jedoch beschließen diese schnell die Wertgegenstände an sich zu nehmen und dem Vater nicht auszuhändigen: „Was meinst du, geben wirs zurück?“ (404). Um ihre Tat zu verschleiern, entscheiden beide aus einem Impuls heraus, Angiolina zu erstechen. Jedoch bleibt ihr Mord nicht unbeobachtet. Ein Bauer, welcher im selben Moment Obst von einem fremden Baum stiehlt und Schutz vor den Soldaten auf den Ästen sucht, sieht die Tat. Dieser tritt im siebten Akt als Zeuge auf, beschuldigt die zwei Soldaten und entlastet dadurch Sebastiano, den Verlobten Angiolinas (vgl. 415). Der Bauer, welcher eigentlich des Diebstahls angeklagt werden müsste, entscheidet sich im Gegensatz zu den Soldaten dafür, moralisch richtig zu handeln und durch das Preisgeben seines Wissens sich und die beiden Männer dem Gesetz auszuliefern. Er verhindert die Verurteilung Sebastianos und verhilft dazu, die richtigen Mörder zu identifizieren. Im Text wird der Diebstahl des Bauers nicht mehr weiter beachtet. Das Trauerspiel suggeriert an dieser Stelle, dass der Akt des Diebstahls im Gegensatz zur Ermordung unbestraft bleiben sollte. Diese textliche Konfiguration eröffnet gleichzeitig eine Leerstelle und involviert das Publikum auf der interpretativen Ebene.

Die Hinrichtung Angiolinas ruft neben der Ermordung im Akt des Erstechens das semantische Feld der Penetration auf, welches das gewaltvolle Eindringen einer Person in einen fremden Körper symbolisiert. Der Degen, als Waffe der beiden Männer, ist in diesem Kontext männlich semantisiert. Beide Soldaten ziehen gleichzeitig ihre Degen und penetrieren Angiolina. In dieser Konstellation kann der Mord an der jungen Frau anschließend an den Akt des Durchstechens als Vergewaltigung interpretiert werden – auf die rechtliche Auslegung von Notzucht wird im Folgenden wieder zurückgekommen. Die Landsoldaten begehen mit diesem

Tötungsakt, obwohl sie sich zu Beginn selber die Rolle der Hüter der Gerechtigkeit zugeschrieben haben, ein dreifaches Verbrechen: Raub, Vergewaltigung und Mord.

Die Ermordung Angiolinas durch den Degen, welcher zu Beginn des Dramas an die Göttin Themis gekoppelt wird, konterkariert die Vorstellung von Gerechtigkeit. In den Figuren der beiden Landsoldaten wird die Unzuverlässigkeit des inszenierten Rechtssystems in *Maria Magdalena* nochmals potenziert. Es wird ein gesellschaftliches Szenario entworfen, in welchem die Rechtsdiener ihre eigenen Vorteile der Gerechtigkeit vorziehen. Anschließend an die Figur des Gerichtsdieners Adams verkörpern die Landsoldaten auf eine potenzierte Art die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems. In beiden Dramen wird die „Inkonsistenz gesellschaftlicher Bilder“⁷⁵ dargestellt, welche Zerrbilder aufwerfen, die auf die defizitäre Gesellschaftsstruktur des 19. Jahrhunderts hinweisen. Auf die Aussage Hebbels über den *Zerbrochnen Krug* zurückzukommen, verkörpern die eben skizzierten Figuren beider Texte das rechtliche Sittengemälde dieser Zeit. Sie spiegeln die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems wider und die Gefahr, dass Macht in Willkürrecht umschlägt, wenn es an keine rechtliche Legitimationsinstanz zurückgebunden wird – wie es auch im nächsten Kapitel an der Figur des Holofernes in *Judith* zu zeigen sein wird.

Nachdem sich in den vorangestellten Ausführungen auf die Verbindung von Männlichkeit und Öffentlichkeit konzentriert wurde, wird im zweiten Teil dieses Kapitels der Fokus auf die weiblichen Figuren gelegt.

Vergewaltigung als Rechtsfall

Im folgenden Abschnitt des Kapitels werden die weiblichen Figuren in den Mittelpunkt der Analyse gerückt. Hierfür werden in Anlehnung an den Artikel „Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in

⁷⁵ Vgl. Thomsen: *Virgo et Mater*, S. 125.

Literatur und Literaturwissenschaft⁷⁶ von Christine Künzel die sexuelle Verbindung von Klara und Leonhard, die Ermordung von Angiolina sowie der Suizid Klaras als Rechtsfälle interpretiert.

Die körperliche Vereinigung zwischen Leonhard und Klara wird nachträglich in einem Dialog zwischen den beiden in den Text integriert. Die Zuschauerschaft erfährt erst aus einem Gespräch zwischen Leonhard und Klara in I, 4 von der unehelichen Schwangerschaft der Tischlertochter. Der vollzogene Geschlechtsakt wird nicht auf der Bühne vor dem Publikum inszeniert, sondern durch Personenrede auf die Bühne transportiert. Die Schilderung des Ereignisses spiegelt gleichzeitig eine Interpretation der berichtenden Person wider.

Mit Fokus auf die Frage nach Recht und Unrecht wird der vollzogene Geschlechtsakt zwischen Klara und Leonhard im Hinblick auf den Vorwurf der Vergewaltigung untersucht. Leonhard verletzt durch den außerehelichen Beischlaf mit Klara das Vaterrecht, da eine unverheiratete Tochter gesetzlich unter der Obhut des Vaters steht. In diesem Kontext ist es wichtig herauszuarbeiten, ob es sich bei der sexuellen Vereinigung um einen Akt der Vergewaltigung, Nötigung oder freiwilligen Hingabe von Seiten Klaras handelt. Im Staatslexikon aus dem Jahr 1841 wird Notzucht folgendermaßen definiert:

Die Notzucht ist die Nötigung einer Frauenperson zur Duldung eines außerehelichen Beischlafs mittels körperlicher, ihren Widerstand überwindender Gewalt, oder mittels Drohung mit Tod oder schwerer körperlicher Verletzung, welche mit der Gefahr unverzüglicher Verwirkung verbunden waren.⁷⁷

Aus dieser Definition stechen besonders die Aspekte der Nötigung, Gewalt, Drohung und körperlicher Verletzung im Kontext von Vergewaltigung hervor. Ein Geschlechtsakt gilt als Notzucht, wenn dieser außerehelich und gewaltvoll gegen den Willen der Frau geschieht. Notzucht wird im Kontexte des bürgerlichen Rechts des 19. Jahrhundert „zu den schwersten Verbrechen

⁷⁶ Christine Künzel: „Heinrich von Kleists Die Marquise von O...: Anmerkungen zur Repräsentation von Vergewaltigung, Recht und Gerechtigkeit in Literatur und Literaturwissenschaft“, -in: Figurationen, Gender, Literatur, Kultur. Frauen und Recht - Women and Law, hrsg. von Barbara Naumann und Susanne Baer 2000 (1), hrsg. von Barbara Naumann und Susanne Baer.

⁷⁷ Artikel: Notzucht, - in: Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaft, hrsg. von Carl von Rotteck und Carl Welcker, 11. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1841, S. 685

gerechnet“⁷⁸. Aufgrund der rechtlichen Überlegenheit des Mannes wird in den Gesetzestexten nur der sexuelle Übergriff eines Mannes auf eine Frau, nicht aber vice versa, aufgelistet.⁷⁹ Weiter verletze Notzucht

die Sittlichkeit im höchsten Grade [und...] ist durch ihre schlimmen Folge für die Gesundheit, Ehre und das ganze bürgerliche Leben des weiblichen Geschlechts höchst gefährlich, gegen verheiratete Frauen gerichtet, bedroht sie die Grundlage des ganzen Staates, die Familie in ihrem Bestand⁸⁰.

Aus der Formulierung wird die strenge rechtliche Verurteilung von Vergewaltigungen sehr deutlich. Es stellt sich mit Blick auf gesellschaftliche Geschlechterkonstruktionen die Frage, ob derartige Verbrechen auch in dieser Härte verfolgt wurden.

Im Hinblick auf *Maria Magdalena* und den Beischlaf von Klara und Leonhard werden im Folgenden die Aspekte der Drohung und Nötigung näher betrachtet, da der Beischlaf als Schlüsselmoment für den Verlauf des Dramas dient. Bevor Klara den Vorgang des Geschlechtsakts für das Publikum rekonstruiert, erklärt Leonhard, dass er sie auf eine Probe stellen wolle. „Will sie mein Weib werden, so weiß sie, daß sie nichts wagt. Sagt sie nein, so – “ (337). Im Kontext der rechtlichen Gesetzgebung des 19. Jahrhundert muss an dieser Stelle bewertet werden, ob eine Probe gleich einer Drohung ist: „Wenn die That mittels alleiniger Anwendung von Drohung verübt wurde, [...] so bleibt die That eine Notzucht“⁸¹. Um den Geschlechtsakt als Vergewaltigung von Seiten Leonhards bewerten zu können, werden im Folgenden zwei Argumentationsausgänge beleuchtet. Zum einen wird das Trauerspiel auf intertextuelle Verweise hin untersucht, welche Aufschluss auf diese ambivalente Situation geben. Zum anderen wird die Aussage Klaras näher analysiert, was in einem ersten Schritt geschieht. Parallel zum Zeugenstand vor Gericht werden im Verlauf der Arbeit die Reaktionen sowohl Leonhards als auch Klaras betrachtet:

⁷⁸Ebd., S. 686.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd., S. 687.

O, du sprachst ein böses, böses Wort, als ich dich zurück stieß und von der Bank aufsprang. Der Mond, der bisher zu meinem Beistand so fromm in die Laube hinein geschienen hatte, ertrank kläglich in den nassen Wolken, ich wollte forteilen, doch ich fühlte mich zurückgehalten, ich glaube erst, du wärst es, aber es war der Rosenbusch, der mein Kleid mit seinen Dornen, wie mit Zähnen, festhielt, du lästerst mein Herz und ich traute ihm selbst nicht mehr, du standst vor mir, wie einer, der eine Schuld einfordert, ich – ach Gott! (337)

Der Beginn der Passage sowie das Ende verdeutlichen die Überlegenheit Leonhards über Klara. Die junge Frau springt, laut ihrer eigenen Aussage, „von der Bank“ (337) auf, nachdem dieser ein „böses, böses Wort“ gesprochen hatte. Der Text eröffnet mit dieser Formulierung eine Leerstelle und lädt das Publikum zu Spekulationen über die Worte Leonhards ein. Die Beschreibung des jungen Manns, „der eine Schuld einfordert“ und Klaras Herz lästert (337), lässt die Frage nach dem genauen Inhalt der Konversation zwischen den beiden offen. Dominant in diesem Textauszug ist neben der Reaktion Klaras auf das Verhalten Leonhards die gewaltvolle Beschreibung der Natur. Die Tochter des Tischlermeisters projiziert ihre Emotionen auf die natürliche Umgebung um sie herum und gibt so einen Einblick in ihre Gefühle. Das Zurückhalten der jungen Frau durch die Zähne des Dornenbuschs schreibt einen Moment der Unfreiwilligkeit in den Text ein. Ihr erster Impuls ist die Flucht aus dieser Situation, jedoch wird sie von den Dornen zurückgehalten. Der Reaktion Klaras zufolge verhindert das Verhalten Leonhards ihren Impuls zur Abkehr. Sie fühlt sich genötigt bei diesem zu bleiben. Der Beschreibung der Situation aus der Perspektive Klaras, die Projektion ihrer Gefühle auf die Natur sowie die Reaktion Leonhards auf ihre erste Abweisung weisen eher auf einen Akt des Zwangs als der Freiwilligkeit hin. Auch die Antwort des Verlobten auf die Beschreibung Klaras unterstützt diese Hypothese, da dieser anschließend erläutert, dass er die Tat nicht bereue.

Neben der innertextlichen Argumentation kann im Hinblick auf die Bewertung des Beischlafs als unfreiwilliger respektive freiwilliger Akt einerseits auf das Bürgerliche Trauerspiel

Emilia Galotti von Lessing zurückgegriffen werden, andererseits auf Kleists *Marquise von O...*⁸². Besonders in Kleists Novelle hat die Forschung herausgearbeitet, dass die Grenze zwischen Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit in der Ohnmacht der Marquise verschwimmt und im Gedankenstrich abgebildet wird.⁸³

Emilia Galottis letzte Worte vor der selbstevozierten Ermordung durch ihren Vater lauten: „Eine Rose gebrochen ehe der Sturm sie entblättert.“⁸⁴ Den Moment der entblätternen Rose, also den Akt der Defloration, verhindert Emilia Galotti durch ihren Tod, der von ihrem Vater durch das Durchstechen erreicht wird. Sie scheidet aus der Welt, ehe sie sich der Unsittlichkeit, also dem körperlichen Verlangen, hingibt. Die Rose, welche in *Emilia Galotti* eine positive Konnotation von Unschuld erhält, wandelt sich in *Maria Magdalena* zu einem Rosenbusch mit Dornen. Im Gegensatz zu Emilia verliert Klara ihre Jungfräulichkeit und damit einhergehend ihre Sittlichkeit durch die Hingabe an Leonhard.

Der Gedankenstrich am Ende des Paragraphen in Hebbels Trauerspiel eröffnet ein interpretatorisch-ambivalentes Feld. Die Bedeutung des Interpunktionszeichens wird von der Forschung besonders in Kleists *Marquise von O...* diskutiert. Der sexuelle Verkehr zwischen der Marquise und dem Graf wird in der Novelle durch einen Gedankenstrich zensiert: „Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten einen Arzt zu rufen“⁸⁵. Parallel zu *Maria Magdalena* eröffnet der Kleist'sche Text einen mehrdeutigen Interpretationsspielraum,

⁸²Im Rahmen dieser Arbeit wird sich nur auf diese zwei Texte konzentriert. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass neben den skizzierten Texten die Nähe von freiwilligem Sexualakt und Vergewaltigung sowie sexueller Belästigung in vielen anderen Werken auch verhandelt wird: Johann Wolfgang von Goethes Gedicht *Heidenröslein* oder *Faust*.

⁸³ Vgl. dazu u.a. Christine Künzel: Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2003, besonders S. 25 – 32.

⁸⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, – in: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1770 – 1773, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 370.

⁸⁵ Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O...*, – in: Heinrich von Kleist. Anekdoten. Gedichte. Schriften, hrsg. von Klaus-Müller Salget, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 145, Zur Interpretation der Novelle vgl. Sabine Doering: *Die Marquise von O...*, – in: Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart: Metzler Verlag 2009, S. 106 – 114.

welcher offenlässt, ob der Text eine Vergewaltigung darstellt. Durch die Verwendung des Gedankenstrichs werden die Episoden sowohl um Klara als auch um die Marquise in einen ambivalenten Kontext eingeschrieben, dessen Leerstelle das Publikum durch Interpretation lösen muss. Die Aufgabe der Bewertung geht an die Zuschauerschaft zurück, welche sich aus der Lektüre respektive aus der Inszenierung für eine Auslegung entscheiden muss. Auch Klara schließt ihre Aussage mit dem Ausruf „ich – ach Gott“ (337) ab, was einerseits als ein Moment der Reue interpretiert werden kann. Andererseits kann das Interpunktionszeichen auch als textliche Zusammenfassung des gewaltvollen sexuellen Akts interpretiert werden.

Auf die intertextuellen Verweise rückgreifend und das Verhalten Klaras analysierend wird deutlich, dass diese Episode verschiedene Interpretationen unterläuft und dem Publikum eine ambivalente Situation präsentiert. Gerade diese in den Text eingeschriebene Uneindeutigkeit erhöht die Dramatik im Text und leitet auf das tragische Ende hin. Aus den vorangestellten Zitaten aus den Gesetzestexten wird deutlich, dass eine Vergewaltigung im Kontext des 19. Jahrhunderts nur rechtlich bestraft wurde, wenn sie als diese identifiziert wurde. Da sich der Geschlechtsakt zwischen Klara und Leonhard nicht eindeutig als Notzucht beschreiben lässt, kann die junge Frau sich aus der ausweglosen Situation einer unehelichen Schwangerschaft nicht befreien. Sie kann eine öffentliche Anklage nicht riskieren, da bei einem Freispruch Leonhards ihr gesellschaftlicher Ruf und damit auch der ihrer Familie ruiniert wäre. Die in den Text eingeschriebene Uneindeutigkeit wird Klara zum Verhängnis und evoziert eine dramatische Dynamik, welche auf den Suizid der jungen Frau hinleitet. Die Tischlertochter sucht sich deshalb selber einen Ausweg, um dem von ihrem Vater auf sie projizierten Rollenbild gerecht zu werden. Als der Versuch Leonhard von einer Heirat zu überzeugen in III, 2 scheitert, wählt sie den Freitod.

Suizid Klaras

Das Publikum begleitet als distanzierte BeobachterInnen das Schicksal Klaras, wird aber gleichzeitig durch die Strukturierung des Trauerspiels gezwungen, „die Handlung aus der Perspektive Klaras zu erleben, also quasi selbst die Position der »Sünderin« einzunehmen, die er von seinem Moralismus her zu verachten gehalten ist“⁸⁶. Die Struktur des Theatertextes involviert die Zuschauerschaft in das Geschehen und integriert einen Appel zur Reflexion des gesellschaftlichen Systems in den Text. Im Folgenden wird anhand der Schlusszene und des Suizids Klaras das auf die Figuren übertragene gesellschaftliche Rollenbild näher betrachtet.

Die letzte Szene von *Maria Magdalena* bildet im Suizid der Tischlertochter den Höhepunkt des Trauerspiels und gleichzeitig das dramatische Ende. Klara wird vom Moralanspruch ihres Vaters getrieben und scheitert an dessen „übersteigertem Ehr- und Tugendbegriff“, welcher „ursprünglich der Stolz des Bürgertums“⁸⁷ war. Die beiden männlichen Personen, Leonhard und der Sekretär, die von ihrer Schwangerschaft wissen, bieten ihr keinen Ausweg, sondern verbleiben in den von der Gesellschaft konstruierten Rollenbildern verhaftet. Der Sekretär kann aufgrund der herrschenden moralischen Vorstellungen über die außereheliche Schwangerschaft nicht hinwegsehen und die Ehre Klaras und damit ihr Leben durch eine Heirat retten. Der nicht zu ertragende Ehrverlust wird in den Worten des Sekretärs deutlich: „Darüber kann kein Mann weg“ (366). Er fühlt sich berufen die Ehre Klaras wiederherzustellen und greift auf das Ritual des Duellierens zurück. Seine Reaktion verdeutlicht, dass er genau wie Meister Anton im gesellschaftlich-konstruierten Rollenbild als Mann gefangen ist und aus diesem nicht ausbrechen kann. Er stellt sein individuelles Verlangen hinter die ihm bekannten Rollenmuster.

⁸⁶ Vgl. Thomsen: *Virgo et Matert*, S. 125.

⁸⁷ Düsing: „Ich bin die Tochter meines Vaters“, S. 39.

Der Selbstmord Klaras wird nicht auf, sondern neben der Bühne inszeniert. Das Publikum erfährt von diesem Ereignis nur durch Figurenrede, wodurch Klara zum Reflexionsmedium des Verhaltens der anderen Personen avanciert. In ihrem Tod werden die Auswirkungen der gesellschaftlichen Mechanismen auf die Handlungen der anderen Figuren deutlich.

Der Sekretär ist zu diesem Zeitpunkt unfähig zu reflektieren, inwiefern Klara, aber auch er selber, unter den hierarchischen gesellschaftlichen Strukturen leiden.⁸⁸ Der Suizid Klaras entkleidet genau dieses Gesellschaftskonstrukt und die Problematik des „widersprüchliche[n] Rollenbild[s], dem niemand gerecht werden kann“⁸⁹. In der hierarchisch-dichotomischen Strukturierung von privatem und öffentlichem Raum geht die Individualität jedes einzelnen Bürgers respektive jeder einzelnen Bürgerin verloren. Zwar glaubt Klara im Suizid ihren Vater und die familiäre Reputation zu schützen, jedoch verliert sie in diesem Prozess ihre Individualität und in der Konsequenz die der ganzen Familie. Im letzten Akt des *Bürgerlichen Trauerspiels* wird mit dem Auftreten Karls, Meister Antons und des Sekretärs die Auswirkung der gesellschaftlichen Normen besonders deutlich dargestellt. Die Reaktion der männlichen Protagonisten auf den Suizid Klaras verweist auf den gesellschaftlichen Druck auf das Individuum.

Hebbel evoziert gerade durch die „Wiederbelebung des Menschenopfers im symbolischen Sinne“⁹⁰ die Fallhöhe im Stück, welche den Suizid Klaras zum tragischen Höhepunkt des Trauerspiels macht. Die junge Frau versucht im Verlaufe des Dramas, die an sie getragenen Rollenerwartungen zu erfüllen, wobei ihre Individualität verloren geht. „Aber ist ein solches Selbstbild jenseits der Moral nicht eigentlich amoralisch oder gar unmoralisch?“⁹¹ Die

⁸⁸ Vgl. Barbara Hindinger: *Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels*, München: Iudicum Verlag 2004, S. 125.

⁸⁹Thomsen: *Virgo et Matert*, S. 125 -128.

⁹⁰ Andrea Rudolph: *Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur „Geschlechterklausel“ in Friedrich Hebbels Dramen*, - in: in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. *Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung*, hrsg. von Ester Saletta/Christa Agnes Tuszay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 87.

⁹¹Thomsen: *Virgo et Mater*, S. 129.

Aufopferung für gesellschaftliche Normen ist von einem humanen Standpunkt unmoralischer als der Verstoß gegen die herrschende gesellschaftlich konstruierte Idee von Sittlichkeit. Klara, welche Angst vor den bürgerlichen Normen hat, verliert sich und somit ihre Individualität selber in dem Versuch der Wiederherstellung ihrer Ehre im Akt des Suizids.

In *Maria Magdalena* wird die unreflektierte Adaption der gesellschaftlichen Mechanismen durch die Figuren besonders in der Reaktion Meister Antons auf den Suizid seiner Tochter deutlich. Die Fassungslosigkeit des Tischlermeisters, welche sich in den Worten „Ich verstehe die Welt nicht mehr“ (382) ausdrückt, stellen einerseits die Unfähigkeit zur Reflektion sowie das Verhaften in den gesellschaftlichen Normen dar. Meister Antons erste Reaktion auf den grausamen Suizid seiner Tochter ist: „Sie hat mir nichts erspart – man hats gesehen“ (381). Andererseits wird ein weiterer gesellschaftlicher Mechanismus an seinem Verhalten deutlich. Nicht nur die weiblichen Protagonistinnen, also Klara und ihre Mutter, sind Opfer der gesellschaftlichen Ordnung, sondern alle Figuren. „Die Väter des bürgerlichen Trauerspiels sind auch Opfer des tragischen Prozesses, den sie unwissentlich initiieren.“⁹² Die Lesart, das Patriachat und somit die männlichen Figuren als alleinigen Grund des Übels zu interpretieren, wird der Komplexität des Textes nicht gerecht. Vielmehr ist das Scheitern der bürgerlichen Tischlerfamilie als ein Indiz für den defizitären Zustand der bürgerlichen Gesellschaft zu lesen. Es „spiegelt in seiner dreifachen Gliederung, in der vom Familien- über den Landes- bis zu Gottvater reichenden Hierarchie ein geschlossenes System, das unfähig ist, tradierte Denkbahnen zu verlassen“⁹³. Meister Anton verkörpert das gesellschaftliche System im Beruf des Handwerkers. Seine Unfähigkeit zur Reflexion verhindert seine persönliche Entwicklung. Er ist im Moment des Suizids seiner Tochter nicht fähig, sich von den gesellschaftlichen Handlungsmustern zu befreien. Sein einziger Gedanke gilt seiner

⁹² Düsing: „Ich bin die Tochter meines Vaters“, S. 40.

⁹³ Ebd.

Reputation, welche der Selbstmord seiner Tochter gefährdet. Das Ende des Trauerspiels inszeniert mit dem Tod Klaras und dem Aufeinandertreffen von Meister Anton und dem Sekretär gerade den Konflikt von gesellschaftlich-vorgegebenen Rollenbildern und der Suche nach Individualität. In der Figur des Tischlermeisters findet im Verlaufe des gesamten Texts keine Entwicklung statt, was diesen, wie zu zeigen sein wird, auf eine Ebene mit dem Volk Bethuliens im zweiten Kapitel rückt. Dieser stagniert in seinem von der Öffentlichkeit geprägten Weltbild, jedoch kann anhand der Figur des Meisters Anton das „soziale Gesicht“⁹⁴ des Sekretärs herausgearbeitet werden.

Der Sekretär kann als einziger männlicher Protagonist im Drama gelesen werden, „der in Konflikt mit der gesellschaftlich vorgegebenen veräußerlichten Auffassung von Mannsein gerät“⁹⁵, aber sich diesem Prozess erst nach dem Tod Klaras und kurz vor seinem eigenen bewusst wird. In seinen Worten „Sie hat getan was sie konnte“ (382) in der letzten Szene lässt sich einerseits ein Selbstvorwurf lesen. Der Sekretär bereut in diesem Augenblick den Versuch Klara, in einem öffentlichen Duell mit Leonhard zu rächen: „ich, statt sie, als ihr Herz namensloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme zu schließen, dachte an den Buben, der dazu ein Gesicht ziehen könnte“ (381). Der Augenblick seines Todes ist andererseits der Moment, in welchem der Sekretär die Macht der gesellschaftlichen Normen über das Individuum realisiert. Jedoch stirbt mit ihm am Ende des Stücks die Kritik am öffentlichen System. Der Figur des Sekretärs steht die Figur des unreflektierten Meister Antons gegenüber. Am Tod des einen wird die Macht der öffentlichen Sphäre über den anderen deutlich.

Im Hinblick auf die rechtliche Interpretation des Ausgangs des Trauerspiels muss zwischen moralisch-religiösen und gesetzlichen Bewertungsmustern abgewogen werden. Im Staatslexikon

⁹⁴ Rudolph: Frauen auf dem Alter der Humanität, S. 81.

⁹⁵ Hindinger: Tragische Helden mit verletzten Seelen, S. 124.

wird über mehrere Seiten hinweg erläutert, dass das Recht nicht über Selbstmord richten kann, sondern dass auf moralische Erklärungsmuster zurückgegriffen werden muss:

Nach diesen Grundsätzen muß denn nun auch [...] Staatszwang und Staatsstrafe bei Vergehen des Menschen gegen sich selbst, bei Selbstmord und Selbstbeschädigung, wie bei anderen bloßen Immoralitäten und Irreligiösitäten wegfallen. Gesetzgebung, Urtheil und Strafe müssen hier Gott, dem eigenen Gewissen, der Kirche und der mächtigen und heiligen Sittengesetzgebung und Zensur der freien öffentlichen Meinung eines freien gesitteten Volks überlassen werden.⁹⁶

Rein rational scheint eine rechtliche Bestrafung für Suizid unlogisch, da ein verstorbener Mensch nicht mehr durch menschliches Recht bestraft werden kann. Der Artikel verweist jedoch trotzdem auf Gott, das eigene Gewissen, die Kirche sowie Sittengesetzgebung als richtende Instanzen im Fall des Suizids. Zwar birgt der Selbstmord Klaras keine rechtliche Bestrafung für Meister Anton, jedoch wird er den Blicken des „freien gesitteten Volks überlassen“⁹⁷, was ausgehend von den Worten des Tischlermeisters für ihn als eine viel größere Bestrafung erscheint. In seinen Befürchtungen könnte die Angst integriert sein, dass Klara als Selbstmörderin nicht auf einem öffentlichen Friedhof begraben werden darf.

Ein Vergleich des Endes von *Maria Magdalena* mit Lessings *Emilia Galotti* eröffnet eine weitere Perspektive auf den Suizid Klaras. Die Kontrastierung der beiden Texte ist damit einhergehend produktiv, da beide Töchter eine enge Beziehung zu ihrem Vater aufweisen und dem von ihm vorgelebten Wertekanon folgen. Zwar entscheiden sich beide Protagonistinnen für den Tod, jedoch entspringt der Todeswunsch Emilias, den sie an ihren Vater heranträgt, aus „einer substantiellen Wertekongruenz zwischen Vater und Tochter“⁹⁸. Klara hingegen wird von der Angst getrieben, ihren Vater, der sein Handeln nach der Meinung der Öffentlichkeit auslegt, zu enttäuschen. Klara und Emilia weisen beide keine eigenen Normenvorstellungen auf, sondern folgen den Werten, die auf sie projiziert werden. Jedoch hat Emilia dieses Fremd- zu ihrem

⁹⁶ Art: Selbstmord, -in Staats-Lexion, 14. Band, S. 491.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Nitschke: Der öffentliche Vater, S. 298.

Selbstbild umgewandelt. Klaras Rollenbild, welchem sie schließlich nicht folgen kann, stürzt sie in den Tod. An beiden Figuren wird die Macht der öffentlichen Sphäre über die private respektive der Männlichkeit über die Weiblichkeit deutlich.

Ermordung Angiolinas als Strafe des patriarchalischen Systems?

Im Gegensatz zu ihren zwei kanonischen Vorgängerinnen bewegt sich Angiolina aus der Tragikomödie *Ein Trauerspiel in Sizilien* zunächst durch ihre Flucht aus der rechtlich legitimierten Vater-Tochter-Achse heraus, was jedoch zu ihrer Ermordung führt. An der Figur der Tochter Anselmos wird noch eindringlicher der „Konflikt zwischen dem allgemeinmenschlichen Wert der Liebe [...] und dem gesellschaftlichen Institut der juristischen Abhängigkeit vom Vater“⁹⁹ deutlich. Sie beschließt trotz der Entscheidungsgewalt ihres Vaters, ihren Geliebten Sebastiano heimlich und ohne die väterliche Erlaubnis zu ehelichen. Durch die Flucht aus dem Haus trennt sie das Band zu ihrem Vater und somit zur privaten Sphäre und kann sich für einen Moment aus ihrer untergeordneten Stellung befreien. Jedoch gelangt Angiolina nie zur vollständigen Autonomie, da sie weiterhin an der Beziehung zu Anselmo festhält.¹⁰⁰ Sie ist von Reuegefühlen getrieben, als sie das väterliche Haus verlässt: „O Gott, wenn allen so zumute ist, / Die aus dem Hause ihrer Eltern fliehn, / So haben sie die Strafe in der Sünde“ (397). Angiolina ist sich einerseits ihren Pflichten als Tochter bewusst, wodurch sie weiterhin in der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur gefangen bleibt: „Tat ich denn etwas gegen sein Gebot?“ (398). Andererseits versucht Angiolina im Gegensatz zu Klara aus dem vorgelebten Selbstbild auszubrechen und sich ein eigenes zu konstruieren.

Diese rechtlich legitimiert-hierarchisierte Vater-Tochter-Beziehung wird in *Ein Trauerspiel in Sizilien* parallel zu *Maria Magdalena* aufgegriffen, jedoch ab absurdum geführt.

⁹⁹ Rudolph: Revision und Neubegründung, S. 50.

¹⁰⁰ Vgl. Hindinger: Tragische Helden mit verletzten Seelen, S. 43.

Das Publikum erfährt, dass Anselmo plant, seine Tochter für die Begleichung von Spielschulden einzutauschen. Für die Erlassung dieser verspricht der Vater Angiolina an Herrn Gregorio. Er verfügt über seine Tochter wie über einen Gegenstand und geht mit dieser als Pfand einen Tauschhandel ein. In diesem Akt wird der jungen Frau ihre Menschlichkeit abgesprochen und sie wird auf eine Ebene mit Objekten degradiert. Die Verfügung des Vaters über seine Tochter und das darin eingeschriebene Szenario des Tausches sowie das Motiv der Tochter, die von ihrem Vater davonläuft, erinnert an Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*. In diesem Drama treten zwei Frauenfiguren auf: Jessica, die vor ihrem Vater Shylock flüchtet und Portia. Elemente beider Protagonistinnen sind in der Figur der Angiolina eingeschrieben. Im *Kaufmann von Venedig* veranlasst der verstorbene Vater Portias, dass nur derjenige seine Tochter ehelichen darf, der eine Probe besteht. Aus drei Kästchen muss der Werber dasjenige auswählen, in welchem das Bild der jungen Frau enthalten ist. Eine Hilfestellung bilden drei Sprüche auf den Deckeln der Kästchen. Die richtige Auswahl bedeutet die Heirat Portias und somit den Eintritt in ein reiches Leben. Das Scheitern fordert als Konsequenz ein eheloses Leben. Der Vater verfügt in dieser Konstellation nach seinem Ableben weiterhin über das Leben seiner Tochter. Er bietet möglichen Werbern ein Tauschgeschäft an, in welchem derjenige Portia ehelich kann, der den Vorstellungen des toten Vaters entspricht. Dieser hat in der Formulierung der drei Weisheiten weiterhin Macht über seine Tochter.

Ähnlich wie in *Der Kaufmann von Venedig* nimmt in Hebbels *Trauerspiel in Sizilien* die Tochter für den Vater die Rolle eines Gegenstands ein, über den er verfügt. Die „Logik des Tauscherts zur Begleichung seiner Spielschulden [!]“¹⁰¹ verdeutlicht in einer extremen Konstellation die Degradierung der Individualität¹⁰². Anselmo sieht seine Tochter, wie es auch

¹⁰¹ Rudolph: Revision und Neubegründung, S. 50.

¹⁰² Vgl. Ebd.

durch das Gesetz legitimiert war, als Besitz an. Ihre Individualität wird in diesem Tauschhandel hinter die ökonomischen Interessen gestellt. Dieser wird, parallel zu Meister Anton, als Vaterfigur eingeführt, „die der Tochter das Gefühl vermittelt, keinen Eigenwert zu besitzen, keine eigenen Wünsche und Bedürfnisse haben zu dürfen“¹⁰³. Beide Vaterfiguren sind von egozentrischen Interessen getrieben, welche die Individualitäten der Kinder unterdrücken. Jedoch gelingt es Angiolina, – parallel zu Shakespeares Jessica – im Gegensatz zu Klara, sich aus dieser identitätsraubenden Konfiguration für einen Moment durch ihre Flucht zu befreien. Beide Frauen können das von ihrem Vater aufgezwungene Rollenbild – zum einen von Anselmo, zum anderen von Shylock – verlassen. Angiolina wiegt sich für kurze Zeit in der Sicherheit, ihren eigenen Lebensentwurf durch die Heirat Sebastianos zu verfolgen. Sie bricht zwar aus der patriarchalischen Struktur aus, wird aber gerade von dieser in den Figuren der Landsoldaten wieder zurückgeholt. „Sie wird in das Spiel, das gespielt wird, mit hineingezogen und erfüllt als Opfer die Ordnung des Spiels.“¹⁰⁴ Ihr Tod verdeutlicht sowohl die Unzuverlässigkeit des Rechtssystems, als auch die Macht der Öffentlichkeit über die häusliche Sphäre.

Die Interpretation der Ermordung Angiolinas im Kontext der Rechtsdiskurse verdeutlicht, dass die junge Frau im doppelten Fall zum Opfer eines Verbrechens wird. Diese wird von den zwei Soldaten vergewaltigt und ermordet. Rückbindend an die Definition von Notzucht verdeutlicht das Drama, dass Angiolina durch körperliche, ihren Widerstand überwindende Gewalt¹⁰⁵ erstochen wurde. Das Trauerspiel selber inszeniert in der siebten Szene ein Gerichtsverfahren, in welchem der Tathergang aufgeklärt und das Urteil gesprochen wird. Zu Beginn der Szene erscheint der Bauer auf der Bühne, was gleichzeitig an das Eintreten in den Zeugenstand erinnert. Er rekonstruiert den Mord, wonach Ambrosio sofort die Tat gesteht und gleichzeitig Bartolino

¹⁰³ Hindinger: Tragische Helden mit verletzten Seelen, S. 41.

¹⁰⁴ Rudolph: Revision und Neubegründung, S. 51.

¹⁰⁵ Vgl. Art: Notzucht, -in: Staats-Lexikon, S.685.

entlastet: „Ich tats, der Lump hat keinen Anteil daran / [...] Seht nach, sie kann nur eine Wunde haben / Die ist von mir, nun macht, was euch gefällt! / Ich bin Soldat, mir wird ein Tod durchs Schwert“ (416). Ambrosio spricht selber sein Urteil und verhängt sich den Tod. Das Trauerspiel unterläuft in dieser Konfiguration ein weiteres Mal die Notwendigkeit eines legalen Systems, das Recht spricht. Für die Aufklärung des Mordes ist kein Rechtsdiener notwendig, vielmehr löst sich der Fall zufällig und durch die Hilfe von Verbrechern. Der Bauer als der entscheidende Zeuge müsste selber des Diebstahls angeklagt werden und der Schuldige spricht sein eigenes Urteil. In dieser Szene treten keine Organe der öffentlichen Sphäre auf, welche die Ordnung im gesellschaftlichen System wiederherstellen.

Die private Sphäre als positiver Gegenpol zur öffentlichen Sphäre

In allen angeführten Dramen haben die männlichen Figuren als Personen des öffentlichen Lebens die Entscheidungsmacht über die private Sphäre. Frauen und Kinder haben sich den Entscheidungen ihrer Väter oder Ehemänner unterzuordnen. Sie stehen außerhalb der Entscheidungen der Öffentlichkeit und somit auch des Rechtssystems. Wenn Recht, wie herausgearbeitet, Unzuverlässigkeit, Unreflektiertheit sowie Willkür bedeutet und an die männlich semantisierte öffentliche Sphäre gekoppelt ist, bedeutet der Umkehrschluss, dass die private Sphäre den Gegenpol hierzu bildet. Der Ausschluss der weiblichen Figuren aus der öffentlichen Sphäre – „der feindlichen Außenwelt“¹⁰⁶ – ermöglicht gleichzeitig deren Nobilierung. Klara und Angiolina rebellieren gegen die Normen der Öffentlichkeit und erst im Tod beider wird die Willkür der öffentlichen Instanz deutlich. Die beiden Frauenfiguren brechen aus dem sicheren Raum der privaten Sphäre aus, der zum Rückzug dient und führen dem Publikum die defizitäre Struktur der Öffentlichkeit in ihrem Tod vor. Durch den Verlust des eigenen Lebens wird die Individualität der

¹⁰⁶ Franziska Schöbeler: Einführung in die Gender Studies, S. 24.

weiblichen Figuren am Ende der Trauerspiele hervorgehoben. Obwohl jedes einzelne Individuum das gesellschaftliche Fundament bildet, verhindert in beiden Dramen das öffentlich-rechtliche System in seiner patriarchalischen Struktur die Ausbildung von Individualität. Der private Raum fungiert zwar als ein Rückzugsort, jedoch wird die Sphäre der Sicherheit von der Öffentlichkeit unterdrückt, wodurch die Etablierung einer gleichberechtigten Gesellschaftsstruktur verhindert wird.

Diese Interpretation weiterführend lässt sich das patriarchalische System als die schuldige Konstellation für das Scheitern des öffentlichen Systems interpretieren. Im Gegensatz zu dem Trauerspiel *Maria Magdalena*, welches mit dem fassungslosen Kommentar Meister Antons endet, wird in *Ein Trauerspiel in Sizilien* ein Moment der Veränderung im gesellschaftlichen System angedeutet. Mit dem Tod Angiolinas wandelt sich „das Verhältnis zwischen Vater und potentiell Ehemann [...] in ein Werteverhältnis“¹⁰⁷ um. Anselmo, der daran scheitert seine Schulden durch das Tauschgeschäft mit seiner Tochter zu begleichen, begibt sich in die Hände Sebastianos. Er bittet diesen, um seine Hilfe, da der Tod Angiolinas ihn zum Bettler macht: „Ich bin ein Bettler“ (416). Anselmo und Sebastiano tauschen ihr Schuldgefühl für ein gemeinsames Leben ein: „Doch seid gewiß, daß Eure Todesstunde / Auch meine sein wird!“ (417). Der Text kehrt mit dieser Konfiguration das vorher herrschende hierarchische Verhältnis um: Am Ende des Einakters ist Anselmo von Sebastiano abhängig. Hierdurch wird einerseits das von der Gesellschaft produzierte hierarchische System, das sich an der Standeszugehörigkeit orientiert, unterlaufen. Andererseits wird Sebastiano aufgrund seiner finanziellen Situation mehr Macht zugesprochen, wodurch die differenzierte Rollenverteilung von Armut und Reichtum bestehen bleibt. Der Ausschluss von

¹⁰⁷ Rudolph: Frauen auf dem Altar der Humanität, S. 88.

Frauen aus der öffentlichen Sphäre und dementsprechend die Absprache von gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit ist jedoch weiterhin in dieses Ende eingeschrieben.

Im nächsten Kapitel wird an die dichotomische Strukturierung von Öffentlichkeit und Privatheit angeschlossen und am Beispiel des Aufeinandertreffens von Holofernes und Judith ausgearbeitet. Diese werden im Gegensatz zu den Figuren in *Maria Magdalena* als Individuen inszeniert, welche sich im sozialen Raum bewegen. Der Schwerpunkt des zweiten Kapitels liegt auf der Reflektion der gesellschaftlichen Konstruktion von Geschlechterrollen, was an *Judith* sehr deutlich herausgearbeitet werden kann.

3) Religion und Recht: Befreiung aus den gesellschaftlichen Strukturen dargestellt an *Judith*

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wird anschließend an die Analyse von *Maria Magdalena* Friedrich Hebbels erstes Drama *Judith* näher betrachtet. Hebbel schreibt mit dieser Tragödie die Judith-Rezeption fort, welche seit mehreren Jahrhunderten inspiriert von dem Buch *Judit* aus dem Alten Testament als Motiv in Literatur und Kunst aufgegriffen worden ist. Hebbel – fasziniert von einem Gemälde vom Maler Giulio Romano in der Münchner Pinakothek (vgl. 9) – schließt in seinem ersten Drama an diese Tradition an, modifiziert den Mythos jedoch. Die biblische Vorlage bildet eine aus dem Griechischen überlieferter Text, der in der katholischen Bibel zu den Geschichtsbüchern zählt. Diese fiktionale Begebenheit wurde weder in der evangelischen Bibel noch in der Thora kanonisiert, was im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte des Mythos von Interesse ist, jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt werden kann.¹⁰⁸

In der biblischen Vorlage wird in dem Aufeinandertreffen von Judith und Holofernes der Kampf „vom orientalischem Polytheismus und jüdischem Monotheismus“¹⁰⁹ verhandelt, welcher auch im biblischen Fremdgötterverbot aufgegriffen wird und verankert ist. Dass ein solches Gesetz überhaupt existiert, verdeutlicht „dass es die Existenz nicht nur des Gottes Israels, sondern auch anderer Gottheiten, ihre Macht und Verehrung fraglos voraussetzt[e]“¹¹⁰. Dieser Machtkampf zwischen dem jüdischen Gott und anderen Gottheiten nimmt in Hebbels Werk eine prominente Stellung ein und wird an der Figur des Holofernes fortgeschrieben.

Auf der inhaltlichen Ebene orientiert sich der Text zwar am biblischen Vorbild, jedoch verändert Hebbel das Drama in einigen Momenten. Judit ist eine gottesfürchtige Witwe von

¹⁰⁸ Vgl. dazu Brigitte Dalinger: Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen, - in: Hebbel-Jahrbuch 2011 (66), S. 106.

¹⁰⁹ Alexandra Tischel: Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Freiburg i. Brsg: Rombach Buchverlag 2002, S. 40.

¹¹⁰ Matthias Köckert: Die zehn Gebote, München: Beck Verlag 2007, S. 49.

besonderer Schönheit. Für die Rettung ihres Volks vor der Belagerung durch Holofernes begibt sie sich mit ihrer Dienerin in das Lager des Feldherrn mit dem Vorhaben, diesen zu umgarnen und anschließend zu töten. Holofernes, von der Schönheit Judits fasziniert, lädt diese ein, bei ihm zu verweilen. Am Abend des fünften Tags nutzt Judit das Trunkensein des Tyrannen aus und köpft diesen. Die biblische Judit rettet ihr Volk vor der Belagerung und lebt als gottesfürchtige Witwe unverheiratet bis in ein hohes Alter weiter. Hebbel orientiert sich an dieser Vorlage, jedoch ändert er ein kleines, aber für den Verlauf der Tragödie wichtiges Merkmal. Er porträtiert die junge Frau als jungfräuliche Witwe, was dem Drama einen weiteren Konfliktpunkt hinzufügt und im Rahmen dieses Kapitels noch näher betrachtet wird. Judith heiratet zwar im Alter von 14 Jahren den älteren Manasses. Der gesellschaftlich vorausgesetzte Geschlechtsakt wird jedoch weder in der Hochzeitsnacht noch in den Monaten bis zu seinem Tod vollzogen.

Im vorliegenden Kapitel dieser Arbeit wird an die im ersten Teil analysierte Konfiguration von Recht und Geschlecht angeschlossen, welche gleichzeitig um den Komplex Religion respektive Religiosität erweitert wird. Die Verflechtung dieser drei Themenfelder ermöglicht eine detaillierte Betrachtung der im Drama abgebildeten gesellschaftlichen Mechanismen. Im Folgenden wird die Verbindung von jüdischen Rechtsgeboten und gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit aufgegriffen und analysiert. Religion wird im Kontext dieser Arbeit als jüdisch betrachtet, wobei der biblische Dekalog des Alten Testaments als Rechtsnorm für das Volk in Bethulien und für Judith verstanden wird.

In einem ersten Schritt wird die Figur des Holofernes im Hinblick auf seine Tyrannenherrschaft betrachtet. Dieser sehnt sich als absoluter Herrscher nach einem ebenbürtigen Gegner, welchen er sich im jüdischen Gott imaginiert. In einem zweiten Schritt wird Judith im Hinblick auf ihr Selbstbild als jungfräuliche Witwe und ihrer gesellschaftlichen Handlungsfähigkeit dargestellt. Das Aufeinandertreffen von Holofernes und Judith im vierten Akt

bietet den Höhepunkt des Dramas. Es entwirft gleichzeitig eine Dreiecksconfiguration, in welcher der jüdische Gott die Stelle „als vermittelnder, be- und umkämpfter Dritter“¹¹¹ einnimmt. In der Analyse von Holofernes sowie von Judith wird sich auf die textliche Reflektion von Geschlechterkonstruktionen konzentriert. Es wird zu zeigen sein, dass in Judith und der Beziehung zu den männlichen Figuren im Drama – Holofernes, Ephraim und Manasses – traditionelle Rollenbilder unterlaufen werden. Die Tragödie schreibt gerade in der Endconfiguration einen Moment von Emanzipation in die Figur der Judith ein.

Der Tyrann Holofernes als Phantasma absoluter Männlichkeit

„Der Feldhauptmann Holofernes / tritt mit seinen Hauptleuten aus dem offenen Zelt hervor. Musik erschallt. Er macht nach einer Weile ein Zeichen. Die Musik verstummt“ (12). Noch bevor die Tragödie mit einem Redebeitrag einsetzt, wird durch die Regieanweisungen die zentrale Stellung des Feldhauptmanns verdeutlicht. Erst sein Auftreten lässt die Musik beginnen und auch durch sein Zeichen verstummt diese. In dem Moment, in welchem er den Ort des Geschehens betritt, gebührt ihm als Herrscher die gesamte Aufmerksamkeit. Holofernes beansprucht die absolute Entscheidungsgewalt in allen gesellschaftlichen Situationen. Er verfolgt einen Kontrollanspruch, welcher eng an sein Verhalten im gesamten Drama gekoppelt ist. Das Vertrauen auf seine absolute Macht strukturiert die Handlungen des Tyrannen. Sein Auftritt im ersten Akt ist gelenkt von seinen Entscheidungsprozessen. Er beginnt in seiner Langeweile, Befehle zu geben, Bestrafungen sowie Hinrichtungen auszusprechen. Bereits die eröffnenden Worte verweisen auf die Entscheidungsgewalt des Feldherrn: *„HOLOFERNES: Opfer! / OBERPRIESTER: Welchem Gott? / HOLOFERNES: Wem ward gestern geopfert? / OBERPRIESTER: Wir losten nach deinem Befehl, und*

¹¹¹ Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 53.

das Los entschied für Baal.“ (11) Der kurze Dialog zwischen Holofernes¹¹² und dem Priester bietet einen direkten Einstieg in die im Zentrum der Arbeit stehende Verbindung von Religion und – in dieser Konstellation – willkürlicher Rechtsprechung. In dieser ersten Szene wird Holofernes bereits „als allmächtiger, despotischer Kriegsheld gezeigt, der in zahlreichen Machtbereichen, darunter der religiöse, der militärische und der juristische [sic!], absolute Befehlsgewalt hat“¹¹³. Er kann beispielsweise über die Art, den Zeitpunkt und den Ort des göttlichen Opfers bestimmen. Holofernes sieht sich als einzigen absoluten Herrscher an, der auf keinen göttlichen Beistand vertrauen muss. Er wird als „religiöses Oberhaupt der Assyrer eingeführt“¹¹⁴, der sich in einer Person sowohl die Rolle als Herrscher als auch die des religiösen Führers zuschreibt.

Nach der Opferung geht Holofernes zu einem weiteren Entscheidungsprozess über, in welchem seine Macht innerhalb des Heeres verdeutlicht wird. In seiner Langeweile sucht er einen Grund, um eine Bestrafung auszusprechen und adressiert eine Frage an die umstehenden Krieger: „Wer unter meinen Kriegern sich über seinen Hauptmann zu beschweren hat, der trete vor“ (11). Ein Mann tritt vor und formuliert eine Anklage gegen seinen Hauptmann. Dieser habe seine erbeutete Sklavin niedergeschlagen, nachdem sich die Frau ihm widersetzt habe. Holofernes formuliert auf diese Anklage ein Urteil, welches nicht an ein Rechtsgebot zurückgebunden ist, sondern auf der Grundlage der Entscheidungsgewalt des Feldherrn gesprochen wird. Er verurteilt sowohl den Hauptmann als auch den Anklagenden zum Tode. In der Begründung dieser Entscheidung wird die Unberechenbarkeit des Tyrannen deutlich: „Weil du mir zu keck bist. Um euch zu versuchen, ließ ich das Gebot ausgehen. Wollt ich deinesgleichen die Klage über eure

¹¹² Nach Alexandra Tischel orientalisiert Hebbel die Figur des Holofernes, da „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, Dispotie und Indolenz.“ Tischel: Ebd., S. 32. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf diese Perspektivierung nicht näher eingegangen werden.

¹¹³ Ebd., S. 30.

¹¹⁴ Ebd., S. 31.

Hauptleute gestatten: wer sichert mich vor den Beschwerden der Hauptleute!“ (12). Diese Aussage führt vor, dass keine Handlung des Holofernes‘ voraussehbar ist. Der Tyrann entscheidet willkürlich.

Nach diesem Todesurteil scheint der Feldherr gelangweilt zu sein und wendet sich an seinen Hauptmann, um einen weiteren Befehl auszusprechen: „Laß die Kamele zäumen!“ (12) Wie Holofernes jedoch erfährt, hat der Hauptmann ohne die Erteilung einer Anweisung das tägliche Ritual des Kamelzäumens bereits ausgeführt. Auf diese Entdeckung konstatiert der Feldherr: „Wer bist du es, daß du wagst, mir meine Gedanken aus dem Kopf zu stehlen? [...] Mein Wille ist die Eins und euer Tun die Zwei, nicht umgekehrt. Merk dir das!“ (12). Holofernes verweist in dieser Aussage einerseits auf seinen absoluten Machtanspruch. Alle Entscheidungen, die um ihn herum ausgeführt werden, werden nur von ihm getroffen. Er gibt keine Aufgabe an die ihm untergeordneten Hauptmänner ab, da er nur seinen eigenen Urteilen vertraut. Andererseits formuliert der Feldherr in dieser Aussage selber den Schlüssel zu seiner Allmacht. Die „Paradoxie seines Urteils“¹¹⁵ – die Unberechenbarkeit – spricht ihm unendlich viel Macht zu und ist gleichzeitig ihr Fundament. Keiner kann seine Handlungen voraussagen. Was am vorherigen Tag richtig war, kann am nächsten mit dem Tod bestraft werden. Die Tragödie führt auf den ersten Seiten des Texts einen Feldherrn ein, der als tyrannischer Despot über seine Soldaten herrscht: „Holofernes ist ein Meister der Kontingenz. Jede seiner Taten ist willkürlich, grundlos und abgründig zugleich – aus der Laune geboren.“¹¹⁶ Holofernes ist sich der Willkürlichkeit seiner Taten bewusst. Er nutzt diese als Mittel zur Macht und verweist selber auf diese Handlungsstrategie. „Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Wolfgang Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um.“ Hebbels *Judith* – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, - in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 171.

bleiben!“ (12). Holofernes mystifiziert sich in dieser Aussage und erhebt sich selber zu einer gottgleichen Gestalt. Diese Schilderung verweist bereits auf die Umschreibung des jüdischen Gotts durch den Hauptmann der Mohabiter am Ende des ersten Akts. Auf diese Parallele wird im Verlauf dieses Kapitels nochmal zurückgekommen.

Die willkürliche Entscheidungsgewalt rückt Holofernes in eine absolute Machtposition, welche ihn gleichzeitig vereinsamen lässt. Der Feldherr sehnt sich nach einem ebenbürtigen Gegner, der allmächtig ist. „Hätt ich doch nur einen Feind, nur einen, der mir gegenüberzutreten wagt! 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!“ (13). In dieser Aussage stechen zwei Aspekte hervor, welche wichtig für die Analyse des Dramas sind. Einerseits inszeniert sich Holofernes als „Inbegriff der Männlichkeit“ und „Phantasma männlicher Allmacht“¹¹⁷. Ihm erscheint keine andere männliche Person ebenbürtig, da er selber die Männlichkeit schlechthin verkörpert – von welcher sich Judith körperlich angezogen fühlt. Das Motiv, den Sexualakt als Kampf darzustellen, wird an weiteren Stellen im Text, wie beispielsweise im Gespräch zwischen Judith und Ephraim und einer Aussage von Holofernes im fünften Akt, nochmals aufgegriffen. Für Holofernes ist in dieser Konstellation Macht eng an Sexualität gekoppelt. Alles entspricht für ihn einem Kampf, aus dem ein Sieger hervorgehen muss.

Andererseits imaginiert sich Holofernes diesen ebenbürtigen Gegner als ein männliches Gegenüber, das „zugleich Objekt der Bedrohung und der Bestätigung ist“¹¹⁸. In seiner Vorstellungswelt, die vom patriarchalischen Weltbild gelenkt ist, kann das Phantasma von Allmacht nur eine Person aus demselben Geschlecht erfüllen. Dass Judith im fünften Akt diese Position einnimmt, sprengt das von Holofernes entworfene Bild von Weiblichkeit respektive vom

¹¹⁷Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 30.

¹¹⁸Ebd., S. 34.

Weib. Aus seiner Perspektive, welche gleichzeitig die gesellschaftliche Situation widerspiegelt, sind Frauen „in ihr [der militärischen Männergesellschaft] nur über Raub oder Kauf zu erlangen“¹¹⁹, wie beispielsweise die schöne Sklavin, die ein Krieger des Feldherrn im Kampf erbeutete (vgl. 11). Frauen rücken in dieser patriarchalischen Struktur in die Rolle des „Objekts“¹²⁰. Sie werden auf ihr Äußeres reduziert und als Gegenstände betrachtet, über die verfügt wird. Aus Holofernes‘ Perspektive sind Frauen keine handelnden Subjekte. Aber gerade diese patriarchalische Sichtweise auf die Gesellschaft, welche Holofernes blind für die Entscheidungsmacht Judiths macht, kostet ihm am Ende das Leben. Er erkennt die junge Witwe nicht als ebenbürtige Gegnerin, sondern ordnet sie in seine Kategorie des machtlosen Weibs ein.

Die Selbsternennung Holofernes zu einer gottgleichen Figur – zu einem ewigen Geheimnis – sensibilisieren diesen umso mehr für die Beschreibung des jüdischen Gottes YHWH durch den Hauptmann der Moabiter. Mit der Darstellung dieses Gottes, der keinen Handlungsprämissen folgt, erkennt der Hauptmann „ein Abbild des eigenen absoluten Machtanspruchs“¹²¹ und seines eigenen tyrannischen Handelns. Das Phantasma um diesen, der angebetet wird, obwohl die Bewohner Bethuliens diesen „nicht sehen, noch hören können, von dem niemand weiß, wo er wohnt“ (16), erregt bei Holofernes besondere Aufmerksamkeit. Dieser Gott wird ebenso als ein ewiges Geheimnis beschrieben, das kein Mensch gänzlich erfassen kann. Holofernes erfährt vom Hauptmann der Moabiter von der Macht dieses Gottes, von der Pracht des Tempels in Jerusalem – „Er [der Tempel] hat auf der Erde seinesgleichen nicht“ (18) – und der Unbezwingbarkeit desselben: „Du bist ein gewaltiger Held, aber ihr Gott zu mächtig“ (18).

¹¹⁹ Ebd., S. 32.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 172.

Aus diesen Erzählungen konstruiert sich Holofernes den jüdischen Gott als „prädestinierten Gegner“¹²² für sich und für einen Kampf, dessen Sieg er sich schon gewiss ist. So droht er Achior nach dieser Ausführung mit dem Tod, unwissend, dass er selber sein eigenes Urteil in diesem Moment spricht: „Ich könnte dich strafen, weil du dich erfrechst, neben mir noch einen anderen zu fürchten. Aber ich will nicht tun, du sollst dir selbst zum Gericht gesprochen haben“ (18). Weiter erläutert er, falls der Gott des Volks Israels sich als ebenbürtig erweisen sollte, wird er – wie er selber im fünften Akt formuliert – diesen als seinen Gott anerkennen: „Wahrlich, ich habe geschworen daß der Gott Israels, wenn er mir einen Gefallen tut, auch mein Gott sein soll, und bei allen die auch meine Götter sind, beim Bel zu Babel und beim großen Baal, ich werds halten!“ (55). In dieser Aussage unterläuft Holofernes die Gott-Mensch-Hierarchie, indem er sich selber mit Gott auf eine Ebene stellt und ihm einen Tauschhandel anbietet: Er wird das Volk Bethuliens verschonen, wenn es sich ihm ergibt. Falls nicht droht er, „den Jehova auspeitschen“ (56) zu lassen. An dieser Aussage wird die Selbstverherrlichung des Feldherrn hervorgehoben. Aus seiner Perspektive hat er weder auf der weltlichen noch göttlichen Seite einen Gegner, der es mit ihm aufnehmen kann.

Diese blasphemische Aussage Holofernes‘ ist im Hinblick auf die theologische Perspektive des Textes und den daraus resultierenden religiösen Rechtsnormen wichtig, weiter zu betrachten. Die Selbstinszenierung des Feldherrn unterläuft die zwei wichtigsten Gebote des biblischen Dekalogs im Hinblick auf die Gott-Mensch-Beziehung: das Fremdgötterverbot und das Gebot zur Ehrung des Namens Gottes. In der Nennung der verschiedenen Götter – Jehova, Baal, Bel – reflektiert das Drama auf der textuellen Ebene die Entwicklung von einer polytheistischen zu einer monotheistischen Gottesidee, wie es auch im biblischen Buch *Judit* thematisiert wird. Der Verweis

¹²² Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 40.

auf die biblischen Gebote verdeutlicht gleichzeitig, dass die Handlungen des Feldhauptmanns an keine rechtlichen Normen – weder weltliche noch religiöse – zurückgebunden sind. Holofernes folgt in diesem tyrannischen Handlungsmuster seinem übergeordneten Herrscher Nebucad Necar. Die Parallele beider Herrschaftssysteme wird in der Nachricht eines Boten deutlich: „Nebucad Necar gebietet, daß man ihm allein opfern und die Altäre und Tempel der anderen Götter mit Feuer und Flammen vertilgen soll“ (13f.). Der Befehl des Holofernes‘ „Es ist kein Gott außer Nebucad Necar“ (14) und die Reaktion des Priesters auf den Befehl, den Baal zu zertrümmern, – „Wie kann ich zertrümmern, was ich angebetet habe?“ (15) – beschreiben die Willkürhandlungen der Herrscher: Beide setzen sich durch ihre Handlungen selber an die Stelle einer Gottheit und etablieren ein willkürliches Regierungsprogramm, welches an kein legitimes Recht zurückgebunden ist.

Neben der Selbstverherrlichung Holofernes‘ wird in seinen Befehlen gerade die Abkopplung von jeder weltlichen oder göttlichen Rechtsinstanz deutlich. Die Folgen der Loslösung eines absoluten Herrschers von jeglichem Recht wird sehr klar in Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* in einem Dialog zwischen dem Kurfürsten und seiner Nichte Natalie formuliert. Natalie bittet ihren Onkel ihren Geliebten den Prinzen von Homburg freizusprechen, der einen Kriegsbefehl während eines Gefechts ignoriert hat. Auf eine sehr emotionale Rede Natalies antwortet der Kurfürst: „Sieh! Wär`ich ein Tyrann, / Dein Wort, das fühl ich lebhaft, hätte mir / Das Herz schon in der ehrnen Brust geschmelzt. / Dich aber frag`ich selbst: darf ich den Spruch, / Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? – / Was würde doch davon die Folge sein?“¹²³. Der Kurfürst verweist in seiner Antwort gerade auf die Notwendigkeit, gerichtliche

¹²³ Heinrich von Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*, – in: Heinrich von Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2, hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a., Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 612.

Entscheidungen an eine richtende Instanz zurückzubinden und nicht willkürlich nach dem eigenen Gewissen zu entscheiden.

Die Antwort auf die abschließende Frage des Kurfürsten nach den Folgen eines tyrannischen Herrschaftssystems ist mit den Handlungen des Holofernes‘, im Drama zu beantworten. Jegliche Loslösungen von Rechtsnormen – wie es der assyrische Feldherr ausübt – ermöglicht einerseits eine willkürliche Herrschaftsform, die auf einem absoluten Machtanspruch basiert. Andererseits formuliert gerade Holofernes die Gefahr dieser tyrannischen Herrschaft: „wer sichert mich vor den Beschwerden der Hauptleute!“ (12). Der Umsturz eines absoluten Herrschers geschieht meistens gewaltvoll, wie es auch im Drama *Judith* geschildert wird. Das Volk Bethuliens wird erst durch den Tod des Tyrannen aus der Belagerung befreit. Gewalt wird mit Gewalt beantwortet. Zwar formuliert Holofernes die Gefahr im ersten Akt, jedoch spricht er aufgrund seiner Selbstverliebtheit und seines misogynen Verhaltens¹²⁴ sein eigenes Todesurteil. Er nimmt Judith nicht als ebenbürtige Gegnerin wahr und ignoriert ihre Todesdrohung im vierten Akt. Im Folgenden wird der Weg Judiths zur Ermordung des Holofernes‘ dargestellt. Diese ist zu Beginn der Tragödie in den gesellschaftlichen Rollenerwartungen gefangen, die an sie als Witwe herangetragen werden. Im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten entwickelt sich die junge Frau jedoch und löst sich von den gesellschaftlichen Geschlechterkonstruktionen. Besonders das Ende der Tragödie schreibt einen Moment der gesellschaftlichen Veränderung in den Text ein.

¹²⁴ Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 174.

Judiths Traum

Die titelgebende Figur Judith tritt erst im zweiten Akt des Dramas auf und wird dem Publikum zusammen mit ihrer Bediensteten Mirza¹²⁵ in ihrem Gemach eingeführt. Der erste und der zweite Akt stellen in ihrer räumlichen Aufteilung eine dichotomische Struktur von männlich konnotiertem Außenraum – das Lager – und weiblich semantisierten Innenraum dar. Judith wird diese weibliche Sphäre verlassen – was im weiteren Verlauf ausgeführt wird – und in den privaten Raum des Holofernes‘ eindringen und diesen dort hinrichten. Dieses Verhalten Judiths wird in älteren Forschungsbeträgen als Überschreitung der Geschlechtergrenzen ausgelegt.¹²⁶ Diese Interpretationen orientieren sich jedoch an den vermeintlich-natürlichen Geschlechterrollen und untersucht die „Vermännlichung des Weiblichen und die Verweiblichung der Männlichkeit“¹²⁷ auf der textuellen Basis. Im Rahmen dieser Arbeit wird analysiert, wie im Drama diese dichotomische Inszenierung von weiblich-emotional und männlich-rational unterlaufen wird. Im Zentrum der Tragödie stehen zwei starke Charaktere, – Holofernes und Judith – aus deren Aufeinandertreffen die Instabilität von Geschlechterrollen deutlich wird.

Zurück zum Beginn des zweiten Akts und der Einführung der titelgebenden Figur für das Publikum: Judith und Mirza werden trotz der hierarchischen Beziehung zwischen Herrin und Dienerin in einer freundschaftlichen Verbindung dargestellt. Die Loyalität Mirzas wird in der

¹²⁵ Susanne Hochreiter verweist darauf, dass der Mirza ein persischer Männername ist. Hebbel gibt der Dienerin Judiths einen männlichen Namen, was auf eine Überschreitung der Geschlechtergrenzen hinweist. Vgl. dazu: Susanne Hochreiter: „Ach, höre doch lieber auf das, was ich Dir sagte.“ Das Verhältnis von Herrin und Dienerin in Friedrich Hebbels *Judith*, - in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 150.

¹²⁶ Vgl. Hartmut Reinhardt: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 86: „Aus Judiths Verhalten geht unzweideutig hervor, daß sie ihre eigene Tat, obzwar diese notwendig geschehen mußte, als schuldhaft empfindet. Die Schuld besteht in der Grenzüberschreitung der weiblichen Natur“.

¹²⁷ Ester Saletta: Hebbels Tragödien *Judith* und *Herodes und Mariamne* als Ort der Geschlechterverschiebung, in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 182.

Begleitung Judiths in das Lager Holofernes‘ deutlich. Die junge Frau riskiert ihr Leben für das ihrer Herrin. Wie im Folgenden dargestellt wird, erweist sich Mirza gerade nach der Enthauptung des Holofernes‘ durch Judith als Freundin, Mentorin und Ratgeberin.¹²⁸ Erst durch die Reaktion Mirzas beginnt Judith, ihr eigenes Verhalten und damit einhergehend ihr gesellschaftliches Rollenbild zu reflektieren.

Parallel zu den eröffnenden Worten des Feldherrn beginnt der zweite Akt mit dem Verweis Judiths auf ihren Traum. Sie selber erläutert das zukunftsdeutende Potenzial von Träumen: „solche Träume sollte man nicht gering achten! [...] Wenn der Mensch im Schlaf liegt [...] dann verdrängt ein Gefühl der Zukunft alle Gedanken und Bilder der Gegenwart, und Dinge die kommen sollen, gleiten als Schatten durch die Seele, vorbereitend, warnend, tröstend“ (19). Die junge Witwe formuliert selber den symbolischen Gehalt¹²⁹ ihres Traums, kann diese jedoch erst nach der Enthauptung des Holofernes‘ in seiner Komplexität erfassen:

Plötzlich stand ich auf einem hohen Berg, mir schwindelte, dann ward ich stolz, die Sonne war mir so nah, ich nickte ihr zu und sah immer hinauf. Mit einmal bemerkte ich einen Abgrund zu meinen Füßen, wenige Schritte vor mir, dunkel, unabsehlich, voll Rauch und Qualm. Und ich vermogte nicht zurückzugehen, noch stillzustehen, ich taumelte vorwärts; Gott! Gott! rief ich in meiner Angst, - hie bin ich! tönte es aus dem Abgrund herauf, freundlich, süß; ich sprang, weiche Arme fingen mich auf, ich glaubte, einem an der Brust zu ruhen, den ich nicht sah, und mir ward unsäglich wohl, aber ich war zu schwer, er konnte mich nicht halten, ich sank, sank, ich hört ihn weinen, und wie glühende Tränen träufelte es auf meine Wange.- (19)

Aus dieser Traumepisode, welche psychologische mit theologischen Motiven¹³⁰ verknüpft, sticht besonders die räumliche Aufteilung heraus, welche durch die Dichotomie von Berg und Abgrund sowie dem Fall Judiths verdeutlicht wird. Hierbei stehen sich die Sonne und der in der Tiefe erlebte Gott diametral gegenüber. Judith zieht es in ihrem Traum von der erhellenden Sonne weg, hin in den dunklen Abgrund. In der Forschung wurde dieser Traum besonders in seiner vorausweisenden

¹²⁸ Vgl. Hochreiter: Verhältnis von Herrin und Dienerin, S. 145.

¹²⁹ Vgl. Rebecca Elaine Steele: Does a girl have to say no?, -in: Hebbel-Jahrbuch 2012 (67), S. 81.

¹³⁰ Vgl. Hartmut Reinhardt: Apologie der Tragödie, S. 70 bis 75.

Funktion auf die Handlung im Drama viel besprochen.¹³¹ Im Folgenden werden diese Interpretationen gebündelt, wobei sich besonders auf die Symbolik der Sonne konzentriert wird.

In einem ersten interpretatorischen Zugang stellt sich die Frage, was respektive wen die Sonne in dieser Konstellation repräsentiert. In einigen Forschungsbeiträgen wird „die Sonnenvision mit der Gestalt des Holofernes‘ in Beziehung¹³² gesetzt, welche im Gegensatz zur im Abgrund verorteten Gottesfigur steht. Dieser Auslegung folgend symbolisiert das Weiterfallen Judiths das Versinken in den „schwarzen Schlund der Gottesverlassenheit, der absoluten Einsamkeit¹³³. Der in der Sonne verkörperte Holofernes steht als positiver Gegenpol zum dunklen, unansehnlichen Abgrund. Diese Perspektive weiter ausführend ermöglicht Judith das (sexuelle) Zusammensein mit Holofernes die Rettung aus der Gottverlassenheit und das Hinaufsteigen auf den Berg. Judith projiziert – im Kontext dieser Interpretation – in den Feldherren einen Moment der Freiheit, nach welcher sie sich dem Traum folgend sehnt. Gleichzeitig ist es in diesem Zusammenhang wichtig, neben der lebensspendenden Funktion der Sonne auch den Aspekt der Helligkeit zu nennen. Wie im Weiteren ausgeführt wird, wird Judith von der Männlichkeit des Holofernes‘ geblendet, weshalb sie ihren Hauptmotivationsgrund für ihren Aufbruch in das Lager des Feldherrn, die Rache an Holofernes für ihr Volk, vergisst.

Um die Traumepisode in seiner Komplexität zu erfassen, ist es jedoch notwendig, die theologische Perspektive, welche in diesen eingeschrieben ist, sowie die gesellschaftliche Situation zu beachten. In ihrem Traum fällt die junge Witwe in den Abgrund und ruft in ihrer Verzweiflung nach Gott. Dieser fängt sie zunächst auf, lässt sie jedoch fallen. Als Grund für dieses Loslassen

¹³¹ Ebd., S. 71.

¹³² Burkhardt Bittrich: Hebbels Judith – Heroine mangels Heros, - in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 134.

¹³³ Ebd.

formuliert Judith: „aber ich war zu schwer, er konnte mich nicht halten“ (19). Dieser Fall verweist auf zwei Aspekte, welche wichtig für den weiteren Verlauf des Dramas sind. Einerseits schreibt Judith sich selber die Verantwortung für ihren Sturz zu. Der Aspekt der Schwere kann einerseits auf ihr Gewissen verweisen, was einen Moment von Schuld in den Text einschreibt und auf das Reuegefühl Judiths im fünften Akt verweist.

Andererseits verdeutlicht der Sturz die Gottesferne respektive -verlassenheit Judiths, welche zu Beginn des dritten Akts nochmals aufgegriffen und deutlich ausgeführt wird. Zu Beginn dieses Akts sitzt „JUDITH in schlechten Kleidern, mit Asche bestreut, [...] zusammengekauert“ (27) in ihrem Gemach. Das Bestreuen mit Asche symbolisiert im Kontext der alttestamentlichen Texte „Bedeutungslosigkeit und Geringfügigkeit“ sowie „Selbstminderung“¹³⁴ im Gegensatz zur Macht Gottes. Die Suche nach Gott wird im Kontext dieser Arbeit als das Festhalten an einer sicherheits- und identitätsstiftenden Instanz interpretiert. Der Traum wird im Hinblick auf die gesellschaftlichen Mechanismen als Appell zur Entwicklung gelesen.

Die Figur der Judith zu Beginn des Dramas fühlt sich verloren in den gesellschaftlichen Strukturen des Dorfs Bethuliens, da sie sich ihrer eigenen Identität respektive ihres Rollenbilds nicht bewusst ist. Als jungfräuliche Witwe vereint sie zwei Gegensätze und kann sich deshalb in keines der gesellschaftlichen Muster integrieren.¹³⁵ Judith versucht jedoch im Rückgriff auf die ihr bekannten Rollenbilder eine Funktion in der patriarchalischen Gesellschaft einzunehmen. Sie selber konstatiert: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. [...] Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die nicht

¹³⁴ Christian Eberhart: Bußriten, -in: <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/bussriten/ch/68458f414eb32a826eb6b4578bdab5e7/> (eingesehen am 17.02.2017).

¹³⁵ Vgl. Márta Gaál-Baróti: Die Schuldfrage in Hebbels Judith, -in: Hebbel. Mensch in Dichter und Werk, Hebbels „volksnah“. „Jeder Satz ist ein Menschengesicht“, hrsg. von Ida Koller-Andorf, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2012, S. 43

Jungfrau bin und auch nicht Weib!“ (23). Die junge Witwe sieht im Verlust ihrer Jungfräulichkeit die Möglichkeit, sich in die gesellschaftliche Ordnung einfügen zu können. Sie selber betrachtet ihre jungfräuliche Witwenschaft als ein Versagen, da sie die an sie herangetragenen Rollenerwartungen nicht erfüllt. „Als »Frau« zu handeln heißt für Judith zunächst eine Wiederholung der Inszenierung von Männlichkeit und Weiblichkeit“¹³⁶ und der darin eingeschriebenen Geschlechterrollen.

Jedoch ist es nicht Judith, welche an den gesellschaftlichen Konstrukten scheitert, sondern ihr Mann Manasses, der die Hochzeitsnacht nicht vollziehen kann, wobei der Text offenlässt, was der genaue Grund hierfür ist:

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 wards unheimlich; komm, komm! rief ich, und schämte mich gar nicht, daß ichs 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 zehnmahl hintereinander: ich kann nicht! Er schien nicht mich, er schien etwas Fremdes, Entsetzliches, zu sehen (21).

In dieser Episode wird Judith als die aktiv-fordernd und ihr Mann als passiver Charakter dargestellt. Die Forschung hat herausgearbeitet, dass an dieser Passage die „männliche Panik vor der weiblich imaginierten Sexualität“¹³⁷ in den Text integriert wird. Die aus dem Boden greifende Hand wird in diesem Zusammenhang, beispielsweise von Rebecca Elaine Steele mit Verweis auf Ernst Osterkamp, als Zeichen von Impotenz interpretiert. Manasses „is beeing held ‘von unten [...] nämlich von den Genitalien‘ by the feminine gendered ‘schwarze Erde‘“¹³⁸, weshalb er den Geschlechtsakt nicht vollziehen kann. „The cause – and thus blame – of Manasses‘ impotence points towards Judith and her feminine“¹³⁹.

¹³⁶ Hochreiter: Verhältnis von Herrin und Dienerin, S. 153.

¹³⁷ Müller- Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 166.

¹³⁸ Vgl. Steele: Does a girl have to say no?, S.92.

¹³⁹ Ebd.

Der Text repräsentiert an dieser Stelle einen männlichen Protagonisten, welcher der Faszination für seine junge Frau unterlegen ist. Diese gipfelt kurz vor seinem Tod in einem Moment des Wahnsinns.¹⁴⁰ Manasses wird als schwacher Charakter eingeführt, der den Forderungen seiner jungen Frau – „komm, komm!“ (21) – nicht nachkommen kann. In diesem Aufeinandertreffen unterläuft das Drama an einer weiteren Stelle, die von der Gesellschaft konstruierten geschlechtlichen Merkmale. Der Text repräsentiert in dieser Episode kein ‚natürlich‘ männliches oder weibliches Verhalten, sondern rückt die Individualität jeder Figur in den Mittelpunkt. Vielmehr wird „die normative Konstruktion von Männlichkeit [und Weiblichkeit] reproduziert und gleichzeitig das partielle »Anderssein« aufgezeigt“. Es wird transparent gemacht, wie sehr die Frau respektive „der Mann ein Mensch in seiner Ganzheit ist und als solcher mit der gesamten Brandbreite von Fühl- und Verhaltensweisen, Lebens- und Denkstrukturen ausgestattet ist“¹⁴¹.

Judith jedoch wird durch dieses Erlebnis in ihrer Hochzeitsnacht traumatisiert.¹⁴² Für sie selber bleibt es ein Rätsel, warum ihr Ehemann in dieser Situation versagt hat. Auf die Hochzeitsnacht des frisch vermählten Ehepaars folgt sechs Monate später der Tod Manasses, der das Geheimnis seines Scheiterns nicht preisgibt. Judith bleibt trotz Heirat jungfräulich, auch die Nachfrage nach den Geschehnissen am Totenbett des Mannes bietet ihr keine Antwort: „Er sah mich lange an, dann sagte er: ja, ja, ja, jetzt darf ichs dir sagen, du – – Aber schnell, als ob ichs nimmermehr wissen dürfte, trat der Tod zwischen mich und ihn und verschloß seinen Mund auf ewig“ (22). Die Gedankenstriche – parallel zu Klaras Ausführungen über den Geschlechtsakt zwischen ihr und Leonard in *Maria Magdalena* – schreiben eine Leerstelle sowohl in den Text als

¹⁴⁰ Judith selber verweist auf den Wahnsinn ihres Mannes: „Sag, Mirza, muß ich nicht selbst wahnsinnig werden, wenn ich aufhöre, Manasses für wahnsinnig zu halten?“ (22).

¹⁴¹ Barbara Hindinger: „Bei dir löst sich der Mann im Wasser auf“ – Zur Inszenierung des „Männlichen“ bei Hebbel, Ibsen und Strindberg, - in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, S. 52.

¹⁴² Vgl. Karl- Josef Kuschel: Mord im Namen Gottes? Das Drama der Judith von Hebbel bis Hochuth, - in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 2005 (37), S. 112.

auch in Judiths Biographie ein.¹⁴³ Diese Lücke versucht sie, mit dem Aufbruch in das Lager und dem Aufeinandertreffen mit Holofernes zu füllen.

Hebbels Judith verkörpert zwei Seiten, welche sich nach außen-öffentlich und innerlich-privat unterteilt und ihre Handlungsmotivation strukturieren. Für das Volk Bethuliens inszeniert sie sich als gottesfürchtige, mutige Witwe. In ihrem Inneren jedoch versucht sie ihre eigene Bestimmung respektive einen Platz in der Gesellschaft zu finden.¹⁴⁴ Die junge Witwe sucht im Drama ihre Individualität. Der Aufbruch in das Lager des Holofernes‘ kann als Versuch interpretiert werden, die gesellschaftlichen Erwartungen zu füllen. Der Argumentation Judiths zufolge macht erst der Verlust ihrer Jungfräulichkeit diese zu einem Weib, das den konstruierten Mustern von Weiblichkeit entspricht.

Wie anhand der Hochzeitsnacht dargestellt, hat Judith eine Ausstrahlung, welche die männlichen Figuren gleichermaßen anzieht und abstößt. Die junge Frau steht im Drama in einer Dreieckskonfiguration zwischen drei Männern: „dem toten Mann, dem die sexuelle Attraktivität seiner Frau die Sprache verschlägt; mit dem feigen und lächerlichen Ephraim [...] und schließlich mit Holofernes, dem Gewalt- und Machthaber, dem phallischen Potentaten schlechthin“¹⁴⁵. Alle drei reagieren anders auf das Verhalten respektive die äußere Erscheinung der jungen Frau. Manasses macht „der Anblick der sexuellen mächtigen Frau [...] wahnsinnig“¹⁴⁶. Dieser scheidert an denen von der Gesellschaft konstruierten Gesellschaftsbildern von Mann und Frau, genau wie Ephraim. Die Männer aus dem Dorf Bethuliens werden als Figuren abgebildet, die die gesellschaftlichen Erwartungen nicht erfüllen. Judith ist von Männern umgeben, die an der

¹⁴³ Vgl. Hans-Christian Stillmark: Familienbilder in Hebbels Werk, S. 61.

¹⁴⁴ Vgl. Kuschel: Mord im Namen Gottes?, S. 113.

¹⁴⁵ Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 167.

¹⁴⁶ Ebd.

Identifikation mit dem vorgeschriebenen Rollenbild scheitern. Diese sozialen Mechanismen werden in der folgenden Episode im zweiten Akt besonders deutlich.

Ephraim sucht Judith mit dem Ziel auf, diese mit den Geschichten über Holofernes einzuschüchtern und die junge Frau gleichzeitig näher an ihn zu binden. Dieser Plan scheitert jedoch, wie er selber konstatiert: „Mein Plan war einfältig. Was ihr Angst einjagen und sie mir in die Arme treiben sollte, macht sie kühn. [...] Ich hoffte, sie sollte in dieser allgemeinen Not sich nach einem Beschützer umsehen, und wer war ihr näher wie ich“ (24). Sowohl aus der Handlung als auch der Aussage Ephraims wird verdeutlicht, wie stark sich dieser an den gesellschaftlichen Rollenbildern orientiert und Judith nicht als eigenständige Person mit eigenem, individuellen Verhalten und Gefühlen betrachtet. Ephraim projiziert in Judith sein eigenes von der Gesellschaft geleitetes Bild von Weiblichkeit – wie es auch Manasses gemacht hat. Ableitend von seinen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit imaginiert er sich die Reaktion Judiths auf seine Erzählungen im Vorhinein. Da er sich selber vor der Belagerung Holofernes‘ fürchtet, muss seiner Argumentation zufolge, Judith als Frau noch eingeschüchterter vor dem fremden Heer sein. Jedoch unterläuft die junge Witwe dieses Gedankenkonstrukt durch ihre Reaktionen während des Besuchs. Sie ist im Dialog zwischen den beiden die Wortführende, welche mit ihren Kommentaren die leeren, emotional-aufgeladenen Floskeln ihres Gegenübers entkräftet. Im zweiten Akt wird ein emotionaler Ephraim inszeniert, der im Gegensatz zur rationalen Judith steht. Diese Umkehrung der vermeintlichen natürlichen Geschlechterrollen, wird sehr eindringlich in der folgenden Szene deutlich. Der Besucher Judiths präsentiert der Witwe ein Messer, welches er aufgrund von Judiths Rückweisungen plant, für seinen Suizid zu verwenden:

EPHRAIM: Ich schliff es an dem Tag, an dem du mich hohnlachend von dir stießest, und wahrlich, stünden jetzt die Assyrier nicht vor dem Tor, so stäke es schon in meiner Brust. [...] / JUDITH: Gib her. *Sie sticht nach seiner Hand, die er zurückzieht.* Pfui! Du wagst von Selbstmord zu reden, und zitterst vor einem Stich in die Hand. / EPHRAIM: Du stehst vor mir, ich sehe dich, ich höre dich, jetzt lieb ich mich selbst, denn ich fühle mich nicht mehr, ich bin voll von dir! (25)

Judith entkleidet in diesem Gespräch die Unglaubwürdigkeit und Feigheit Ephraims. Im Kontext dieses Gesprächs wird bereits das Mordinstrument Judiths eingeführt, mit welchem sie auch Holofernes köpfen wird. Judith – parallel zu den Landsoldaten in *Ein Trauerspiel in Sizilien* – wird den Tyrannen mit einem Requisit töten, welches männlich konnotiert ist. Die Figur überschreitet auf der textuellen Ebene ein weiteres Mal die von der Gesellschaft konstruierten Geschlechterrollen.

Wie an den beiden Episoden exemplarisch herausgearbeitet, folgen alle Figuren der gesellschaftlichen dichotomischen Struktur von Mann und Frau. Rollenbilder sind fest in die Struktur eingeschrieben und alle Figuren richten ihr Handeln danach aus. Judith selber verweist auf diese dichotomische Strukturierung, welche sie internalisiert hat, im letzten Ausspruch des zweiten Akts: „Und ist deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr nichts, als die Warnung, sie zu vermeiden – dann hat das Weib das Recht erlangt auf eine große Tat“ (27). Jedoch muss sich Judith erst von diesen Konstrukten lösen, um ihre eigene gesellschaftliche Bestimmung zu finden und sich als Individuum wahrzunehmen. In ihrer Aussage verweist sie gerade auf den „Verfall der stereotypischen männlichen Stärke der patriarchalischen Tradition [und] gibt der Weiblichkeit die Legitimation, ihre bis jetzt vor der Gesellschaft verleugnete Stärke zu proklamieren“¹⁴⁷.

Der Aufbruch in das Lager des Holofernes‘ wird in diesem Zusammenhang als Suche Judiths nach ihrer Identität und in der Loslösung von ihrem alten Leben interpretiert. Der Sturz der Witwe in ihrem Traum repräsentiert genau diese Handlung. Erst durch das Erleben einer schrecklichen, dunklen Tat kann die junge Frau zu sich selbst finden, wie es im Folgenden ausgeführt wird.

¹⁴⁷ Saletta: Hebbels Tragödien, S. 186.

Retterin des jüdischen Volks oder Sünderin?

Zu Beginn des dritten Akts wird Judith – wie bereits skizziert – als gottesfürchtige Witwe dargestellt. In ihrem Gebet zu Gott findet sie ihre Antwort auf die Belagerung des Holofernes‘ und auch eine Interpretation ihres Traumes: „Nur ein Gedanke kam mir, nur einer, mit dem ich spielte und der immer wiederkehrte; doch, doch, der kam nicht von dir. Oder kam er von dir? – *Sie springt auf*. Er kam von dir! Der Weg zu meiner Tat geht durch die Sünde!“ (29). Judith interpretiert in dieser Konstellation ihren Traum selber und erkennt für sich einen Auftrag von Gott. Ihr „religiöser Enthusiasmus wird [...] *zugleich* (d.h. ohne unwahr zu sein) zum Erfüllungsgehilfe natürlich-profaner Wünsche, die ihr Träger sich nicht unumwunden eingesteht und die sie vor sich selbst maskieren.“¹⁴⁸

Hebbel schließt mit Judith an eine literarische Tradition der kämpfenden Frauenfiguren an, auf welche er selber in seinen Tagebüchern verweist. Sein Ziel ist es, eine Tragödie zu verfassen, welche das 1801 erschienene Drama *Die Jungfrau von Orleans* von Friedrich Schiller in der dramatischen Inszenierung überbietet. Hebbel kritisiert die literarische Verarbeitung des Mythos durch Schiller und formuliert für seine Werke einen anderen Anspruch: „Am Ende stünde nicht [...] die Apotheose als endgültige Überwindung der Natur, sondern nach vollbrachter Tat verfiel die Täterin dem Urteil der Natur, dem Schaudern vor sich selbst.“¹⁴⁹ Diese Interpretation wird im Hinblick auf das Ende der Tragödie *Judith* im Verlauf der Arbeit näher betrachtet.

Judith und Johanna sind zwei Figuren, welche sich in einen göttlichen Kampf begeben, jedoch unterscheidet sich die Motivation ihres Handelns. Im Gegensatz zu Judith ist Johanna eine

¹⁴⁸Helmut Kreuzer: *Die Jungfrau in Waffen*. Hebbels >Judith< und ihre Geschwister von Schiller bis Satre (1973),- in: Friedrich Hebbel, hrsg. von Helmut Kreuzer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 292.

¹⁴⁸Tischel: *Tragödie der Geschlechter*, S. 55.

¹⁴⁹ Kreuzer: *Jungfrauen in Waffen*, S. 286.

von Gott gewählte Kämpferin, der göttliche Auftrag ist unmissverständlich¹⁵⁰. Sie erhält von Gott, der aus eines „Baumes Zweiges“¹⁵¹ spricht, den Auftrag in den Kampf zu ziehen:

Geh hin! Du sollst auf Erden für mich zeugen. / In raues Erz sollst du die Glieder schnüren, / Mit Stahl bedecken deine zarte Brust / Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren / Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust. / Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren / Dir blüht kein lieblich Kind an der Brust;¹⁵²

Im Vergleich zu Judith – welche sich ihr Rollenbild aus dem gesellschaftlichen Diskurs konstruiert – wird Johanna die Rolle der Jungfrau von Gott zugeschrieben. Sie versucht sich nicht, aus dieser Rolle zu befreien, sondern akzeptiert sie. „Die Berufung durch Gott ist mit dem absoluten Liebesverbot verbunden; die Bewahrung der Jungfräulichkeit, des Symbols der Reinheit, drückt die absolute Hingabe an die göttliche Sendung aus.“¹⁵³ Die göttliche Legitimation wird ebenso in der Beschreibung des Baumes, aus dem Gott zu ihr gesprochen hat, deutlich. Diese Episode erinnert an die Berufungsszene Moses, in welchem sich Gott im brennenden Dornbusch offenbart.¹⁵⁴ Jedoch wird Johanna – ähnlich wie Judith – für einen Moment von ihrem göttlichen Auftrag durch einen Mann abgehalten. Sie verfällt in einem Zweitkampf, aus welchem sie als Gewinnerin hervorgehen wird, dem Ritter Lionel und lässt diesen unbeschadet ziehen.

Zurück zum göttlichen Auftrag Judiths: Der immer wiederkehrende Gedanke, auf welchen Judith im Traum verweist, kann im Hinblick auf das Ende des Dramas als die körperliche Hingabe Judiths an Holofernes ausgelegt werden. Die Witwe selber betitelt diesen imaginierten Akt der Defloration als Sünde. Im Rahmen der religiösen Gesetzestexte bricht Judith im außerehelichen Geschlechtsakt nicht das geltende Recht. Das größere Vergehen ist in diesem Kontext der Verstoß gegen das Tötungsverbot aus dem biblischen Dekalog. Die junge Frau stellt

¹⁵⁰ Hochreiter: Herrin und Dienerin, S. 158.

¹⁵¹ Schiller, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans, – in: Friedrich Schiller Dramen IV, hrsg. von Matthias Luserke, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1996, S. 164.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Helmut Kreuzer: *Die Jungfrau in Waffen*, S. 284.

sich sowohl vor ihrem Volk als auch vor Holofernes dar, „als Beauftragte ihres Gottes [...], in dessen Dienst sie den fremden Usurpator der göttlichen Macht töten soll“¹⁵⁵. Aus diesem von Gott gegebenen Auftrag legitimiert sie ihre Handlungen vor sich selbst und vor ihrem Volk. Sie bindet ihre Taten an keine gültige Rechtsnorm zurück, sondern beruft sich auf die Worte Gottes, welche sie während ihres Gebetes empfangen hat.

Vor ihrem Aufbruch in Holofernes' Lager präsentiert sich Judith dem Volk Bethuliens. Dieses trifft die Witwe auf einem öffentlichen Platz, wo sich der männliche Teil der Bevölkerung über die Belagerung austauscht. Das Volk diskutiert über die Möglichkeit, die Tore der Stadt zu öffnen und sich somit Holofernes und seinem Heer zu ergeben. Judith tritt reich geschmückt mit ihrer Dienerin in ihre Mitte, um der Bevölkerung ihren Plan zur Rettung Bethuliens zu erläutern. Sie schafft es, das Volk zu überzeugen, dem Zustand der Belagerung fünf weitere Tage standzuhalten. Das Gespräch zwischen Judith und den Bewohnern präsentiert dem Publikum ein weiteres Mal eine starke Frauenfigur, welche die führende Rolle in der Konversation einnimmt. Sie ordnet sich weder der patriarchalisch-gesellschaftlichen Struktur unter, noch fügt sie sich dem Rollenbild der stillen Frau. Vielmehr ist sie es, die in dem Moment aktiv handelt und sich von der Passivität der umherstehenden Männer abgrenzt. Sie rückt sich, ähnlich wie Holofernes zu Beginn des Dramas, in den Mittelpunkt des Gesprächs. Besonders in ihrem Abgang von der Bühne wird der Akt dieser Selbstinszenierung deutlich: „JUDITH *geht ein paar Schritte, dann wendet sie sich nochmal zum Volk*. Betet für mich, wie für eine Sterbende! Lehrt die kleinen Kinder meinen Namen und lasst sie für mich beten“ (44). Die Witwe präsentiert sich als Märtyrerin und legitimiert ihr Handlungsvorhaben hierdurch: „Ich will die Toten rächen und die Lebendigen beschirmen“ (43). Sie als Frau ist es, die plant, ihr Volk ohne männlichen Beistand von der Belagerung zu befreien.

¹⁵⁵ Tischel: Tragödie der Geschlechter, S. 55.

Die Witwe begibt sich mit ihrer Dienerin in das Lager der Besetzer. Die Schönheit Judiths öffnet ihr den Weg zu Holofernes, wie es einer seiner Hauptmänner beschreibt: „Herr, jeder Augenblick, daß du sie nicht siehst, ist ein verlorener. Wäre sie nicht so schön, ich hätte sie nicht zu dir geführt“ (48). Judith agiert vor dem Feldherrn als gottesfürchtige Frau, welche als Gottes Werkzeug auftritt. Sie entwickelt für Holofernes eine Geschichte, welche ihr Herkommen in sein Lager erläutert: Das Volk Bethuliens sei aufgrund seiner Sündhaftigkeit in Ungnade bei ihrem Gott gefallen. In einem Traum habe Judith eine Nachricht von Gott erhalten, welcher ihr den Auftrag gegeben habe, ihr Volk Holofernes zu übergeben: „Ich kam zu dir, weil mein Gott es mir gebot. Ich soll dich nach Jerusalem führen, ich soll dir mein Volk in die Hand geben, wie eine Herde, die keinen Hirten hat“ (53). Judith fixiert in dieser Aussage und in ihrer Inszenierung zwei wichtige Punkte, welche die Aufmerksamkeit des Holofernes‘ erregen. Einerseits formuliert sie den innersten Wunsch des Feldherrn. Dieser sei von Gott, den er selber als seinen ebenbürtigen Gegner sieht, ausgewählt, um dessen Volk zu führen. Ihm wird mit dieser Aussage eine Macht zugesprochen, welche der Allmacht Gottes nahekommt. Judith gelingt es, Holofernes durch ihre eigenen Lügen zu blenden. Andererseits tritt sie als schöne, junge Frau auf, über die der Feldherr scheinbar bestimmen kann. Sie gibt sich diesem in die Hände und fügt sich seinen Entscheidungen.

Holofernes begehrt die junge Frau körperlich. Die Macht, die vom Sexuellen ausgeht, formuliert der Feldherr kurz vor dem Zusammenkommen mit Judith im fünften Akt selbst:

Weib ist Weib, und doch bildet man sich ein, es sei ein Unterschied. Freilich fühlt sich ein Mann nirgends so sehr, wie viel er wert ist, als an Weibesbrust. Ha, wenn sie seinen Umarmungen entgegenzittern, im Kampf zwischen Wollust und Schamgefühl; wenn sie Miene machen, als ob sie fliehen wollen, und dann mit einmal, von ihrer Natur übermannt, an seinen Hals fliegen, wenn ihr letztes bißchen Selbstständigkeit und Bewußtsein sich aufrafft und sie, da sie nichts mehr können, zum freiwilligen Entgegenkommen antreibt; (56)

Der Sexualakt wird in dieser Aussage als ein Kampf zwischen Mann und Weib beschrieben, der jedoch gleichzeitig die absolute Erfüllung bringt. Diese Passage weist auf zwei Gespräche im ersten und im zweiten Akts des Dramas zurück. Zum einen auf den Wunsch Holofernes‘ nach

einem ebenbürtigen Gegner, mit dem er sich „nach heißem Kampf in den Staub“ (13) werfen könnte. Zum anderen führt Ephraim Judith die Grausamkeit des Feldherrn mit den folgenden Worten ein: „Holofernes tötet die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die Männer durch Speiße und Schwerte“ (24). Im Hinblick auf den weiteren Verlauf des Dramas weisen diese drei Stellen bereits auf den Geschlechtsakt zwischen Judith und Holofernes voraus und können als Interpretationsangebote gesehen werden, worauf im Folgenden zurückgekommen wird.

Der Feldherr lädt Judith am fünften Tag ein, mit ihr zu speisen und mit dem Plan, nachher mit ihr sexuell intim zu werden. Im Verlauf des Abendessens kommt er der jungen Frau mit Küssen näher und führt sie am Ende „mit Gewalt ab“ (63) in seine Kammer. Der Sexualakt findet hinter den Kulissen statt und wird von einem Monolog Mirzas überblendet, welche über das Verhalten Judiths im Lager reflektiert. Die Defloration Judiths wird dem Publikum erst nachträglich durch Figurenreden präsentiert. Nach einer kurzen Zeit stürzt Judith mit „aufgelöstem Haar, schwankend rein. Ein zweiter Vorhang wird zurückgeschlagen. Man sieht den Holofernes schlafen. Zu seinen Häupten hängt sein Schwert“ (64). Sie schildert ihrer Dienerin das zuvor Erlebte, das – anlehnend an die bisherigen Ausführungen von Sexualität – Gewalt und Körperlichkeit eng koppelt: „Hätte er auf den Angstschrei meiner Seele gehört, nimmer, nimmer würd ich in – – [...] o, mein Bewusstsein wollte mich verlassen, ich war nur ein Krampf, da blinkte etwas [...] An dies Schwert klammerten sich meine schwindelnden Gedanken“ (66). Diese Aussage rückbindend an das erste Kapitel und die Schilderung Klaras vom Sexualakt mit Leonhard sticht in dieser Beschreibung Judiths die Unfreiwilligkeit deutlich hervor. Diese wird zunächst mit Gewalt von Holofernes abgeführt und ist der Ohnmacht fast nahe. Die Defloration wird von der jungen Frau als gewaltvoller Akt geschildert.

Die Leerstelle im Text kann neben der ausgeführten Beschreibung durch Judith von ihren Erlebnissen mit den bereits zitierten Passagen von Sexualität gefüllt werden. In Holofernes

Ausführungen wird die Macht des Mannes über die Frau während des Geschlechtsakts sehr deutlich dargelegt. Dieses intime Beisammensein ist aus Holofernes' Sicht ein Kampf, aus dem ein Gewinner hervorgehen muss. Judith, von Holofernes als Weib betrachtet, wird an dieser Stelle von ihm als Objekt der Begierde behandelt. Sie fungiert nur als Mittel, um seine Herrschaft zu demonstrieren. Diese „Entwürdigung“ (66) kann die junge Frau jedoch nicht ertragen. Sie fühlt sich durch Holofernes entweiht und sehnt sich nach einer persönlichen Vergeltung für den Raub ihrer Jungfräulichkeit: „Dann erschrick nicht, sondern ruf mir zu: Holofernes hat dich zur Hure gemacht und Holofernes lebt noch“ (65). Die Witwe steigert sich in ihren persönlichen Rachefeldzug hinein und vergisst über ihre Erlebnisse ihre eigentliche Motivation für das Eintreten in das Lager: die Rache für ihr Volk. Nach der Enthauptung des Feldherrn – „Siehst du, Mirza, da liegt sein Haupt! Ha, Holofernes, achtest du mich jetzt“ (66) – steigert sich die Witwe in einen Art Rauschzustand und bezeichnet den Mord selber als Heldentat, um ihre Handlung zu rechtfertigen¹⁵⁶: „Du tust dir Unrecht, es war eine Heldentat“ (67). In dieser Reaktion ihrer Dienerin erkennt die Witwe, dass ihr eigenes, egozentrisches Verlangen der primäre Grund für die Enthauptung des Tyrannen war. Erst durch die Nachfragen Mirzas wird ihr bewusst, dass ihr Wunsch, ihre Jungfräulichkeit an Holofernes zu verlieren, ihre eigentliche Racheintention vernachlässigt hat. Ihre Tat war nicht heroisch, sondern von eigenem Interesse getrieben.

Auch Schillers Johanna verstößt während einer Schlacht, abgelenkt vom Ritter Lionel, gegen ihre göttlich erteilte Handlungslegitimation. Sie trifft auf den Anführer des englischen Heers. Beide ringen im Kampf miteinander und kurz bevor Johanna ihn erstechen möchte, streift sie dessen Helm vom Kopf, um ihren Gegner zu identifizieren. Jedoch verliebt sie sich mit dem ersten Blick auf das Gesicht Lionels in diesen und zögert den göttlichen Auftrag fortzusetzen. Anstatt

¹⁵⁶ Vgl. Kuschel: Mord im Namen Gottes?, S. 112.

diesen zu erstechen, lässt sie ihn fliehen: „*in diesem Augenblick sieht sie ihm in's Gesicht; sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und lässt langsam die Arme sinken.*“¹⁵⁷. Sie selber realisiert nach einem kurzen Augenblick, dass sie die eigentliche Intention ihrer Aufgabe über den Anblick auf Lionel vergessen hat. Jedoch eröffnen die Bühnenanweisungen neben der Missachtung des Auftrags noch einen anderen Interpretationsspielraum.

Bevor Johanna das Gesicht ihres Gegners sieht, ringen beide miteinander: „*er ringt mit ihr.*“¹⁵⁸ Diese Aussage rückbindend an *Judith* und die ausgeführte Parallelisierung von Kampf und Sexualität lässt den Kampf der beiden als Sexualakt interpretieren. In diesem Zusammenhang hätte Johanna durch die Begnadigung Lionels nicht nur ihre Kampfontentionen vernachlässigt, sondern auch ihre Jungfräulichkeit, welche diese an Gott bindet, verloren. Diese beiden Aspekte können in den folgenden Ausruf der Kämpferin interpretiert werden: „Was hab‘ ich / Gethan! Gebrochen hab‘ ich mein Gelübde! / (*sie ringt verzweifelnd die Hände*)“¹⁵⁹.

In den beiden Dramen werden zwei Frauenfiguren inszeniert, die durch dieses Erlebnis einen Wandel in ihrem Verhalten erfahren. Der Abfall Johannas von der göttlichen Sendung porträtiert die junge Frau in diesem Moment als eine Figur mit menschlichen Schwächen, derer sie sich selber bewusst ist. Die Erhebung Johannas zur Märtyrerin als heroisches Ende des Dramas kann erst aus dieser Konfiguration der Erniedrigung entspringen. Parallel zu Johanna setzt Judith ihre Wünsche über die Nöte ihres Volks und formuliert wie die Schiller'sche Figur ihre Erkenntnis: „weh, weh, man wird mich rühmen und preisen, wenn ich nun verkünde, und noch einmal wehe, mir ist, als hätte ich auch daran vorher gedacht!“ (70). Beide Frauen vergessen in der Kampfsituation die ihnen von Gott gestellte Aufgabe und folgen ihren Emotionen. Judith aber kann sich aufgrund ihrer gewaltvollen Erfahrung aus ihrem Rollenbild lösen, welches sie aus dem

¹⁵⁷ Schiller: Die Jungfrau von Orleans, S. 234.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd., S. 235.

gesellschaftlichen Diskurs adaptiert hat: „Das Zu-sich-selbst-Kommen im Moment der Vergewaltigung und in dem Gegenüber, das sie in Mirza findet, ist keineswegs eine klare Identitätsfindung als »Frau«.“¹⁶⁰ Jedoch schreibt dieser Prozess einen Moment der Veränderung in den Text und besonders in die Figur der Judith ein. Der Witwe werden die gesellschaftlichen Mechanismen offengelegt, welchen diese bis zu diesem Zeitpunkt gefolgt war.

Der Mord an dem Feldherrn wird auf der Figurenebene nur von Judith und Mirza reflektiert, nicht aber von den Bewohnern des Dorfs. Die Witwe selber konstatiert bei der Rückkehr in das Dorf: „Mich trieb, die Tat zu tun; an euch ist, sie zu rechtfertigen“ (74). In dieser Aussage werden einerseits „Weiblichkeit und Humanität“ eingeführt. „Im Gegensatz zu ihrem Volk weiß sie um die unerhörte Tiefendimension ihrer Tat, die sie nicht selber rechtfertigen kann, [...] die aber von ihrem Volk gerechtfertigt werden muss.“¹⁶¹ Andererseits wird verdeutlicht, dass Judiths Handlung an keine rechtliche Instanz zurückgebunden war. Die junge Frau ist sich zu diesem Zeitpunkt bewusst, dass ihre göttliche Handlungsvollmacht, mit welchem sie das Lager betreten hatte, im Moment des eigensüchtigen Mords gebrochen wurde. Die Hinrichtung des Holofernes‘ war zu diesem Zeitpunkt an keine rechtliche Legitimation zurückgebunden.

Die Bewohner des Dorfes Bethulien hingegen feiern den Tyrannenmord am Ende des Dramas und kehren in ihr altes Handlungsmuster zurück. Die Bevölkerung bleibt ihrer gesellschaftlichen Ordnung verhaftet. Es findet keine Entwicklung statt, wie es Judith selber formuliert: „ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getötet, damit du *Zu dem einen.* in Frieden deine Schafe weiden, du, *Zu einem zweiten.* deinen Kohl pflanzen und du *Zu einem dritten.* dein Handwerk treiben und Kinder, die dir gleichen, zeugen kannst!“ (73). Die Gesellschaft bildet vielmehr das patriarchalische System in den folgenden Generationen weiter ab. Das Volk

¹⁶⁰ Hochreiter: Verhältnis von Herrin und Dienerin, S. 151.

¹⁶¹ Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 177.

Bethuliens reproduziert dasselbe Bild von einem hierarchischen Gesellschaftsmodell weiter und hinterfragt zu keinem Moment diese Struktur.

Judith und Mirza hingegen treten mit einem neuen Rollenbild in ihr Dorf, jedoch existiert aufgrund der skizzierten Stagnation kein Raum für diese beiden. Gerade der die Tragödie schließende Satz verdeutlicht die Entwicklung Judiths, da sie den Wunsch formuliert, bei einer Schwangerschaft getötet zu werden, da sie das Kind des Tyrannen nicht gebären möchte: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig“ (75). Das Ende des Dramas bietet dem Publikum keine tragische, weibliche Gestalt, sondern eine Beherrscherin „des eigenen Schicksals“¹⁶². Der Ausspruch Judiths verdeutlicht, dass die Witwe sich am Ende der Tragödie aus dem internalisierten Rollenbild befreien kann. Judith findet ihre Weiblichkeit respektive ihre Identität erst in der „Auseinandersetzung mit Holofernes, d.h. mit dem Vertreter der Männlichkeit“¹⁶³. Die Geburt eines Sohnes bedeutet die Fortführung der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur¹⁶⁴, in welcher die Figur selber gefangen war. Erst ihre neu erworbene Reflektionskraft hilft ihr, sich selber zu verstehen. Das Ende der Tragödie verbindet somit Weiblichkeit mit der Fähigkeit zur Reflektion und schreibt einen Moment der Entwicklung in das Drama ein. Parallel zu Klara in *Maria Magdalenas* bedeutet eine mögliche Schwangerschaft für Judith der Tod. Klara beendet ihr Leben aktiv durch den Sprung in den Dorfbrunnen. Aus dem Trauerspiel wird der dessen genauer Standpunkt im Kontext der dörflichen Struktur nicht ersichtlich. Das Publikum erfährt nur, dass dieser nicht weit vom Haus der Tischlerfamilie entfernt ist. Im Gegensatz zu Klara spricht sich Judith in der öffentlichen Sphäre für die Beendigung ihres Lebens aus. Sie involviert die Bevölkerung in ihre Absichten, bei einer möglichen Schwangerschaft

¹⁶² Saletta: Hebbels Tragödien, S. 188.

¹⁶³ Ebd., S. 186.

¹⁶⁴ Vgl. Müller-Funk: „Die Welt dreht sich um“, S. 177. Parallel zu Kleist *Marquise von O...*, wo die Marquise am Ende viele junge Russen zur Welt bringt: „Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten“. Kleist: *Die Marquise von O...*, S. 186.

getötet zu werden. Sowohl Klara als auch Judith wird am Ende des Dramas ein Moment der Autonomie zugesprochen. Beide können unabhängig von den gesellschaftlichen Normen eine Entscheidung über den Verlauf des eigenen Lebens fällen. Jedoch stehen beiden Frauenfiguren nur die Handlungsmuster des patriarchalischen Systems zur Verfügung, wodurch sie weiter in dieser Herrschaftsform gefangen sind. Das Ende des Dramas kann trotzdem als ein Moment der Rebellion gegen die hierarchische Gesellschaftsstruktur gelesen werden.

Der Vergleich der männlichen Figuren sowohl in *Judith* als auch in *Maria Magdalena* mit den weiblichen verdeutlicht, dass diese am Ende der Dramen keine Entwicklung durchlaufen haben. Diese folgen weiterhin den gesellschaftlichen Rollenbildern und fördern somit die hierarchische Struktur des 19. Jahrhunderts. In beiden Werken Hebbels wird im Hinblick auf das Ende ein Moment der Veränderung eingeschrieben, welcher von den Handlungen der weiblichen Figuren ausgeht. Aus dem Zusammenspiel beider Texte ergeben sich weitere Interpretationsfragen, welche nach einer Bündelung der Ergebnisse im Fazit näher ausgeführt werden.

4) Schlussbetrachtung

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Analyse von Geschlechts-, Familien- und Rechtsdiskursen in den Werken Friedrich Hebbels. Ziel war es, den Einfluss dieser drei Systeme auf die in den Texten abgebildete gesellschaftliche Struktur des 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Hierfür wurde in einem ersten Schritt das Bürgerliche Trauerspiel *Maria Magdalena* und besonders der Einfluss der Öffentlichkeit auf die Figur Klaras und ihren Vater, Tischlermeister Anton, untersucht. Nach einer kurzen Darstellung der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Entwicklung der Struktur des 19. Jahrhunderts wurden die Pole Männlichkeit-Öffentlichkeit und Weiblichkeit-Häuslichkeit im Hinblick auf die textliche Inszenierung des Rechtsapparats analysiert. Die Integration von *Ein Trauerspiel in Sizilien* in den Interpretationsprozess ermöglicht die Formulierung von zwei übergreifenden Schlussfolgerungen: Einerseits wird in den das Recht verkörpernden männlichen Figuren, wie Gerichtsdienner Adam und die Landsoldaten Ambrosio und Bartolino, die Unzuverlässigkeit und Willkür des Rechtssystems dargestellt. Adam nutzt seine überlegene Stellung aus, um sich aufgrund von persönlichen Motiven an der Tischlerfamilie zu rächen und vernachlässigt in diesem Zusammenhang seine Aufgabe als Rechtsdiener. Nicht das rechtliche System entlastet den Tischlersohn, sondern Kaufmann Wolfram, der seine eigene Frau überführt. Die Landsoldaten in *Ein Trauerspiel in Sizilien* potenzieren diese Willkürhandlung Adams noch. Als Verwalter der öffentlichen Ordnung brechen diese aufgrund von Habgier das Gesetz gleich auf dreifache Weise. Sie rauben Angiolina den Schmuck, welchen sie eigentlich Anselmo zurückbringen sollen, vergewaltigen die junge Frau und ermorden sie anschließend. Jedoch klärt diesen Gewaltakt – parallel zu *Maria Magdalena* – keine Rechtsinstanz auf, vielmehr löst ein Bauer, der während eines Diebesakts den Mord beobachtet, den Fall auf. Auch in diesem Trauerspiel rückt das Recht als sicherheitsstiftende Institution in den Hintergrund. Gerechtigkeit wird nicht von Gerichtsdienern, sondern von Gesetzesbrechern gesprochen.

Die beiden jungen Frauen Klara und Angiolina, welche in den Trauerspielen auftreten, fallen dem gesellschaftlich-patriarchalischen System zum Opfer. Angiolina – wie bereits skizziert – wird ermordet. Klara entscheidet sich aufgrund einer außerehelichen Schwangerschaft am Ende des Trauerspiels für den Suizid, da sie den übersteigerten Ehrbegriff ihres Vaters nicht erfüllen kann. Der Sexualakt schreibt einen Moment der Ambivalenz in das Trauerspiel ein, was die Dramatik des Textes erhöht. Die junge Frau gibt sich zwar unter Druck ihrem Verlobten hin, das Drama lässt jedoch offen, ob es sich in der rechtlichen Auslegung um eine Vergewaltigung handelt. Weder Klara noch Angiolina werden vom öffentlich-gesellschaftlichen System geschützt. Dieses treibt die beiden Frauen vielmehr in den Tod, wodurch das Scheitern der Rechtsinstanz nochmals verdeutlicht wird.

Den aktiven Ausschluss der Frauenfiguren aus der Öffentlichkeit, welche in den Werken Hebbels Unzuverlässigkeit, Willkür und Unreflektiertheit symbolisiert, nobilitiert im Umkehrschluss den weiblich semantisierten Innenraum. Dieser nimmt in der gesellschaftlichen Struktur einen positiven Gegenpol zum Patriarchat ein, wird jedoch weiter von den öffentlichen Normen bestimmt, was den Handlungsspielraum einschränkt. Das Ende beider Dramen integriert ein Moment der Veränderung in die Texte, welcher ebenso in *Judith* zu finden ist.

Anschließend an die gesellschaftliche Konstellation von Recht und Geschlecht wurde im zweiten Kapitel an diese Perspektivierung angeschlossen und um den Faktor Religion erweitert. Im Mittelpunkt der zweiten Ausführungen stand die auf der Oberfläche inszenierte dichotomische Gegenüberstellung von Judith und Holofernes. In einem ersten Schritt wurde die Willkürherrschaft des Holofernes‘ im ersten Akts herausgearbeitet. Dieser stellte sich rückgreifend auf die vermeintlich-natürliche Geschlechterzweiteilung als Phantasma männlicher Allmacht schlechthin dar. Holofernes sehnt sich nach einem ebenbürtigen Gegner, welchen er im jüdischen Gott zu erkennen, scheint. Eine Frau als Kontrahentin – was Judith im dritten Akt verkörpert – entspricht

nicht seinem Geschlechterkonstrukt von Mann und Weib. Im zweiten Akt der Tragödie tritt Judith zusammen mit ihrer Dienerin Mirza in ihrem privaten Gemach auf. Aus ihrer kurzen Ehe mit Manasses ist Judith unberührt hervorgegangen, weshalb sie als jungfräuliche Witwe zwei Gegensätze vereint. Anhand der Hochzeitsnacht zwischen dem Ehepaar wurde die gesellschaftliche Konstruktion von Geschlechtern auf der textlichen Ebene exemplarisch herausgearbeitet und auf die weiteren Personenkonstellationen übertragen. Die junge Witwe Judith steht im Zentrum drei verschiedener Entwürfen von Männlichkeit: Holofernes, Ephraim und Manasses. Parallel zum ersten Kapitel konnte an den Figurenkonfigurationen in *Judith* noch deutlicher die Notwendigkeit, das Individuum in der Abgrenzung zum Kollektiv zu betrachten, herausgearbeitet werden. Judiths Aufbruch in das Lager des Holofernes‘ wurde im Rahmen dieser Argumentationslinie als Versuch der Witwe interpretiert, sich an die gesellschaftlichen Geschlechterkonstruktionen anzupassen, aus welchen sie jedoch am Ende der Tragödie nach der Ermordung des Tyrannen herausbricht. Erst der Tod Holofernes‘ in Begleitung der provokanten Kommentare Mirzas evozieren bei der jungen Witwe einen Moment der Reflektion. Die Loslösung vom patriarchalischen System wird am Ende des Dramas in der Entwicklung Judiths deutlich. Es ist dem Wunsch der Witwe angelegt, bei einer möglichen Schwangerschaft ermordet zu werden.

Im Hinblick auf die Inszenierung von Rechtdiskursen im Drama wird in der Tragödie die Notwendigkeit von rechtlichen Legitimationsinstanzen besonders deutlich hervorgehoben. Auf der einen Seite verweist das tyrannische, willkürliche Verhalten des Holofernes‘ auf die Wichtigkeit, Handlungen an Rechtsnormen zurückzubinden. Holofernes wird von seinem absoluten Machtanspruch geblendet. Dieses Überlegenheitsgefühl macht ihn unfähig zur Reflexion und führt zu seinem Tod. Judith betritt auf der anderen Seite das Lager Holofernes‘, zwar mit einer göttlichen Legitimation diesen zu töten, jedoch vergisst sie – parallel zum Gerichtsdieners in *Maria Magdalena* – ihre eigentliche Motivation. Diese erkennt rückblickend, dass die Enthauptung zum großen Teil

zur Befriedigung ihrer Rachegefühle diene. Das Fehlen der rechtlichen Legitimation, denen sich Judith nach der Rückkehr aus dem Lager bewusst ist, unterstützt ebenso den Reflexionsprozess der jungen Frau.

In allen drei Frauenfiguren Hebbels ist ein Moment der Entwicklung angelegt. Diese stehen im Gegensatz zum öffentlichen System und bieten als Gegenpol Interpretationsfiguren, welche sowohl die patriarchalische Struktur kritisieren als auch Individualität in Abgrenzung zum kollektiven Verständnis eines dichotomischen Geschlechtermodells verkörpern. Auf den Titel der Arbeit verweisend können sowohl Klara und Angiolina als auch Judith als Dienerinnen des Rechts analysiert werden. Jedoch stehen diese nicht aktiv im Staatsdienst, sondern verweisen durch ihr Auftreten auf das defizitäre Rechtssystem in den beiden Dramen und stoßen einen Moment der Reflexion im Publikum an.

Für eine weitere akademische Auseinandersetzung mit den Werken Hebbels im Hintergrund von Geschlechts-, Familien- und Rechtsdiskursen könnten theologische Argumente in den Werken in die Verflechtung integriert werden. Da gerade die Struktur des 19. Jahrhunderts stark von religiösen Normen beeinflusst war¹⁶⁵, könnte eine nähere Betrachtung dieses Themenkomplexes weitere Aufschlüsse auf das Verhältnis von Recht, Religion und Gesellschaft bieten. Außerdem bietet die Kontrastierung von jüdischem Recht in *Judith* und christlichem in *Maria Magdalena* einen weiteren Vergleichspunkt zwischen den beiden Dramen. Auf der textlichen Ebene wäre es möglich, neben den Gegensatzpaaren von Klara und Meister Anton sowie Judith und Holofernes, weitere Dichotomien zu analysieren, um auf Geschlechter- und Gesellschaftsrollen zu schließen. Hierfür könnten Meister Anton und seine Frau, Klara und Karl, Judith und Mirza oder Ephraim und Holofernes verglichen werden. Weitere neue Aspekte kann die

¹⁶⁵ Vgl. Thomas Wortmann: Biedermeier, Vormärz – in: Handbuch. Literatur und Religion, hrsg. von Daniel Weidner, Stuttgart: Metzler Verlag 2016, S. 165.

Erweiterung des Textkorpus⁶ um beispielsweise die auch von Alexandra Tischel perspektivierten Dramen *Herodes und Mariamne* und *Gyges und sein Ring*¹⁶⁶ oder *Agnes Bernauer* auf die in den Texten geschilderten Gesellschaftskonstellationen geben. Anhand der Rezeptionsgeschichte der Theatertexte kann darüber hinaus auf die Aktualität der Stücke für das Publikum im Zeitraum zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert geschlossen werden.

An dieser Stelle kann an den in der Einleitung formulierten Anspruch Hebbels, Dramen als Mittelglied zwischen verschiedenen Zeitperioden zu betrachten, angeschlossen werden. Die zeitgenössischen Theaterinszenierungen in den deutschsprachigen Ländern betrachtend kann konstatiert werden, dass sowohl *Maria Magdalena* als auch *Judith* weiterhin aufgeführt werden. Die Stücke werden beide noch in das Repertoire deutscher Bühnen aufgenommen, deren Inszenierungen in der Presse rezensiert werden, was auf ihre Aktualität verweist. Ein Beispiel hierfür ist die Aufführung *Judith* in der Berliner Volksbühne durch Frank Castorf im Januar 2017¹⁶⁷ oder die Inszenierung von *Maria Magdalena* am Burgtheater Wien im Jahr 2014¹⁶⁸. Diese zeitgenössischen Interpretationen können anschließend an Hebbel als Mittelglied zwischen der Theaterkultur des 19. und der des 21. Jahrhunderts betrachtet werden. Die Wichtigkeit der beiden Theatertexte für die heutige Gesellschaft kann gerade in Bezug auf die vermittelten Wissensfragen in beiden Dramen erkannt werden. In beiden Theatertexten werden Geschlechter-, Familien- und Rechtsfragen verhandelt, welche auch in der heutigen Gesellschaft von Bedeutung sind. Die Fragen nach öffentlich-politischen Machtstrukturen und sozialer Ungleichheit sind weiterhin Aspekte, welche die gegenwärtigen Debatten strukturieren. Die Betrachtung einer Person als Individuum,

¹⁶⁶ Vgl. Tischel: *Tragödie der Geschlechter*, S. 6.

¹⁶⁷ Vgl. dazu die Rezension von Wolfgang Behrens, - in:

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12037:judith-an-der-berliner-volksbuehne-baut-frank-castorf-mit-prominenter-unterstuetzung-aus-friedrich-hebbels-drama-und-viel-fremdgeraune-einen-fuenfstuender&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 (eingesehen am 27.03.2017).

¹⁶⁸ Vgl. dazu die Rezension von Gerhard Stadelmar, - in: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/maria-magdalena-am-burgtheater-hebbels-klara-im-gespensterkampf-12814139.html> (eingesehen am 27.03.2017).

wie es in den Werken Hebbels vorgeführt wird, in Abgrenzung vom familiären, wirtschaftlichen oder sozialen Hintergrund ist ein Aspekt, welcher beispielsweise in den Erziehungswissenschaften im Hinblick auf Bildungsgerechtigkeit gefordert wird.¹⁶⁹

Rückblickend auf die in der Arbeit analysierten Familien-, Gesellschafts- und Rechtsstrukturen wurde deutlich, dass in den Werken Hebbels die dichotomische Geschlechterinszenierung die inhaltliche Ebene der Dramen strukturiert. Diese werden jedoch gleichzeitig auf der Figurenebene unterlaufen. In beiden Tragödien ist in den weiblichen Figuren ein Moment der Entwicklung angelegt, welcher im Gegensatz zum starren patriarchalischen Gesellschaftssystem des 19. Jahrhunderts steht.

¹⁶⁹ Vgl. dazu Kersten Reich: Chancengerechtigkeit und Kapitalformen. Gesellschaftliche und individuelle Chancen in Zeiten zunehmender Kapitalisierung, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.

5) Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten, Berlin 1794.

Hebbel, Friedrich: Ein Trauerspiel in Sizilien, – in: Friedrich Hebbel Werke. Erster Band, hrsg. von Gerhard Fricke/ Werner Keller/ Karl Pörnbacher, München: Carl Hanser Verlag 1963.

Ders.: Judith, – in: Friedrich Hebbel Werke. Erster Band, hrsg. von Gerhard Fricke/ Werner Keller/ Karl Pörnbacher, München: Carl Hanser Verlag 1963.

Ders.: Maria Magdalena, – in: Friedrich Hebbel Werke. Erster Band, hrsg. von Gerhard Fricke/ Werner Keller/ Karl Pörnbacher, München: Carl Hanser Verlag 1963.

Ders.: Mirandolina. Der zerbrochene Krug. Der verwuschene Prinz, – in: Hebbels Werke. Achter Teil. Ästhetische und kritische Schriften, hrsg. von Theodor Poppe, Berlin u.a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co Berlin u.a 1911, 181 – 184.

Kleist, Heinrich von: Der Zerbrochne Krug, – in: Heinrich von Kleist. Dramen 1802 – 1807, hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1991, 257 – 377.

Ders.: Marquise von O..., – in: Heinrich von Kleist. Dramen 1808 – 1811, hrsg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1990, 143 – 187.

Ders.: Prinz Friedrich von Homburg, – in: Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe, Band 2, hrsg. von Ilse-Marie Barth u.a., Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987, 555 – 645.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti, – in: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1770 –

1773, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000, 291 – 373.

Schiller, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans, – in: Friedrich Schiller Dramen IV, hrsg. von Matthias Luserke, Frankfurt/ Main: Deutscher Klassiker Verlag 1996, 149 – 279.

Sekundärquellen:

Bittrich, Burkhardt: Hebbels Judith – Heroine mangels Heros, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 133 – 145.

Dalinger, Brigitte: Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen, – in: Hebbel-Jahrbuch 2011 (66), 105 – 118.

De Mazza, Ethel Matala: Recht für bare Münze. Institutionen und Gesetzeskraft in Kleists >Zerbrochenen Krug<, – in: Kleist-Jahrbuch 2001, Stuttgart: Metzler Verlag 2001, 160 – 178.

Doering, Sabine: Die Marquise von O..., – in: Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Ingo Breuer, Stuttgart: Metzler Verlag 2009, 106 – 114.

Düsing, Wolfgang: „»Ich bin die Tochter meines Vaters«. Väter und Töchter im bürgerlichen Trauerspiel von Lessing bis Hebbel, – in: „Das Weib im Manne zieht ihm zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung,

- hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tucza, Berlin: Weidler Buchverlag 2008.
- Eberhart, Christian: Bußriten, – in: <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/bussriten/ch/68458f414eb32a826eb6b4578bdab5e7/> (eingesehen am 17.02.2017).
- Eisenhardt, Ulrich: Deutsche Rechtsgeschichte, 5. über. Auflage, München: Beckverlag 2008.
- Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Berlin: Suhrkamp Verlag 1986.
- Gaál-Baróti. Márta: Die Schuldfrage in Hebbels Judith, – in: Hebbel. Mensch in Dichter und Werk, Hebbels „volksnah“. „Jeder Satz ist ein Menschengesicht“, hrsg. von Ida Koller-Andorf, Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2012, 35 – 47.
- Grundmann, Hilmar: Der Mensch ein Ding und weiter nichts? Zu Hebbels Prognose von der Verdinglichung als Lebensform moderner Gesellschaften, – in: Hebbel. Mensch und Dichter im Werk. Klassiker und Realist, hrsg. von Ida Koller-Andorf, Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs 1992, 79 – 108.
- Haupt, Heinz-Gerhard: Neue Wege zur Geschichte der Zünfte in Europa, – in: Das Ende der Zünfte. Ein europäischer Vergleich, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
- Hausen, Karin: Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Hindinger, Barbara: Tragische Helden mit verletzten Seelen. Männerbilder in den Dramen Friedrich Hebbels, München: Iudicum Verlag 2004.
- Dies.: „Bei dir löst sich der Mann im Wasser auf“ – Zur Inszenierung des „Männlichen“

bei Hebbel, Ibsen und Strindberg, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 43 – 61.

Hochreiter, Susanne: „Ach, höre doch lieber auf das, was ich Dir sagte.“ Das Verhältnis von Herrin und Dienerin in Friedrich Hebbels Judith, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 145 – 163.

Kaschuba, Wolfgang: Lebenswelt und Kultur der unterbürgerlichen Schichten im 19. und 20. Jahrhundert, München: Oldenbourg Verlag 1990.

Köckert, Matthias: Die zehn Gebote, München: Beck Verlag 2007.

Kraft, Herbert: Poesie der Idee. Die Tragische Dichtung Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1971.

Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels >Judith< und ihre Geschwister von Schiller bis Satre (1973), – in: Friedrich Hebbel, hrsg. von Helmut Kreuzer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, 276 – 305.

Künzel, Christine: Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2003.

Kuschel, Karl- Josef: Mord im Namen Gottes? Das Drama der Judith von Hebbel bis Hochuth, – in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 2005 (37), 103 – 125.

Meder, Stephan: Rechtsgeschichte. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag

2002.

Müller-Funk, Wolfgang: „Die Welt dreht sich um.“ Hebbels Judith – ein Drama zwischen Emanzipationsfurcht und feministischer Antizipation, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 163 – 179.

Nitschke, Claudia: Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur (1755 – 1921), Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012.

Reich, Kersten: Chancengerechtigkeit und Kapitalformen. Gesellschaftliche und individuelle Chancen in Zeiten zunehmender Kapitalisierung, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2013.

Reinhardt, Hartmut: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989.

Rosenbaum, Heidi: Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1982.

Rudolph, Andrea: Revision und Neubegründung der Aufklärung: Friedrich Hebbels Trauerspiel in Sizilien, – in: Zu neuer Aufklärung und Humanität, hrsg. von Ida Koller-Andorf und Carsten Kretschmann, Berlin: Weidler Buchverlag 2004, 41 – 55.

Dies.: Frauen auf dem Altar der Humanität. Zur „Geschlechterklausel“ in Friedrich Hebbels Dramen, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich

- Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuszay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 77 – 95.
- Rotteck, Carl von/ Welker, Carl: Das Staatslexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, 11. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1841.
- Dies.: Das Staatslexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, 13. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1842.
- Dies.: Das Staatslexikon. Encyklopädie der sämtlichen Staatswissenschaften für alle Stände, 4. Band, Altona: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1846.
- Rüthers, Bernd: Rechtstheorie, München: Beck Verlag 1999.
- Saletta, Ester: Hebbels Tragödien Judith und Herodes und Mariamne als Ort der Geschlechterverschiebung, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Manne“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung, hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuszay, Berlin: Weidler Buchverlag 2008, 179 – 195.
- Schneider; Hans-Peter: Justizkritik im >Zerbochnen Krug<, – in: Kleist-Jahrbuch 1988/89, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1988, 309 – 326.
- Schöblier, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003.
- Dies.: Einführung in die Gender Studies, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Steele, Rebecca Elaine: Does a girl have to say no? – in: Hebbel-Jahrbuch 2012 (67), 77 – 102.
- Stillmark, Hans-Christian: Familienbilder in Hebbels Werk, – in: Hebbel „Volksnah“.

„Jeder Satz ein Menschengesicht“, hrsg. von Ida Koller-Andorf. Wien:
Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Wien 2012.

Thomsen, Hagen: Virgo et Mater Oder von der Inkonsistenz der Bilder und der
Inkonsistenz der Literatur. Die Paradoxa gesellschaftlicher Rollenbilder am
Beispiel von Hebbels Frauen-Imagos, – in: „Das Weib im Manne zieht ihn zum
Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. Geschlechterkampf oder
Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung,
hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuszay, Berlin: Weidler Buchverlag
2008, 119 – 132.

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

Wingert, Lutz: Recht zwischen erzählerischer Anschauung und förmlicher Konstruktion –
in: »Fechtschulen und phantastische Gärten«: Recht und Literatur, hrsg. von
Andreas Kilcher/ Matthias Mahlmann/ Daniel Müller Nielaba, Zürich: vdf
Hochschulverlag 2013.

Wortmann, Thomas: Biedermeier, Vormärz – in: Handbuch. Literatur und Religion, hrsg.
von Daniel Weidner, Stuttgart: Metzler Verlag 2016, S. 165 – 169.