

A black and white portrait of Friedrich Hebbels, a man with a full beard and mustache, wearing a dark, heavy coat over a vest and a white shirt with a dark cravat. He is looking slightly to the right of the camera.

Saeko  
Ishikawa-Beyerstedt

# *Friedrich Hebbels* Einfluss auf die Moderne

Seine Rezeption in dramatischen Bearbeitungen  
von „Judith“ bis „Die Nibelungen“

Saeko Ishikawa-Beyerstedt

**Friedrich Hebbels Einfluss  
auf die Moderne**



Saeko Ishikawa-Beyerstedt

# **Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne**

Seine Rezeption in dramatischen Bearbeitungen  
von „Judith“ bis „Die Nibelungen“

Tectum Verlag

Saeko Ishikawa-Beyerstedt

Friedrich Hebbels Einfluss auf die Moderne. Seine Rezeption in  
dramatischen Bearbeitungen von „Judith“ bis „Die Nibelungen“

Zugl. Diss., Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2013

Umschlagabbildung: Portrait Friedrich Hebbels, Lithographie von Josef  
Kriehuber (1858); Hebbel-Museum Wesselburen

Umschlaggestaltung: Mareike Gill | Tectum Verlag

Satz und Layout: Mareike Gill | Tectum Verlag

© Tectum Verlag Marburg, 2014

ISBN 978-3-8288-6050-6

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch  
unter der ISBN 978-3-8288-3371-5 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

[www.tectum-verlag.de](http://www.tectum-verlag.de)

[www.facebook.com/tectum.verlag](https://www.facebook.com/tectum.verlag)

**Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind  
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

# Inhalt

<b>Vorwort .....</b>	<b>1</b>
<b>I. „Judith“ .....</b>	<b>7</b>
„Das Buch Judit“ der Bibel.....	7
Die Bearbeitungen vor Hebbel.....	8
Friedrich Hebbel: „Judith“ (1840).....	10
Johann Nestroy: „Judith und Holofernes“ (1849).....	23
Georg Kaiser: „Die jüdische Witwe“ (1911) .....	31
Jean Giraudoux: „Judith“ (1931).....	44
Die „Judith“-Bearbeitungen Bertolt Brechts .....	57
Brechts Äußerungen über Hebbel.....	57
1. „Die Bibel“ (1914) .....	59
2. „Baal“ (erste Fassung 1918) .....	62
3. „Die Judith von Saint Denis“ (1937).....	65
4. „Die Judith von Shimoda“ (1940/41).....	68
Max Frisch: „Als der Krieg zu Ende war“ (1949).....	76

Die „Judith“-Bearbeitungen Jean-Paul Sartres.....	80
1. „Der Teufel und der liebe Gott“ („Le diable et le bon Dieu“) (1951).....	81
2. „Die schmutzigen Hände“ („Les mains sales“) (1948).....	90
3. „Die Fliegen“ („Les Mouches“) (1943).....	95
Hebbel und Sartre.....	99
Rolf Hochhuth: „Judith“ (1984).....	105
Zusammenfassung zu den dramatischen Bearbeitungen von Hebbels „Judith“.....	114
Die Einwirkung von Hebbels „Judith“ auf die Psychoanalyse.....	120
Die Wirkung von Hebbels „Judith“ auf die bildende Kunst.....	121
Die Aktualität von Hebbels „Judith“.....	126
<b>II. „Genoveva“.....</b>	<b>129</b>
Das Volksbuch „Genoveva“.....	129
Maler Müller: „Golo und Genovefa“.....	131
Ludwig Tieck: „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ (1800).....	134
Friedrich Hebbel: „Genoveva“ (1841).....	136
Handlung.....	136
Merkmale.....	141
Das Motiv des moralischen Bösewichts.....	148
Robert Schumann: Die Oper „Genoveva“ (1848).....	149
Schumanns Beziehung zu Hebbel.....	149
Ouvertüre.....	152
Struktur und Handlung.....	154
Der Einfluß Hebbels.....	158
Unterschiede zu Hebbel.....	164
Schumanns eigene Akzente.....	167

Leitmotive .....	168
Der Vorrang der Musik in Schumanns „Genoveva“ .....	172
Otto Ludwig: „Genoveva“ .....	174
Handlung (nach dem großen Planheft): .....	175
Einflüsse Hebbels.....	177
Die Schuld der Personen.....	179
F. Wichmann: „Genoveva“ (1890) .....	185
Johann Friedrich Lahmann: „Genoveva“ (1893) .....	190
Zusammenfassung zu „Genoveva“ .....	200
<b>III. „Maria Magdalena“ .....</b>	<b>205</b>
Friedrich Hebbel: „Maria Magdalena“ (1843) .....	205
Motive in „Maria Magdalena“ .....	221
Das Motiv der Ehre: J. Nestroy: „Der Unbedeutende“ (1846).....	225
Das Motiv der Kindsmörderin:	
Gerhard Hauptmann: „Rose Bernd“ (1903).....	230
Das Motiv des verführten Mädchens (Klaras Nachfolgerinnen) .....	234
Hermann Sudermann: „Sodoms Ende“ (1890) .....	234
Hermann Sudermann: „Heimat“ (1893) .....	237
Frank Wedekind: „Musik“ (1906).....	240
Ludwig Thoma: „Magdalena“ (1912).....	243
Dürrenmatt: „Der Besuch der alten Dame“ (1956) .....	246
Franz Xaver Kroetz: „Stallerhof“ (1971), „Geisterbahn“ (1972).....	248
Zusammenfassung zu Klaras Nachfolgerinnen .....	252
Enthüllungstechnik: Ibsen: „Gespenster“ .....	252
Hebbels Einfluß auf Ibsen .....	252
Hermann Hettner: „Das moderne Drama“ .....	254
Henrik Ibsen: „Gespenster“ (1881).....	257



Gemeinsamkeiten zwischen Ibsen und Hebbel.....	262
Parodien auf „Maria Magdalena“ .....	264
B. Brecht: „Trommeln in der Nacht“ (1919) .....	264
F. X. Kroetz: „Maria Magdalena“ (1972).....	266
Die Aktualität von Hebbels „Maria Magdalena“ .....	271
<b>IV. „Herodes und Mariamne“ .....</b>	<b>275</b>
Friedrich Hebbel: „Herodes und Mariamne“ (1848) .....	275
Handlung.....	276
Weiterwirkende Züge der Tragödie Hebbels.....	280
Andere Eigenschaften von „Herodes und Mariamne“ .....	287
Bearbeitungen der Herodes-Geschichte .....	290
Rudolf Neumeister: „Herodes der Große“ (1853) .....	290
Stephen Phillips: „Herod“ (1900) .....	291
Kaj Munk: „En Idealist“ („Ein Idealist“) (1928) .....	298
Bearbeitungen des Motivs der Ehetragödie.....	306
Ibsen: „Ein Puppenheim“ („Nora“) (1879) .....	306
Zusammenfassung zu „Herodes und Mariamne“ .....	309
<b>V. „Agnes Bernauer“ .....</b>	<b>311</b>
J. A. Graf von Törring: „Agnes Bernauerinn“ (1780).....	311
Melchior Meyr: „Agnes Bernauerin“ (1852).....	316
M. Meyrs zweite Ausgabe „Herzog Albrecht“ (1862) .....	321
Friedrich Hebbel: „Agnes Bernauer“ (1851) .....	324
Otto Ludwig: „Der Engel von Augsburg“ (1856 – 57).....	335
Otto Ludwig: „Agnes Bernauerin“ (1859).....	339
Arnold Ott: „Agnes Bernauer“ (1889) .....	342
Martin Greif: „Agnes Bernauer, der Engel von Augsburg“ (1894) .....	354

Zusammenfassung zu „Agnes Bernauer“ .....	368
Ein Sonderfall: F.X. Kroetz: „Agnes Bernauer“ (1976) .....	375
<b>VI. „Gyges und sein Ring“ .....</b>	<b>381</b>
Die zwei Quellen (Platon, Herodot) .....	381
Friedrich Hebbel: „Gyges und sein Ring“ (1854) .....	385
Bearbeitungen der Gyges-Handlung .....	400
André Gide: „Le Roi Candaule“ („König Kandaules“) (1900) .....	400
Hugo von Hofmannsthal: „König Kandaules“ (1903) .....	409
Bearbeitungen einzelner Motive .....	424
Das Motiv des Schleiers .....	424
Arthur Schnitzler: „Der Schleier der Pierette“ (1910) .....	425
Arthur Schnitzler: „Fräulein Else“ (1924) .....	426
Das Motiv des Duells .....	429
Arthur Schnitzler: „Liebele!“ (1895) .....	429
Jean Giraudoux: „Pour Lucrece“ („Für Lucretia“) .....	431
Zusammenfassung zu Hebbels „Gyges und sein Ring“ .....	435
<b>VII. „Die Nibelungen“ .....</b>	<b>437</b>
F. Hebbel: „Die Nibelungen“ (1861) .....	437
Hebbels Änderungen gegenüber dem Nibelungenlied .....	439
Die Eigentümlichkeiten von Hebbels „Die Nibelungen“ .....	442
1. Die Schuld .....	443
2. Die Maßlosigkeit .....	447
3. Der Geschlechterkampf: Brunhild und Siegfried .....	447
4. Der tragische Ehemann – Etzel .....	449
5. Zeitenwenden .....	451
Volker Braun: „Siegfried Frauenprotokolle Deutscher Furor“ (UA 1986) .....	454

Heiner Müller: „Germania Tod in Berlin“ (1977) und „Germania 3 Gespenster am Toten Mann“ (1995) .....	463
Moritz Rinke: „Die Nibelungen“ (2002).....	473
Zusammenfassung zu „Die Nibelungen“ .....	484

**VIII. Zusammenfassung:  
Grundzüge der Rezeption Hebbels  
durch spätere Dramenautoren ..... 485**

1. Die vier Phasen der Hebbel-Rezeption und ihre charakteristischen Merkmale.....	485
2. Die einzelnen Dramen Hebbels und ihre Rezeption.....	488
3. Ansatzpunkte der Bearbeitungen in Eigenschaften des Werkes Hebbels .....	494

**Literatur..... 505**

Textausgaben (Primärliteratur) .....	505
Sekundärliteratur zu Hebbel .....	511
Sonstige Sekundärliteratur .....	517
Lexika .....	529
Kunstabericht und -zeitschriften .....	531
Diskographie.....	532

**Abkürzungsverzeichnis .....533**

## Vorwort

Die Dramen Friedrich Hebbels (1813–63) sind als die letzten klassischen und zugleich die ersten modernen Dramen bezeichnet worden.<sup>1</sup>

Die grundlegenden Aspekte des Werkes Hebbels hat die Hebbel-Forschung schon bis in die 1970er Jahre weitgehend geklärt. Fast alle Bücher der bekanntesten Hebbel-Forscher sind bis dahin erschienen: Ziegler (1938), Fricke (1956), v. Wiese: „Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel“ (das Buch ist älter, in den 1960er Jahren sind aber mehrere Neuauflagen erschienen: 5. Auflage 1961, 6. Auflage 1964), Liepe (1963), Wittkowski: „Der junge Hebbel“ (1968). Nach längerer Pause folgte 1989 Reinhardts grundlegende Untersuchung über Hebbels Verteidigung der Gattung Tragödie „Apologie der Tragödie“, in der er nachweist, daß Hebbel die Gattung der Tragödie rechtfertigen wollte. Hebbel habe nämlich gewußt, daß die Zeit der Tragödie zu Ende gehe. Dieses Buch ist seither eine Grundlage der Forschung. Seitdem ist kein Buch über Hebbel mehr erschienen, das einen grundlegend neuen Aspekt seines Werkes erforscht

---

<sup>1</sup> Leisegang, Herbert: Hebbels Nachleben in der Gegenwart. In: Zeitschrift für Deutsche Bildung, 5. (1929), S. 161–166, hier S. 161.

hätte.<sup>2</sup> Es erscheinen nur noch Untersuchungen zu einzelnen ergänzenden Teilaspekten, so zum Beispiel über die Novelle Hebbels oder zur Genderforschung, oder alte Erkenntnisse werden neu formuliert.

Als ich 2005 mit Prof. Reinhardt gesprochen habe, meinte er, in der Hebbel-Forschung sei nur die Rezeption Hebbels noch nicht vollständig erforscht. Über diese liegen bislang nur Untersuchungen zu einzelnen Epochen vor: über die Rezeption Hebbels zu seinen Lebzeiten H. Wütschke „Hebbel in der zeitgenössischen Kritik“ (1910) und E. Diebold „F. Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens“ (1928), über seine Rezeption in der Weimarer Republik bis ins Dritte Reich W.J. Niven „The Reception of Friedrich Hebbel in Germany in the Era of National Sozialism“ (1984) und Th. Neumann „Völkisch-nationale Hebbelrezeption“ (1997). Hinzu kommen Untersuchungen zu einzelnen Dramen und Aufführungen<sup>3</sup>.

Über die Zeit nach 1945 liegt noch keine zusammenfassende Untersuchung vor, ebensowenig eine Gesamtübersicht über die sehr wechselhafte Rezeptionsgeschichte des Werkes Hebbels von seinen Lebzeiten bis heute.

Die Rezeptionsgeschichte Hebbels gliedert sich in die folgenden Phasen:

Zu Hebbels Lebzeiten (bis 1863) schrieben viele Kritiker und Literaten voller Begeisterung über sein Werk. Nach seinem Tod wurde er aber bis kurz vor 1890 fast vergessen. Um 1890 begann eine Blütezeit seiner Rezeption, sozusagen eine „Hebbel-Renais-

---

2 Das neuere Buch Herbert Kaisers: F. Hebbel. Schmerz und Form. Perspektiven auf seine Idee des Tragischen. Frankfurt/M. u. a. (2006) ist eine Sammlung von Aufsätzen, die meistens Hebbel mit anderen Autoren verglichen, aber keinen neuen Grundaspekt bringen.

3 M. Michael: Herodes und Mariamne, Marburg 1975. Auch zur Aufführungsgeschichte von „Judith“ (1927), „Maria Magdalena“ (1933) und „Herodes und Mariamne“ 1849–1925 (1930) liegen Untersuchungen vor.

sance“, seine Apotheose<sup>4</sup>, die bis etwa 1910 dauerte. Diese wurde durch die Herausgabe seiner Tagebücher (1885/87) verursacht, die zeigten, wie tief Hebbels Weltanschauung war. In der Weimarer Republik wurde Hebbel stark rezipiert.

In der Nazi-Zeit (1933–45) wurde er, der Norddeutsche, als „echter Germane“ von den Nazis für ihre Zwecke und ihre Propaganda mißbraucht. Hebbel wurde daher viel rezipiert, und seine Dramen wurden sehr oft aufgeführt.

Wohl gerade deswegen wurde er nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch wenig rezipiert. Außer unter literaturhistorischem erschien er höchstens noch unter existenziellem Aspekt interessant.

Heute, lange nach dem Krieg, scheint die Hebbel-Rezeption eine langsame Neubelebung zu erfahren. Die wissenschaftliche Forschung ist niemals stehengeblieben und erfährt in letzter Zeit vorwiegend von Frauenseite durch Aspekte der Genderforschung neue Anregungen.

Im heutigen Theater werden nicht nur „Maria Magdalena“, die in den 1980er Jahren sehr häufig aufgeführt wurde, sondern auch „Die Nibelungen“ und „Judith“ aufgeführt. Zu wünschen wären aber noch neue Editionen der Werke Hebbels, auch und gerade in wohlfeilen Ausgaben<sup>5</sup>, um die Zugänglichkeit seines Werks zu verbessern.

In der vorliegenden Arbeit habe ich mich auf die Untersuchung der in gedruckter Form vorliegenden Bearbeitungen der Dramen Hebbels, von „Judith“ bis „Die Nibelungen“, beschränkt.<sup>6</sup> Diese Bearbeitungen können grundsätzlich in zwei Formen erfolgen:

4 Leisegang, S. 162.

5 Zur Zeit gibt es keine Reclam-Ausgabe der „Genoveva“ mehr.

6 Hebbels „Demetrius“ habe ich hier nicht behandelt, weil er Fragment geblieben und seinerseits eine Bearbeitung Schillers ist.

1. Spätere Bearbeiter übernehmen die Stoffe Hebbels und geben ihnen eine neue Interpretation. Bei einigen Dramen Hebbels ist die Stoffgeschichte hierdurch sehr reichhaltig geworden („Judith“, „Genoveva“, „Agnes Bernauer“). In diesem Fall ist der Einfluß Hebbels leicht erkennbar. Struktur, einige Szenen, Personen, Figurenkonstellation, Züge der Hauptfiguren sind wie bei Hebbel, oder einige Reden der Figuren sind wörtlich oder inhaltlich von Hebbel übernommen.

Solche Bearbeitungen gleicher Stoffe habe ich in E. Frenzel: Stoffe der Weltliteratur, in Katalogen des Theatermuseums Köln und in der Anna-Amalie-Bibliothek in Weimar<sup>7</sup> gefunden.

In diesen Fällen habe ich nicht alle Bearbeitungen, die ich einsehen konnte, untersucht, sondern nur diejenigen, in denen nicht nur die Einflüsse Hebbels deutlich erkennbar sind, sondern die auch interessante Züge und ein gewisses Niveau haben. So gibt es einige Dramen, die ich gelesen, hier aber nicht erwähnt habe.

2. Ein Einfluß Hebbels liegt aber auch dann vor, wenn spätere Bearbeiter Eigentümlichkeiten der Werke Hebbels auf andere, aber motivgleiche Stoffe übertragen haben (so ausnahmslos bei „Maria Magdalena“, teilweise aber auch bei Hebbels anderen Dramen). In diesen Fällen habe ich auch solche Dramen behandelt, die zwar andere Stoffe behandeln, die in ihren Motiven und Einzelzügen aber eindeutig von Hebbel beeinflusst sind (z. B. bei „Maria Magdalena“: Thoma „Magdalena“, bei „Herodes und Mariamne“: Ibsen „Nora“).

Die Dramen, in denen ein solcher Einfluß Hebbels erkennbar ist, habe ich nach meinen Kenntnissen ausgewählt. Zweifellos gibt es auch noch andere solche Dramen,

---

7     Dort war der Bücherkatalog für das 19. Jahrhundert noch nicht fertig, so daß diese Bücher nicht verfügbar waren.

aber der Einfluß Hebbels muß nachweisbar sein. So habe ich z. B. Ödön von Horváth: „Geschichte aus dem Wienerwald“ trotz des ähnlichen Motivs nicht behandelt, weil kein Einfluß Hebbels nachweisbar ist.

Es gibt Dramen von unbekanntem, aber auch von vielen bekannten modernen Autoren. Jeder von ihnen benutzt Hebbels Tragödie als Grundlage, um seine eigene Zeit und seine eigenen Gedanken über die Welt und das Leben darzustellen.

In meiner Arbeit will ich die folgenden Fragen untersuchen:

- Worin unterscheiden sich die Dramen Hebbels von früheren Fassungen des Stoffes bzw. von seinen Quellen?
- Welche der Eigentümlichkeiten der Dramen Hebbels werden von späteren Bearbeitern aufgegriffen?
- Wie werden sie von ihnen verändert?

Anhand der Bearbeitungen der Dramen Hebbels lassen sich viele Strömungen der deutschen Literaturgeschichte nachvollziehen. Damit treten auch die Eigentümlichkeiten von Hebbels eigenem Werk deutlicher zutage, nämlich: Welche Krise seiner Zeit zeigen Hebbels Dramen? Was verbindet sie mit unserer modernen Zeit? Welche Eigenschaften der Moderne hat Hebbel damit vorweggenommen?

Diese Arbeit erforscht die Rezeption Hebbels durch nachfolgende Dramenautoren und versucht, seinen Ort in der modernen Welt festzustellen. Auf diese Weise soll versucht werden zu klären, wie Hebbel Problemstellungen des 20. Jahrhunderts vorweggenommen und wie weit er die spätere Literatur, auch im Ausland, und die Kultur überhaupt beeinflußt hat.

Für diese Arbeit habe ich nicht nur Literatur aus dem Bereich der Germanistik, Romanistik, Komparatistik, Theaterwissenschaft, Philosophie und Theologie benutzt, sondern auch Material aus der Musikwissenschaft (Schumann: „Genoveva“) und Kunstgeschichte („Judith“). Einige Bearbeitungen habe ich auch aus dem Theatrum in Köln und aus der Anna-



Amalia-Bibliothek in Weimar erhalten. Zeitungsrezensionen der Aufführungen moderner Bearbeitungen wurden mir von der Hebbel-Gesellschaft in Wesselburen zur Verfügung gestellt. Die Internationale Hebbel-Gesellschaft in Wien gab mir die Gelegenheit, Teile meiner Forschungsergebnisse auf dem Hebbel-Jubiläumssymposium zum 200. Geburts- und 150. Todestag am 16.–18. 9. 2013 in Wien einem internationalen Fachpublikum vorzustellen.

Abgesehen von den eben genannten Ausnahmen beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf spätere dramatische Bearbeitungen von Hebbels Dramen. Seine Dramen beeinflussten darüber hinaus auch spätere Romane: Eheromane am Ende des 19. Jahrhunderts und Romane von Dostojewski. Aber der Einfluß Hebbels ist in Romanen nur schwer nachzuweisen. Außerdem haben Hebbels Tagebücher die spätere Literatur beeinflusst. Während Thomas Mann die Teufelspakt-Szene in „Doktor Faustus“ geschrieben hat, hat er über einen Monat fast jeden Tag Hebbels Tagebücher gelesen. Hebbels Tagebücher haben auch Ernst Jüngers Werke und seine Tagebücher beeinflusst.<sup>8</sup>

Zum Schluß möchte ich allen denjenigen danken, die mir bei meiner Arbeit geholfen haben. Vor allem möchte ich Prof. Dr. Bernhard Spies für seine hilfreiche Beratung danken. Besonders danke ich meinem Mann, Dr. Horst-Dieter Beyerstedt, für seine jahrelange Geduld und Unterstützung.

Diese Arbeit ist meinen Eltern Prof. Sumio Ishikawa und Sachiko Ishikawa in Japan gewidmet.

---

<sup>8</sup> H. Kaiser: Verwandte im Schmerz: Ernst Jünger und Friedrich Hebbel. In: ders.: F. Hebbel. Schmerz und Form, S. 187–220.

## I. „Judith“

„Judith“ ist der einzige Stoff Hebbels außer den „Nibelungen“, dessen Stoffgeschichte eingehend erforscht ist. Anders als für die „Nibelungen“, zu denen Hebbel mindestens drei verschiedene Quellen benutzt hat, hat er für „Judith“ nur eine einzige Quelle benutzt, das „Buch Judit“ der Bibel.

### „Das Buch Judit“ der Bibel

Im Buch Judit (an der Wende vom 2. zum 1. Jh. v. Chr.) geht es um die Auseinandersetzung zwischen Jahwe und Nebukadnezar. Dieser läßt sich von allen Nationen als ‚Gott‘ anbeten (3,11)<sup>9</sup>. Das Thema der biblischen Geschichte ist die Erweisung Jahwes als des allein mächtigen Gottes an Nebukadnezar.<sup>10</sup> Und ihre jeweiligen Diener sind Judit und Holofernes. Jahwe erweist seine Macht durch Judit.

---

9 Das Buch Judit wird nach der Luther-Übersetzung zitiert, weil Hebbel diese benutzt hat. Nach der Einheitsübersetzung (1980) sind Wortlaut und Verszahl anders. Z. B. ist die zitierte Stelle in der Lutherbibel Vers 3,11, in der Einheitsübersetzung 3,8.

10 Zenger, Erich: Das Buch Judit. In: Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit. Band I/6. 1981, S. 429–534, hier S. 436, 432.

Das Buch Judit ist nicht historisch, sondern, auch nach den Erkenntnissen der theologischen Forschung, eine literarische Fiktion.<sup>11</sup> Diese vereinigt zwei Elemente: eine Heldengeschichte und eine Liebesgeschichte. Judit, eine schöne Witwe, begibt sich im Vertrauen auf Jahwe in das Lager des Holofernes. Ihre Schönheit wird insgesamt neunmal erwähnt und damit besonders betont. Holofernes verliebt sich sofort in sie. Als er nachts betrunken im Bett liegt, kann sie ihn töten. Sie bringt sein Haupt nach Betulia und triumphiert.

Die Siegesfeier am Tempel von Jerusalem ist der Höhepunkt des biblischen Buches.<sup>12</sup>

Auch die Episode der Bekehrungs Achiors, des Anführers der Ammoniter, spielt hier eine Rolle. Das Buch Judit fordert, daß sich das Volk Jahwes im Fall der Volks- und Glaubensnot so gottesfürchtig und mutig verhalten soll wie Judit. Also ist dieses Buch eine romanhafte Erzählung mit didaktischer Absicht.<sup>13</sup>

## Die Bearbeitungen vor Hebbel

Der Judith-Stoff ist mehrmals als Drama bearbeitet und seit dem 16./17. Jahrhundert im Schultheater, Jesuitentheater und Barocktheater aufgeführt und verbreitet worden. Nach Purdie gibt es von 1530 bis 1927, dem Erscheinungsdatum seines Buches, 76 Judith-Dramen inklusive Opern und Oratorien.<sup>14</sup>

---

11 A. a. O. S. 434.

12 A. a. O. S. 435.

13 Zenger, Erich: Judithbuch. In: Theologische Realenzyklopädie. Bd. 17. Berlin, New York 1988, S. 404–408, hier S. 406.

14 Purdie, Eduna: The Story of Judith in German and English Literature. Paris 1927, S. 136.

Im Jesuitentheater ist die Judith-Handlung noch mit Gesang, Tanz, allegorischen Figuren (z. B. Übermut, Rache Gottes) und einer lustigen Nebenhandlung verbunden.<sup>15</sup>

Das Barockdrama, wie Martin Opitz' „Judith“ (1635), betont das Liebesmoment. Der biblische Wüterich Holofernes ist hier ein Aristokrat und galanter Liebhaber geworden. Er zeigt sogar ein sittliches Prädikat, die Treue.<sup>16</sup>

Alle „Judith“-Dramen vor Hebbel gründen auf der biblischen Geschichte, fügen ihr aber noch weitere Episoden oder Figuren, z. B. einige Freier um Judith, hinzu. In den vom Jesuitentheater abstammenden volkstümlichen Spielen tritt Hanswurst auf.<sup>17</sup>

Das Liebesmotiv und die blutige Mordtat der Bibel, die sich eigentlich widersprechen, stehen bis zum letzten Drama vor Hebbel, bis Heinrich Keller (1809) und anonym (1818)<sup>18</sup>, problemlos nebeneinander. Judith steht Holofernes als Feind gegenüber, und ihre Liebe zu ihm ist nur vorgespielt, um ihn zu töten. Sie ist also eine selbstsichere Heldin. Und es wird vermieden, daß sie mit ihm ins Bett geht.

Erst Hebbel hat beide Aspekte, Liebe und Mord, in psychologischer Deutung vereint.<sup>19</sup> Wie Purdie schreibt, findet die plötzliche radikale Veränderung der „Judith“-Geschichte mit Hebbel in der Mitte des 19. Jahrhunderts statt.<sup>20</sup>

15 Baltzer, Otto: Judith in der deutschen Literatur. Berlin Leipzig 1930, S. 20f.

16 A. a. O., S. 12.

17 A. a. O., S. 41.

18 „Judith und Holofernes“. In diesem Drama ist Judith zum erstenmal in der Stoffgeschichte wie bei Hebbel eine Jungfrau, aber anscheinend hat Hebbel es nicht gekannt. (Nach Purdie, S. 90)

19 Artikel „Judith“ in: Bocian, Martin: Lexikon der biblischen Personen. 2. Auflage. Stuttgart 2004, S. 291.

20 Purdie, S. 87.

## **Friedrich Hebbel: „Judith“ (1840)**

Alle Forscher zur Stoffgeschichte der „Judith“, Purdie (1927), Baltzer (1930), J. Hein (1971/72), Kreuzer (1973), Stocker (1998), Motté (2003) und Kobelt-Groch (2003, 2005), stimmen darin überein, daß Hebbels „Judith“ ein revolutionär neues Stück ist.

Wenn man als erstes Hebbels Fassung der „Judith“ liest, erscheint die Geschichte selbstverständlich als eine Tragödie, aber stoffgeschichtlich ist dies ganz neu. „Judith“ ist erst durch Hebbel zu einer ‚Tragödie‘ geworden; die früheren Adaptionen hatten alle ein eher glückliches Ende.

Baltzer hat diesen Sachverhalt gut zusammengefaßt: „Den Höhepunkt aller dramatischen Verwertungen des Judith-Stoffes hat Hebbel mit seiner Tragödie geschaffen. Sein Werk überragt die anderen in ästhetischer und künstlerischer Beziehung, an dramatischer Kraft, an Gedankentiefe und Formgebung, an Wucht und Schönheit der Sprache, an psychologischer Darstellungskunst und technischem Aufbau.“<sup>21</sup>

Hebbel hat die äußere Handlung der Bibel nur um wenige Züge verändert. Dennoch weicht seine Tragödie von den bisherigen „Judith“-Dramen und auch von der Judit der Bibel völlig ab. Hebbel benutzt als Quelle nur die Bibel und Schillers „Jungfrau von Orleans“. Der junge Hebbel sah Schiller als seinen Rivalen. Er wollte ein Gegenstück zu Schiller schreiben: „[Ich arbeite] an einer neuen Jungfrau von Orleans“.<sup>22</sup>

Mit seinem Erstlingsstück „Judith“ hat Hebbel sich von Schillers Idealismus und von dessen künstlerischer Idealisierung abgewandt und sein eigenes Drama und gleichzeitig seine eigene Weltanschauung entwickelt. Unter diesem Aspekt ist dieses Stück für die Geistes- und Formgeschichte der deutschen Tragödie grundsätzlich bedeutsam.<sup>23</sup>

---

21 Baltzer, S. 31f.

22 Hebbels Brief an Elise Lensing, 17. I. 1837.

23 Ziegler, Klaus: Hebbel. „Judith“. In: B. v. Wiese (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Bd. 2. Düsseldorf 1958,

Hebbel hat die zwei Hauptfiguren des Stückes über Menschengröße hinaus erhoben: Judith und Holofernes.

Anders als die bisherigen Adaptionen, für die Holofernes nur ein Bösewicht war, hat Hebbel auch ihn zu einem Übermenschen, größer noch als Judith, gemacht. Der Konflikt besteht nicht nur zwischen zwei Menschen, sondern ist zur Gegenüberstellung von Gott und Gott, von Judentum und Heidentum, von Mann und Frau, von Individuum und Notwendigkeit der Welt geworden. Schließlich handelt es sich um den Existenzzustand des Menschen. Damit ist die Judith-Geschichte ins Allgemeine erhoben.

Hebbel hat die alte Geschichte der Bibel sehr radikal umgedeutet. Die Heldin ist von der bisherigen naiven Figur, die Gott vertraut und ihr Volk liebt, zu einer psychologisch komplexen Frau geworden. Hebbels Judith, die äußerlich als fromm erscheint, wird in ihren inneren Konflikten gesehen. Damit wird sie eine tragische Figur.

In den bisherigen „Judith“-Adaption von Opitz bis H. Keller war der erfolgreiche Betrug Judiths an Holofernes der Hauptpunkt des Dramas. Hebbel erlaubt aber seiner Judith eine solche Handlungsweise „durch List und Schlaueit“ nicht: „Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolgs gar nicht würdig ... Meine Judith wird durch ihre Tat paralysiert“ (T. 1872<sup>24</sup>).

Hebbel hat seine Judith zwischen „Weib und Jungfrau“ gestellt, um so ihre Tat zu motivieren: „Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt“ (T. 1872).

Sie ist nun von der bisherigen Heldin des didaktischen Dramas zur Heldin einer Tragödie geworden. Sie ist jetzt nicht einfach ein Werkzeug Gottes, sondern eine individuelle Frau.

---

S. 101–122, hier S. 101.

24 Hebbels Tagebuch wird als „T.“ abgekürzt und mit der Nummer des Eintrags zitiert.

**I. Akt** Lager des Holofernes. Dieser Akt ist der Charakterisierung Holofernes' durch viele Episoden gewidmet: Seiner übermenschlichen Größe, Weisheit und seiner Lebensanschauung, seines nihilistischen Denkens über Leben und Tod, seines Ekels am Dasein. Holofernes ist eine extrem moderne Gestalt, ein großes Individuum, eine Verkörperung jenes subjektivistischen Titanismus, dessen Gestalt vom Sturm und Drang über Grabbe zum Übermenschlichen Nietzsches verläuft.<sup>25</sup>

Andererseits strebt er aber danach, sich von der Nichtigkeit des Lebens zu befreien, sein Ich zu schrankenloser Allmacht und Gottähnlichkeit zu steigern: „Wohl fühlt ichs längst: die Menschheit hat nur den einen großen Zweck, einen Gott aus sich zu gebären“ (10)<sup>26</sup>. Schon am Anfang spricht er von einem Gott, „den ihr alle kennt, und doch nicht kennt“ (5), damit meint Holofernes sich selber.

Der erste Monolog Holofernes' behandelt „die Kunst, ... ewig ein Geheimnis zu bleiben“, damit niemand ihn beeinflussen kann (7). Seine Selbstreflexionen, seine monologischen Dialoge zeigen seinen isolierten Charakter, die schrankenlose Verabsolutierung seines Ich. Seine Monologik ist Ausdrucksform seines titanischen Subjektivismus.<sup>27</sup> Er ist ein ganz isolierter Mensch und kennt noch nicht einmal seine eigene Mutter. Was er ersehnt, ist ein Feind, der ihm ebenbürtig ist. Aber einen solchen kann er nirgends finden: „Hätte ich doch nur einen Feind, nur einen, der mir gegenüberzutreten wagte! Ich wollt ihn küssen“ (7).

Seinen Gegenspieler, den jüdischen Gott, erkennt er nicht an. Später vergottet er sogar sich selbst: „... dann weiß ich, daß ich das Maaß der Menschheit bin, ... als unerreichbare, Schreck-

---

25 Ziegler 1958, S. 103.

26 Hebbels „Judith“ wird zitiert nach: F. Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Hrsg. v. R. M. Werner, Berlin 1901–07. Abt. I. Werke. Bd. 1, „Judith“, S. 1–81.

27 Ziegler 1958, S. 105.

ken umgürtete Gottheit!“ (64). Er scheint weniger der Vertreter des Heidentums als der Verabsolutierung des Menschen zu sein.

Aus allen Teilen der Welt kommen Abgesandte, um sich zu unterwerfen. Nur die Ebräer wollen sich widersetzen. Achior warnt Holofernes vor ihrem Gott, der sei mächtig. Voller Freude, daß er endlich einen gleichstarken Feind finden könnte, zieht er gegen Bethulien.

Anders als in der Bibel hat dieser Holofernes geschworen, das letzte Volk, das sich ihm ergeben würde, zu vernichten. D. h. Hebbel betont seinen Charakter als Zerstörer. Er ist kein normaler Eroberer, kein normaler Mensch, sondern als Gegenfigur Gottes geschaffen (in der Bibel ist es Nebukadnezar). Hebbels Holofernes kann immer wieder nur vernichten: „Schade, daß ich Alles, was ich achte, vernichten muß“ (12). Dieser Holofernes erinnert uns an den Löwen in „Von den drei Verwandlungen“ in Nietzsches „Zarathustra“.

Der **II. Akt** enthält die Judith-Handlung. Judiths Existenz ist wie diejenige des Holofernes hochgradig nihilistisch. Sie lebt isoliert von der Gemeinschaft in der Vereinsamung. Sie ist eine Witwe, aber von ihrem Mann niemals berührt worden. Damit fühlt sie sich von der Gesellschaft, von den Frauen isoliert. Sie weiß nicht, wozu sie lebt. Ihr Dasein ist sinnlos, wertlos: „Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden“ (19).

Sie ist eine starke, nach dem höchsten Dasein verlangende Frau. Sie sehnt sich danach und hat die Kraft, eine herrliche Tat zu vollbringen. Aber ihr Leben scheint schon zu Ende zu sein. Ihrer Seele ist es unerträglich, ohne Wert und Inhalt zu leben. Ist eine junge, schöne Frau wirklich dazu bestimmt, wie ein Staubkorn in einen toten Winkel des Lebens verweht zu werden?<sup>28</sup> Das ist Judiths Notlage.

<sup>28</sup> Fricke, Gerhard: Gedanken zu Hebbels „Judith“. In: ders: Studien und Interpretationen. Frankfurt/M. 1956, S. 310–326, hier S. 318.



Ihre Gebete zu Gott sind nicht Ausdruck ihrer Frömmigkeit, sondern „eine andere Art von Selbstmord, ... wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser – –“ (19). Ihr Glaube ist ein verzweifelter Versuch des Menschen, der unerträglichen Verlorenheit und Vergeblichkeit seiner eigenen Existenz zu entrinnen.<sup>29</sup>

Sie spricht mit ihrer Magd Mirza, aber auch dies ist ein monologischer Dialog, beinahe ein Monolog. Judith ist isoliert und hat keinen Kontakt mit anderen. So zeigt sie Züge des modernen, kontaktlosen, isolierten Menschen. So leben sowohl Holofernes als auch Judith einsam, getrennt von ihren Mitmenschen und in der Sinnlosigkeit des Lebens. Das sind die Voraussetzungen von Hebbels „Judith“, noch bevor die biblische Handlung beginnt. Diesen Erstling Hebbels kann man als ‚*Existenz-Tragödie*‘ bezeichnen.

Judiths Traum am Anfang – sie will von Gott gerettet werden und wirft sich in seine Arme, aber er kann sie nicht halten, sie ist zu schwer und sinkt tiefer und tiefer – deutet auf das folgende Geschehen voraus: Gott kann sie nicht retten.

Als Judith durch ihren Bewerber Ephraim von der Annäherung Holofernes’ an die Stadt hört, erschrickt sie nicht, stattdessen schreit sie unbewußt: „Ich mögt’ ihn sehen!“ (20) Das ist ihr unbewußter, innerster Wunsch, einen ‚echten‘ Mann zu sehen, der ihr gleichwertig ist. Sie freut sich, ihr Drang nach einer großen Tat, die ihrem sinnlosen Dasein endlich Sinn gibt, könnte in dieser Krise erfüllt werden. Das ist der Drang nach Selbstverwirklichung.

Sie will, daß Ephraim Holofernes tötet, aber er schreckt davor zurück. Judith ist enttäuscht von der Feigheit ihres Landsmanns: „Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held sei.“ (28)

So ist der Entschluß Judiths zur Tat schon im 2. Akt in seinen psychologischen Voraussetzungen vollständig begründet.

---

29 Ziegler 1958, S. 108.

**III. Akt** Drei Tage lang fastet sie und betet zu Gott, um Gottes Berufung zur Tat zu erlangen. Aber Gott antwortet ihr nicht. Judith betet verzweifelt: „Gott! Warum neigst du dich nicht auf mich herab? ... Ich lauschte in mich selbst hinein, ... ich horchte in die Welt hinaus, ... aber in mir und außer mir bleibt dunkel“ (25f.). Hier ist die menschliche Not des modernen Menschen ausgedrückt.

Nur ein Gedanke kommt ihr, daß sie selbst Holofernes töten soll. Sie meint, dieser Gedanke sei von Gott gekommen. Damit erwartet sie, daß ihr leeres Leben endlich einen Sinn bekommt. Schön geschmückt geht sie hinaus.

**Volksszene** Das Volk ist hier wie in Grabbes „Napoleon“ und „Hannibal“ oder in Büchners „Danton“ eine schwankende Masse.

Das Volk schwankt haltlos zwischen der Partei der Ergebung (Assad, Samaja, Josua), und der Partei des Widerstandes (Daniel, Judith) hin und her.<sup>30</sup> Das Volk hat keinen festen Glauben, sondern will nur sein eigenes Leben retten. Hebbels Darstellung des Volkes ist pessimistisch. Die Volksszene endet mit dem Abgang Judiths aus dem Stadttor, aber nicht effektiv unter dem Jubel des Volks, sondern mit der pessimistischen Klage Delias: „Weiter haben sie keinen Trost für mich, als daß sie sagen: Er (Delias getöteter Mann Samaja) ... sei ein Sünder gewesen.“ (45)

Diese Volksszene wird konsequent pessimistisch und nihilistisch dargestellt. Eine besondere Betonung erhält sie dadurch, daß sie im III. Akt, d. h. in der Mitte der Tragödie, steht.

Auf diese Weise schildert Hebbel im I. Akt das sinn- und ziellose Leben des Holofernes, im II. Akt das der Judith und im III. Akt das des Volks.

Der blinde und stumme Daniel spricht plötzlich für kurze Zeit „begeistert“ (34). Aber er tötet in diesem Zustand seinen

<sup>30</sup> Ziegler, a. a. O., S. 109.

Bruder, der ihn bisher gepflegt hat, und wird wieder stumm. Es ist nicht zu entscheiden, ob diese Stimme wirklich von Gott gekommen ist oder, wie Samaja sagt, von einem „Dämon des Abgrunds“ (36) oder von einer anderen übermenschlichen Kraft oder ob sie eine psychopathologische Erscheinung darstellt.

Wie Judith wird Daniel zu ‚Gottes‘ Werkzeug, tötet Menschen auf Gottes Befehl und bereut es. Das heißt, Gott kann sein Werkzeug nicht retten, nicht glücklich machen. Daniel ist also eine Parallelfigur zu Judith. Diese Daniel-Episode zeigt genau wie die Judith-Handlung, daß der Abstand zwischen Mensch und Gott, nachdem der Mensch Gottes Befehl ausgeführt hat, nicht kleiner, sondern umgekehrt größer wird.

**IV. Akt** Hier geschieht das Zusammentreffen der Heldin und des Helden. Judith geht zum Zelt Holofernes'. Ihre Beziehung ist eine Geschlechtertragödie. Judith gefällt Holofernes, aber ihr Überredungsversuch mißlingt, und im **V. Akt**, fünf Tage später, wird ihre List durchschaut, und sie gesteht schließlich die Wahrheit: Das Weib „steht vor dir; um dich zu ermorden!“ (66).

Plötzlich stürzt sich Ephraim auf Holofernes und schlägt nach ihm. Der Mord mißlingt, aber Holofernes schützt Ephraims Leben, denn er hatte ihm dieses zuvor zugesichert. Großmut und Größe Holofernes' gegenüber Ephraim bringen Judith dazu, ihn zu bewundern. Holofernes drängt sich zwischen Judith und ihren Gott. Sie schwankt: „Gott ... schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! Er ist ein Mann.“ (63)

Sie muß ihn ermorden, damit sie „nicht vor ihn knien“ muß (64). Sie liebt ihn. Zum erstenmal in der Stoffgeschichte Judiths liebt die Heldin den Feind. Schon im II. Akt, bevor sie ihn sieht, hat sie, wenn auch unbewußt, Sehnsucht nach ihm. Aber für ihn ist sie nur ein „Ding“ (71). Nicht der Auftrag Gottes, sondern die reine subjektive Not des Menschen ist der wahre Grund der Tat. Nachdem Judith über die Motive ihrer Tat nachgedacht

hat, gesteht sie: „– Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst.“ (72)

Dieser Motivwechsel liegt den dramatischen Vorgängen im V. Akt zugrunde, in allen Szenen vor und nach dem Mord.

Das Motiv der Handlung Judiths liegt in der psychologisch-subjektiven Immanenz<sup>31</sup>; ihre Spaltung in Bewußtsein und Unbewußtsein zeigt, daß sie selber die wahren Motive ihrer Tat nicht kennt. Sie rächt sich an Holofernes für die Erniedrigung ihres Ich. Ihr Mord geschieht nicht als Jüdin (d.h. Christin) gegen einen Heiden, nicht als Patriot gegen den Feind, sondern als Frau gegen einen Mann aus Liebe und Haß.

Judith begeht ihre Tat aus Enttäuschung über die Entweihung ihrer Liebe und aus Verehrung für einen „echten Mann“, also aus Rache für die Beleidigung durch ihn. Durch die Tat beweist sie sich selbst, daß sie „kein Wurm“ sei (70).

Ihr Volk ist durch die Tat erlöst, aber sie selbst nicht: „meine That ... zermalmt mich!“ (72) Zuerst will sie sich töten, aber nach dem Gespräch mit Mirza nimmt Judith ihr Schicksal auf sich und erkennt, daß sie bis zum Ende weiterleben muß.

Nach der Rückkehr in die Stadt entlarvt sich das Volk in seiner sinn- und wertlosen Nichtigkeit. Judiths Rede, daß das Volk „heilig und rein“ werden soll, hört niemand zu. Achior ist der einzige, der den Gott Israels lobt, sogar die Priester und Ältesten tun dies nicht. Alle, auch die Priester, wollen Holofernes' Kopf vorantragen, um sein Heer zu vernichten. Judith schreit voll Ekel: „Schlächter-Muth!“ (80). Ihre letzte Hoffnung, daß das Volk ihre Tat heiligen könnte, ist gescheitert. Ihr wird kein Trost daraus, daß sie das Volk gerettet hat.

Am Ende fürchtet sie, daß sie einen Sohn von Holofernes bekommt. Sie läßt die Priester versprechen, daß sie Judith töten werden, sobald sie es sagt. Daß sie nicht den Sohn, sondern sich selbst töten lassen will, zeigt ihre Verzweiflung am Dasein.

(Ende)

<sup>31</sup> Ziegler, a. a. O., S. 112.

Judith überlebt in der Leere und Nichtigkeit der Welt. So ist das Ende dieser Tragödie viel tragischer und furchtbarer als ihr physischer Tod, mit dem die bisherigen Tragödien zumeist enden. Am Ende hat Judith – die junge, schöne, reiche Frau – alles, Gott, ihr Volk, alle Hoffnung und sogar sich selbst, verloren. Viele Forscher nennen „Judith“ ein durch und durch nihilistisches Drama.<sup>32</sup>

Auf diese Weise veranschaulicht diese Tragödie die extreme Vereinsamung des Menschen und seine Wirkungslosigkeit in der Welt. Hebbels Fragestellung ist, ob der Mensch Gottes gewiß sein und ob Gott noch Macht haben kann, den Menschen zu erlösen oder glücklich zu machen. Für Hebbel war die Gewißheit eines Menschen wie Schiller, daß er göltige ethische und religiösen Wahrheiten besitzt, fragwürdig.

Über die Interpretation der „Judith“ Hebbels wird noch immer diskutiert. Es gibt hauptsächlich zwei Richtungen: 1. Judith erhält ihren Auftrag von Gott (so Wittkowski 1961, 1969, 2006) 2. Sie vernimmt nicht die Stimme Gottes, sondern es ist die Stimme ihres eigenen Innersten (Fricke 1956, Ziegler 1958, v. Wiese („Von Lessing bis Hebbel“), Reinhardt 1989). Aber alle Interpretationen stimmen darin überein, daß dieser Erstling Hebbels eine ungeheuer tiefe Tragödie ist und daß Gott, auch wenn er existiert, wie in Judiths Traum am Anfang des Stückes keine Kraft mehr hat, sie zu retten, und sie erbarmungslos nur als Opfer, als Werkzeug benutzt (vgl. T. 1011). Gott kümmert sich gar nicht um den Untergang des Menschen. Hebbels „Judith“ veranschaulicht, daß Gott „sehr fragwürdig, sehr vieldeutig“<sup>33</sup> ist.

Noch vor Beginn der Arbeit an „Judith“ schreibt Hebbel: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch ei-

---

32 Fricke, S. 326; v. Wiese: Von Lessing bis Hebbel; Ziegler (1958, 1966 *passim*).

33 Benno v. Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg, 5. Auflage 1961, S. 577.

nen willkürlichen Eingriff ... ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad ... nicht schützen“ (T. 1011).

Gott ist „völlig ohnmächtig“<sup>34</sup>. Wir sehen hier eine Parallele zur tief pessimistischen Grundansicht Schopenhauers.

Judiths Traum deutet der Theologe F. W. Niehl als Spiegelung eines „komplizierten Identitätserwerbs“. Gott ist zu schwach, den Menschen zu tragen, zu retten. Niehl nimmt diesen Traum als ersten der 14 deutschsprachigen Literaturtexte in sein Buch „Gottes Ohnmacht“<sup>35</sup> auf. Dieses Buch ist die maßgebliche Textsammlung zum Thema der Kraftlosigkeit Gottes in der deutschen Literatur und beginnt mit Hebbels „Judiths Traum“, geht dann sofort zu Nietzsche über und weiter zu den modernen Autoren R. Walser, Kafka, Kaiser, Hesse, Th. Mann usw. Das zeigt, daß Hebbel der erste Dichter in der deutschen Literatur ist, der die Ohnmacht Gottes dargestellt hat. In dieser Beziehung kann man sagen, daß Hebbel ein Vorläufer Nietzsches ist.<sup>36</sup>

In „Judith“ ist der Mensch nicht nur Gott entfremdet, sondern sieht auch keinen Sinn und Wert in der Welt. Hebbels Tragödie entfernt sich von dem idealistischen, harmonischen Menschen- und Weltbild der deutschen Klassik und auch von der traditionellen Tragödie, die am Ende eine Versöhnung (die autonome Freiheit wie in Schillers Dramen) oder wenigstens etwas Trost<sup>37</sup> aufzeigt.

In Hebbels „Judith“ ist es aber so, daß die Heldin zwar nicht stirbt, ihr Inneres aber schon gestorben ist. Sie hat absolut keine Hoffnung mehr, weniger als am Anfang des Dramas. Trotzdem muß sie noch weiter leben in dieser leeren Existenz. Damit endet

34 Fricke, S. 314.

35 Franz W. Niehl: Gottes Ohnmacht. Mainz 1988, S. 10f.

36 Siehe die letzte Anmerkung in Kapitel 8.

37 Z. B. bekommt in Lessings „Miß Sara Sampson“ der alte Vater nach dem Tod der Titelheldin ein Pflegekind. Und am Ende von Schillers Fragment „Demetrius“ erscheint Romanow als Symbol der besseren Zukunft.

dieses Drama noch viel tragischer als mit einem bloß physischen Tod.

Durch ihre Tat verliert Judith ihr Ich, ihre innere Einheit löst sich auf. Benno v. Wiese kennzeichnet diesen Zug als Gegensatz zu den Charakteren von Lessing bis Schiller, die durch ihre Taten geprägt werden.<sup>38</sup> „Judith“ ist die erste deutsche Tragödie, in der die Heldin am Ende nicht stirbt, sondern in nihilistischer Verzweiflung weiter leben muß.

Die radikale Vereinsamung, die meistens in den monologischen Dialogen ausgedrückt wird, wird nicht nur durch Judith, sondern auch durch Holofernes dargestellt. Beide Hauptfiguren sind völlig isoliert: 1. im Verhältnis zum Mitmenschen (Judith-Mirza, Judith-Volk; Holofernes-Offiziere), 2. im Verhältnis zur Welt, 3. im Verhältnis zu Gott, 4. durch ihre Selbstentfremdung (Spaltung von Bewußtsein und Unbewußtsein). Dies alles sind moderne Themen.

Zwar kann man in dieser Tragödie viele Themen finden, aber das Hauptthema ist die Urbeziehung des Daseins, die Beziehung des Menschen zu Gott, zum Ganzen, zur Welt. Hebbel selbst sagt in einem Brief nach dem Geschmack seiner Zeit, in „Judith“ gehe es um den Kampf zwischen Judentum und Heidentum (T. 1958) und auch um das damals aktuelle Thema des Geschlechterkampfes, aber das Hauptthema dieser Tragödie ist doch Gott/die Gottheit und der „Menschen-Zustand in seinem Verhältnis zur Idee“, was, wie Hebbel selber sagt, „das höchste“ Drama<sup>39</sup> sei. Die Gottheit kann, wie in „Judith“, ihre Ziele nur vollenden, indem sie den Menschen vernichtet, wenn sie sich seiner bedient hat. Umgekehrt kann der Mensch seine Existenz nur im Widerstand gegen die Gottheit verwirklichen.<sup>40</sup>

Die Merkmale der „Judith“ Hebbels sind: 1. Die Vorwegnahme der nihilistischen weltanschaulichen Tendenzen am Ende

---

38 v. Wiese, a. a. O., S. 574.

39 „Vorwort zu ‚Maria Magdalene‘“, W. II, S. 40.

40 v. Wiese: Von Lessing bis Hebbel, S. 580.

des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts,<sup>41</sup> 2. die Vorwegnahme des damaligen titanischen Subjektivismus (Nietzsches „Zarathustra“ 1883), 3. das Existenzproblem, 4. die Reduktion des Menschen auf Psychologie, auch die Einbeziehung des Unbewußten als Motiv. Das Sprechen Judiths ist durch tiefe Reflexion und psychologische Analyse geprägt. Viele Monologe und monologische Dialoge öffnen Raum für philosophische Spekulationen. Auch von der Form her ist dieses Drama neuartig.<sup>42</sup>

Andererseits hat diese Tragödie auch traditionelle Züge: die Sehnsucht nach dem sicheren Glauben und die Sehnsucht nach dem Ideellen. Die Personen hören nicht auf, nach dem Sinn des Lebens zu suchen und ihn einzufordern, obwohl sie ihn nicht finden können.

Modern sind außerdem die Auffassung der Liebe als „Kampf der Geschlechter“ und das Motiv der „Haßliebe“. Diese Tragödie beeindruckt auch heute noch durch ihre tiefenpsychologische Einsicht. Die Psychoanalyse Freuds<sup>43</sup> ist um die Jahrhundertwende sehr populär geworden und revolutionierte die Kultur des 20. Jahrhunderts. Hebbels „Judith“ kann man als Vorläufer der modernen, von der Psychologie beeinflussten Literatur ansehen (Schnitzler, Hofmannsthal, Kafka, usw.).

Auch einige heutzutage immer noch aktuelle Themen enthält „Judith“: Obwohl man moralisch vernünftig für das Volk, den Staat oder die Religion spricht und handeln will, denkt der Mensch im entscheidenden Augenblick nur an sich selbst.

Auch die Maßlosigkeit ist das Thema aller Tragödien Hebbels. Judith überschreitet ihren Bereich, hält sich für Gottes Beauftragte und scheitert. In seiner letzten vollendeten Tragödie

41 Ziegler 1958, S. 119. Diese Interpretation steht im Mittelpunkt von v. Wieses bekanntem Buch „Die Deutsche Tragödie von Lessing bis Heibel“.

42 Darüber Ziegler 1958, S. 101ff.

43 Siehe das spätere Kapitel „Die Einwirkung von Hebbels ‚Judith‘ auf die Psychoanalyse“.



„Die Nibelungen“ sind nicht nur Gunther und Krimhild maßlos wie in der Quelle, sondern auch Siegfried stirbt wegen seiner Maßlosigkeit. Das ist eine Erfindung Hebbels.

Hebbels „Judith“ hat anders als die bisherigen Bearbeitungen ein offenes Ende: Ob Judith schwanger wird? Ob Gott sie „gnädig“ (81) verschont? Wenn sie schwanger wird, wird sie dann tatsächlich die Ältesten auffordern, sie zu töten? Jeder Leser ist darauf neugierig.<sup>44</sup> Nach Wittkowski würde eine Schwangerschaft Judiths die Strafe Gottes bedeuten.<sup>45</sup>

Hebbels „Judith“ ist mit dem modernen Nihilismus und Existenzialismus eng verwandt. Andererseits zeigt sie aber noch die Sehnsucht nach einer idealen Seinsordnung. Damit bildet sie den Übergang von der absoluten Weltordnung der deutschen Klassik zur modernen Literatur. Sie „überragt alle deutschen neueren und modernen Dramen in ihrem tragischen Konflikt.“<sup>46</sup>

Fricke schreibt: „Wie Hebbel in diesem Drama ... in dem Leben, Handeln und Leiden dieser ... wirklichen Frau die Frage nach Möglichkeit, Wahrheit, Gewißheit der Religion stellt und tragisch verneint ...“ (S. 326). Wenn dem so ist, können wir die Handlung dieses Dramas kurz so beschreiben: Eine Frau, die mit ihrem jetzigen Dasein unzufrieden ist, überschreitet ihre Grenze, ihr Maß, um ein neues, freies, sinnvolles Leben zu erringen, was aber mißlingt. Geschichte und Religion sind nur die Einkleidung dieser Kernhandlung.<sup>47</sup> Deswegen hat diese Tragödie viele Aspekte – nach Fricke hat Hebbel sogar „zu viele“ tragische Motive in das Stück einbezogen.<sup>48</sup> – und eine tiefe Pro-

---

44 Auch Brecht hat so gefragt. Siehe das Kapitel: Brecht „Judith von Shimo-da“.

45 Wittkowski 2006, S. 48.

46 Wittkowski 2006, S. 49.

47 Nach Fricke (S. 326) gilt dies auch für die Geschlechterproblematik.

48 Fricke, S. 314.

blematik. Nach Ziegler ist die Problemstellung Hebbels unendlich radikal.<sup>49</sup>

Dieses Drama kann man eine ‚Existenztragödie‘ (-drama) nennen. Unter diesem Aspekt wäre als Hauptfigur auch ein Mann möglich (Siehe im Kapitel über Sartre).

Hebbels „Judith“ hat viele Probleme der Moderne in die Judith-Geschichte eingeführt. Dadurch angeregt, haben viele bedeutende Autoren der Moderne den Judith-Stoff auf ihre Weise bearbeitet. Der sehr unterschiedlichen Art und Weise, auf die sie die Anregungen Hebbels in ihren eigenen Dramen jeweils verarbeitet haben, wird in den folgenden Kapiteln nachgegangen. Anschließend werden die Einflüsse von Hebbels „Judith“ auf die moderne Kunst und die Psychoanalyse skizziert. Über ihren Einfluß auf die Frauenbewegung werde ich in der Schlußfolgerung kurz eingehen.

### **Johann Nestroy: „Judith und Holofernes“ (1849)**

Hebbel und Nestroy, beide Wiener Dramatiker, sehen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich aus,<sup>50</sup> dennoch aber schätzte Hebbel Nestroy: „... ich verkenne durchaus nicht sein gesundes Naturell, sein tüchtiges Talent und schätze ihn höher, wie das Meiste, was sich in Wien auf Jamben-Stelzen um ihn herum bewegt.“<sup>51</sup> Sie empfanden Achtung voreinander, obwohl sie sich nur einmal gesehen haben. Hebbel schätzte ihn also mehr als die meisten Tragödienautoren.

In einer Rezension vom 12. I. 1849 äußert Hebbel seine Vorliebe für Possen und lobt Nestroys Leistung als Komiker: „Ich

49 Ziegler 1958, S. 118.

50 So Ludwig Speidel über das einzigen Treffen (Jahr unbekannt) der beiden Wiener Dramatiker. 1910. Hier nach Nestroy: Hist.-krit. Ausgabe. Bd. 26/II, 1998, 409f.

51 T. 4221, am 28. 6. 1847.

liebe eine gute Posse.“<sup>52</sup> Später, in „Wiener Briefe 1“, bezeichnet er Nestroy als „Genius der Gemeinheit“.<sup>53</sup> „Gemeinheit“ bedeutet hier etwa „Volkstümlichkeit“.

Hebbels „Judith“ wurde in Wien nicht vor der Revolution 1848 aufgeführt, obwohl seine Frau Christine Enghaus, Schauspielerin im Burgtheater, sich darum bemüht hatte, weil es in Wien verboten war, biblische Figuren auf der Bühne auftreten zu lassen. Erst nach der Revolution, am 1. 2. 1849, wurde sie zum erstenmal im Burgtheater aufgeführt, genau ein Jahr nach der Wiener Revolution.

Und schon 40 Tage später, am 13. 3. 1849, wurde Nestroys „Judith und Holofernes“ im Carltheater uraufgeführt, allerdings anonym. Merkwürdigerweise wurde der Verfasser des Originals dabei nicht genannt. Dies läßt darauf schließen, daß alle Leute wußten, daß die Vorlage von Hebbel stammte. Am 6. Februar war sogar schon eine weitere Parodie Hebbels in einer Zeitung veröffentlicht worden.<sup>54</sup>

Nestroys Stück ist eine „Travestie“. Eine Travestie ist die „Verkleidung“ einer ernsten Dichtung unter Beibehaltung des Inhalts in unpassender Form und Stil, um sie zu verspotten. Eine Travestie setzt voraus, daß die Zuschauer das originale Werk kennen. D. h., daß Hebbels „Judith“ ein „allgemein bekanntes Werk“ war wie die Dichtungen der Antike oder Goethes und Schillers,<sup>55</sup> und so könnte es für einen jüngeren Dichter eine ‚Ehre‘ sein, travestiert zu werden, obwohl Hebbel sich über dieses Stück geärgert hat.<sup>56</sup>

---

52 W. Bd. 11, Das „Versprechen hinter'm Heerd“ im Burgtheater. (1849), S. 261.

53 W. Bd. 10, S. 224, Wiener Briefe 1, am 1. März 1861.

54 Von einem „D.R.“, in: J. Nestroy: Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe. Bd. 26/II, S. 318–320.

55 Artikel „Travestie“ in: Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage, Stuttgart 2001, und Metzler Lexikon Literatur (Hrsg. v. D. Burdorf u. a.) Stuttgart Weimar 2007.

56 Auch in einer damaligen Zeitungrezension steht, der Autor habe Hebbels Absicht völlig mißverstanden. Nestroy: Hist.-krit. Ausgabe. Bd. 26/II,

Die Vorlage, die Nestroy travestiert hat, ist aber nicht Hebbels Text selber, sondern die Wiener Bühnenversion. Sie wurde von einem Anderen für die Aufführung stark gekürzt, wobei die psychologische Begründung der Tat Judiths und alle Reflexionen nach der Tat völlig weggefallen sind.<sup>57</sup> Trotzdem war das Stück damals eine Sensation.

Nestroy hat die Handlung sowie alle Szenen, Gestalten und Personennamen, auch diejenigen in den Volksszenen, von Hebbel übernommen. Nur vier Szenen (1, 13, 14, 15), meistens mit Liedern, basieren nicht auf Hebbel. Die Volksszenen (10–20) folgen teils Hebbels Volksszenen im III. Akt, teils sind sie frei erfunden.

Nestroy hat nur eine neue Figur hinzugefügt, nämlich die Hauptfigur Joab.<sup>58</sup>

### **Handlung**

Vom Anfang bis zur 9. Szene folgt Nestroy ganz dem I. Akt Hebbels. Nach dem Lobgesang der Baal-Priester tritt Holofernes auf, fragt, welchem Gott man opfern soll, und befiehlt ein Opfer für Baal. Sein Monolog ist eine vollkommene Parodie<sup>59</sup> Hebbels:

„Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab’ ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht’ mich einmal mit mir selbst zusammen hetzen nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich.“ (S. 88)<sup>60</sup>

---

S. 392.

57 Stern, Hildegard: F. Hebbels „Judith“ auf der deutschen Bühne. (Hebbel-Forschungen Bd. 18) (1927) Nachdruck Hildesheim 1978, S. 43, 47.

58 In der Uraufführung 1849 hat Nestroy selber Joab gespielt.

59 Hier und im folgenden wird „Parodie“ nicht als engere Gattungsbezeichnung, sondern in einem breiteren Sinne als „kritische Nachahmung“ gebraucht im Sinne von H. Arntzens, in: T. Verweyen u. G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematischen Einführung. Darmstadt 1979, S. 109.

60 Nestroys „Judith und Holofernes“ wird zitiert nach: J. Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 26/II, hrsg. v. John R. P.

Dann kommt der Bote und meldet, daß Nebucadnezar sich selbst zum Gott erklärt hat. Holofernes schlägt aufs Schwert und sagt: „Hier ist die Götterfabrik.“ (7. Szene)

Achior wird nicht vertrieben, sondern bleibt als Kämmerer des Holofernes. Statt seiner berichtet der mesopotamische Gesandte über die Hebräer. Nestroy bezieht sich nicht auf die Juden des Alten Testaments, sondern auf die Juden des 19. Jahrhunderts. Sie mögen nicht Ackerbau, sondern leben von „Rebbach“ (9. Szene).

Holofernes bricht auf nach Bethulien.

Verwandlung zur Volksszene. In der Volksszene stellt Nestroy die damalige Wiener Bevölkerung dar, in der, anders als in dem einigen Volk Bethuliens bei Hebbel, jeder egoistisch nur an sich selber denkt.

Einer ängstigt sich vor Beginn der Belagerung (Anspielung auf die Belagerung Wiens im Oktober 1848) nicht vor dem Verhungern, sondern nur vor Preissteigerungen. Ein Anderer will vor dem Beginn der Hungersnot alle Lebensmittel kaufen und dann von ihr profitieren (10. Szene).

In der Exerzierszene will jeder nach seinem eigenen Kopf handeln. Nach einem Befehl des Kommandanten rasonieren sie „Is er mehr als wir? Is nicht ein Jüd‘, als wie der andere?“ Nach seinem Kommando „Marsch!“ weiß niemand wohin (17. Szene). Dies ist nicht als Satire auf die Juden, sondern auf die Wiener Bürger und die orientierungslos gewordene Revolution zu verstehen.

Wie bei Hebbel tritt der stumme Daniel auf und ruft plötzlich über seinen Bruder, der sich Holofernes unterwerfen will, „Steinigt ihn!“ Assad wird aber verschont. Doch als Nathan mit Nachrichten kommt, bei deren Bekanntwerden die Börsenkurse

---

Mckenzie. Wien 1998, S. 85–114.

In dieser Ausgabe sind aber in der Tabellarischen Gegenüberstellung der Szenen (S. 32f.) die Endfassung und die Urfassung vertauscht.

um 50% fallen würden, wird er aufgrund von Daniels „Steinig ihn!“ getötet, ebenso der Schneider, dem Daniel noch die Bezahlung für sein Kleid schuldig ist.

Dies ist eine Parodie des Gottbegeisterten, der für eigenen Gewinn andere töten will. Als Daniel den Verlust allen seines Geldes erkennt, verliert er seine Sprache „in verzweifelungsvoller Wut“. Er „fällt zur Erde und schlägt sich mit den Fäusten selbst zum Kopf.“ Assad verstößt ihn aus dem Haus, Hosea (bei Hebbel Samaja) nimmt ihn bei sich auf, sperrt ihn in ein Zimmer und gibt ihm einen Strick, damit er sich selbst tötet. Die Reden sind also wie bei Hebbel, aber die Handlung wird völlig umgekehrt. Daniel wird von Nestroy vom Gottbegeisterten zum Betrüger herabgesetzt.

Schließlich will das Volk die Stadt an Holofernes übergeben. Dies ist eine Parodie und zeigt gleichzeitig Nestroys Absicht, die sozialen und politischen Probleme nach der Revolution zu klären und die Borniertheit des Alltagsleben zu entlarven.

Verwandlung zum Zelt des Holofernes.

Szene 21–24 (Ende) entsprechen dem IV. und V. Akt, ebenso der Manasse-Episode im II. Akt bei Hebbel. Wieder ist es eine Parodie auf die Charakteristik des Holofernes' bei Hebbel:

Holofernes: „Das ist dein Verbrechen; ich allein denck', und wer sich Gedanken anmaßt, der begeht einen Einbruch in meinen Kopf.“ (S. 105)<sup>61</sup>

Er tötet nicht nur einen Offizier wie bei Hebbel, weil diesem Judith gefallen hat, sondern auch noch zwei weitere aus reiner Willkür. Egal was sie antworten, tötet er sie. So erweist sich dieser Holofernes nur als ein Barbar, dumm und gewalttätig.

<sup>61</sup> Vgl. bei Hebbel: „Wer bist du, daß du wagst, mir meine Gedanken aus dem Kopfe zu stehlen? Ich will es nicht, dies zudringliche, zuvorkommende Wesen.“ (I. Akt)

Nestroy macht Holofernes zu einem Bramarbas, setzt eine traditionelle Komödienfigur zur Satire auf falsche Heldenverehrung, Größenwahn und Tyrannei ein.<sup>62</sup>

In der letzten Szene (24) tritt Judith auf, es ist aber in Wirklichkeit Joab in Verkleidung. Er ist ein junger Kadett, der ganz ähnlich aussieht wie seine Schwester Judith. „Von plötzlicher Inspiration ergriffen“, bei „Beleuchtung von oben“ (S. 97) – auch dies ist eine Parodie Hebbels – entschließt sich Joab, in den Kleidern Judiths mit Mirza zu Holofernes zu gehen.

Während Joab sonst Prosa spricht, spricht er als Judith in gereimten Knittelversen. damit wird die Rede komisch und trivial.

Die Geschichte der Hochzeitsnacht, die Hebbels Judith im II. Akt Mirza erzählt, erzählt die falsche Judith (Joab) bei Nestroy jetzt Holofernes. Das Motiv der ‚unschuldigen Witwe‘ benutzt auch Nestroy, aber er lässt den Zuschauer lachen. Die Darstellung dieser Nachtszene, das Verlöschen der Kerzen usw. bis zu Manasses Tod folgt Hebbel bis in die Einzelheiten, aber während bei Hebbel Manasses ‚Nichts-Tun‘ auf etwas Göttliches hindeutet, hat es bei Nestroy einen sexuellen Grund. Daß Judith (Joab) das von Holofernes angebotene Essen isst und den Wein trinkt, ist ebenfalls eine Parodie auf Hebbel und die Bibel (vgl. G. Kaiser).

Das Gespräch Judiths mit Holofernes, in dem Judith versucht, ihn zur Verschonung der Juden zu bewegen, ist eine Parodie.

Bei Nestroy stellt Holofernes sich betrunken, da er einen Verdacht gegen Judith hat. Er versucht sie, zeigt ihr sein Schwert und geht zu Bett. Dort legt er einen kaschirten Kopf (Pappkopf) auf das Kissen. Judith (Joab) zieht das Schwert und tritt hinein. Er zeigt den Kopf hoch, ruft den Assyrern laut zu, Holofernes habe den Kopf verloren. Alle laufen weg, und Holofernes wird von den auf ein Raketenzeichen hin gekommenen Juden gefan-

---

62 Hein 1971/72, S. 71.

gen (in diesem Stück wird er nicht getötet). Der falsche Kopf hat die rechte Wirkung getan (S. 113).

Das Stück endet mit dem Triumph und Jubel der Juden. Die letzten Reden sind in Ur- und Endfassung etwas anders formuliert, aber in beiden Fassungen sind sie Satiren auf die Wiener Zustände im Jahre 1849.<sup>63</sup>

In der Urfassung<sup>64</sup>, die noch vier Szenen mehr hatte und von Nestroy gekürzt wurde, befinden sich noch mehr Parodien auf Hebbel. Zwei von vier Szenen sind Parodien auf Hebbel. Eine Szene davon mit Ephraim (23. Szene) ist eine der lustigsten in dieser Travestie. Er ist hier Hauptmann, sogar der „tapferste“. Sein Dialog mit Judith ist ähnlich wie bei Hebbel im II. Akt, aber die Szene ist eine Satire auf die Feigheit des „hebräischen“ Volkes (d. h. der Wiener Bevölkerung).

Auf diese Weise hat dieses Stück drei Aspekte: Die Parodie auf Hebbel, die soziale und politische Satire auf die Märzrevolution 1848 und die satirische Darstellung der Wiener Juden. Nestroy versuchte in diesem Stück, Hebbels religiöse Motive materialistisch zu interpretieren.<sup>65</sup>

Durch die Parodie auf Hebbels Dialoge deckt Nestroy Schwächen in der Charakterisierung der Personen Hebbels auf (besonders bei Holofernes). Mit nur wenigen Änderungen wird das Stück zu einer lustigen Komödie.

63 „Zu spät!“ in der Urfassung (S. 148) ist eine Anspielung auf die verspätete Reaktion der Regierung auf die Volksstimmung am Vorabend der Wiener Märzrevolution und allgemein auf den Entwicklungsrückstand Österreichs (S. 480f.).

„Weh! Weh! Dreimal weh!“ in der Endfassung (S. 114) spielt auf die Abkürzung „W.W.“ an, d. h. „Wiener Währung“. Zur Vermeidung eines Staatsbankrotts war 1811 die österreichische Währung um 80% abgewertet und durch Papiergeld, die „Wiener Währung“, ersetzt worden (S. 466).

64 Histrisch-kritische Ausgabe Bd. 26/II, S. 115–149.

65 Scheit, Gerhard: Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus? In: Schriftenreihe der F. Hebbel Gesellschaft Wien. Folge 6, Hamburg 1998, S. 47–59. S. 50f.



Hein sagt, dieses Stück sprengt „den Rahmen der Travestie“, mit der Satire schaffe es aus der Vorlage Hebbels „etwas Neues“.<sup>66</sup>

Dieses Stück Nestroys wird als Musterbeispiel der Travestie und auch der Parodie bezeichnet,<sup>67</sup> auch als „die genialste seiner Satiren“ gewertet.<sup>68</sup> Nach Rommel besteht in der „Verbindung von parodistischen und satirischen Momenten ... Nestroys besondere Leistung“.<sup>69</sup>

Nach Boege kritisiert Nestroy seine Vorlage Hebbel nicht, sondern benutzt sie eher als Ideengeber für seine Satiren.<sup>70</sup> Das Hauptanliegen des Werkes liegt in der zeitgenössischen Satire.<sup>71</sup> Dieses Stück enthält zahlreiche satirische Anspielungen auf die Ereignisse des Jahres 1848.

Nestroy wollte nicht einfach Hebbels „Judith“ travestieren, dafür ist diese Tragödie zu kompliziert. Vermutlich hat er darin eine gute Quelle gefunden, um die Wiener Revolution und General Windischgrätz, der Ende 1848 Wien eroberte und den Aufstand niederschlug, zu karikieren.<sup>72</sup>

Den Grund, weshalb Nestroy Hebbels „Judith“ bearbeitet hat, sieht Berghaus darin, daß in den Volksszenen zeitkritische Anmerkungen möglich gewesen seien.<sup>73</sup>

Die Debatte, ob dieses Stück antisemitisch ist, ob Nestroy eine solche Auslegung beabsichtigte, läßt nicht nach,<sup>74</sup> obwohl namhafte Nestroy-Forscher ihn verteidigen (Hein, Walla u. a.).

---

66 Hein, Jürgen: Nachwort zu: Nestroy: Judith und Holofernes, Stuttgart 1970, S. 77–84, S. 80.

67 Metzler Lexikon Literatur. 3. Auflage 2007, Artikel ‚Travestie‘ (S. 780) und ‚Parodie‘ (S. 572).

68 Otto Rommel, hier nach Hist.-krit. Ausgabe Bd. 26/II, 1998, S. 410.

69 A. a. O.

70 Boege, Günther: Nestroy als Bearbeiter. Frankfurt/M 1968, S. 244.

71 Boege, S. 198.

72 Boege, S. 198.

73 Berghaus, Günter: J.N. Nestroys Revolutionsposen im Rahmen des Gesamtwerks. Diss. Berlin 1977, S. 252

74 Hist.-krit. Ausgabe Bd. 26/II, 414.

Dieses Stück ist lustig und historisch interessant, aber wegen der Satire auf die Juden scheint es heute schwierig aufzuführen zu sein. Nach dem Krieg wurde es nur einmal aufgeführt (1972).

Stoffgeschichtlich gesehen ist das Motiv, daß ein Mann Judiths Rolle spielt, neu, aber das Motiv, daß sie Holofernes schmeichelt, betrügt und besiegt, geht zurück auf die alte Judith-Tradition vor Hebbel.

### **Georg Kaiser: „Die jüdische Witwe“ (1911)**

„Die jüdische Witwe“ ist das erste literarisch anerkannte und von einem großen Verlag veröffentlichte der vielen Dramen Kaisers (1878–1945). Es wurde im Jahre 1911 veröffentlicht, aber seine erste Fassung schon 1904 geschrieben. Ursprünglich trägt dieses Drama den Untertitel „Biblische Komödie“<sup>75</sup>. Mit diesem Untertitel und dem sowohl auf „Judith“ als auch auf die damals erfolgreiche Operette „Die lustige Witwe“ (1905) anspielenden Titel betont Kaiser von Anfang an den Charakter seiner „Judith“-Adaption als Komödie.

Dieses Stück ist überraschend-ironisch, ganz so wie Hofmannsthal kurz danach feststellt, daß das Element der Komödie die Ironie ist.<sup>76</sup>

Kaiser beleuchtet seine literarischen Vorlagen in neuem ironischen Licht, außerdem entlarvt und parodiert er zeitgenössische Zustände.

Für Kaiser war Hebbels „Judith“ viel wichtiger als die biblische Quelle.<sup>77</sup> Wie bei Hebbel handelt es sich auch bei Kaiser um eine säkularisierte und individualisierte Problematik, aber bei ihm geht diese Entwicklung noch viel weiter. Kaisers Judith

75 Später verändert Kaiser diesen Untertitel zum harmlosen: „Bühnenspiel in fünf Akten“.

76 „Die Ironie der Dinge“, in: Hofmannsthal Gesammelte Werke, Prosa IV, Hrsg. v. H. Steiner. Frankfurt/M. 1955, S. 40.

77 Schuster, Ingrid: Die jüdische Witwe. In: A. Arnold (Hrsg.): Georg Kaiser. Stuttgart 1980, S. 54–60, hier S. 55.

ist, wie bei Hebbel, nach dem Tod ihres Mannes noch Jungfrau. Darunter leidet sie, aber ihre Reaktion ist eine andere als bei Hebbel. Somit kann man Kaisers Stück als Parodie auf Hebbels „Judith“ bezeichnen.

Hein und Schuster schreiben, eine der Vorlagen Kaisers sei Nestroys „Judith und Holofernes“,<sup>78</sup> ich glaube es aber nicht. Ihre einzige Begründung ist, daß Judith in Knabenkleidung zu Holofernes geht, wie Nestroys (männliche) Hauptperson in Frauenkleidung. Aber in einer Situation, in der Frauen der Aufenthalt im Lager verboten ist, ist es natürlich, daß Judith in Männerkleidung geht, denn sonst würde sie getötet. Außerdem deutet Kaiser durch Judiths Männerkleidung an, daß sie eine „neue Frau“ ist, wie sie damals modern war. So ist für die Vorlage Kaisers nur an die Bibel und Hebbels „Judith“ zu denken.

In diesem Drama des 20. Jahrhunderts gibt es kein religiöses Gottesproblem mehr, stattdessen werden Gesetz, alte Sitte und Konvention, kurz: die Gesellschaft zum Hindernis für den Menschen des neuen Jahrhunderts.

Kaiser verspottet mit diesem Drama die Zustände seiner Zeit.

Es gibt keine andere „Judith“-Adaption, in der so viele Personen des biblischen „Judith-Buchs“ auftreten wie in derjenigen Kaisers. Außer Judith, Achior und Holofernes treten bei ihm noch Nebukadnezar, Uz, Joseph, Manasse, Jojakim, Osias, Chabri und Charmi auf – sie alle kommen in anderen Judith-Bearbeitungen kaum vor. In diesem Punkt hält sich das Drama Kaisers treuer an die biblische Vorlage. Aber der Inhalt und die Motive sind völlig anders als in der Bibel. Das ist ein Merkmal der Parodie.

**I. Akt** Das Drama beginnt mit einem feierlichen Ritual im jüdischen Tempel. Viele Schriftgelehrte und Bürger versammeln sich zu einer Hochzeit im Tempel. Die kleine, zwölfjährige Judith widersetzt sich ihrer Mutter und Schwester. Dieser Widerstand

---

<sup>78</sup> Hein 1971/72, S. 78, Schuster, S. 56.

richtet sich auch gegen Gesetz, Sitte und Konvention, deren Symbol der jüdische Tempel ist. Sie will nicht heiraten, nur weil es gesellschaftliche Sitte für die Frauen ist, dies zu tun. Für sie ist die Ehe ein böser Zwang der Familie und der Gesellschaft. Als Judith aber hört, ihre Schwester, die schon einmal Witwe geworden und jetzt zum zweitenmal verheiratet ist, würde auch fünfmal heiraten, hört sie auf, sich zu widersetzen.

Im **II. Akt** entlarvt sich in der Badeszene ihr Ehemann Manasse als ein alter geschwätziger Mann, während Judith wenig spricht und stattdessen handelt. Bei Kaiser bedeutet die Geschwätzigkeit eines Mannes seine Senilität und Impotenz.<sup>79</sup> Manasse ist voyeuristisch, hat „nur noch die lüsterne Gier des Schauens und schmutzigen Denkens“<sup>80</sup>. Er fordert Judith auf, sie solle „springen“, „hüpfen“ und „tanzen“, wenn sie aber sexuell angeregt wird, kommt er doch nicht zu ihr. Er zeigt seine homosexuelle Neigung zu seinem kastrierten Negersklaven und bedroht sie:

„Schreie, geh, stiebe aus der Tür: [und sage:] ... mein Mann ... hat mich nicht zum Weibe gemacht – ... Du sollst sehen, als was Ehebruch auf den Tafeln steht!! ... Ich muß mich hüten, daß ich nicht weg von dir zu den Gassen am Tor laufe –“ (146)<sup>81</sup>

Kurz danach erstickt sie Manasse. Ihr starker Wille zur Befreiung und ihr sofortiges Handeln bringen ihm den Tod. Aber daß der Tod Manasses keine Tragik, sondern nur die Beseitigung eines Hindernisses ist, zeigen ihre Worte:

„Jetzt will ich einen jungen Bräutigam suchen –!“ (147)

79 Auch König Marke bei „König Hahnrei“ (1913).

80 K. Behrsing, hier nach Chu, Mikyung, Natur und Modernität. Untersuchungen zu den Frauengestalten in den Dramen Georg Kaisers. Marburg 2002, S. 31.

81 Der Text wird zitiert aus: Georg Kaiser: Werke. (6 Bde.) Hrsg. v. Walther Huder, Frankfurt/M. Berlin Wien 1970–72, Bd. 1 (1971), „Die jüdische Witwe“, S. 117–198.

Bisher ist es die Ehegeschichte einer Frau. Meiner Meinung nach ist in diesem frühen Drama schon Kaisers spätere „Stationsdramatik“ wie in „Von morgens bis mitternachts“ (geschrieben 1912) sichtbar. Die erste Station, das Eheleben mit Manasse, ist beendet, jetzt beginnt ihre Wanderung. Dann kommt die Meldung, daß Holofernes sich nähert, und die Aufforderung zum Fasten. Damit würde es in der Stadt keine kräftigen Männer und Jüngling mehr geben. Jetzt wird die Ehegeschichte zur eigentlichen „Judith“-Geschichte.

Im **III. Akt** wartet die Witwe gewordene Judith ruhig, daß die Belagerung endet, so daß „die jungen Männer in der Stadt wieder stark“ werden (149) und sie wieder heiraten kann. Sie hört aber, daß die Stadt nach fünf Tagen niedergebrannt werde.

Entsetzt ruft sie, so wie es in der Bibel steht, zwei Stadtoberste Chabri und Charmi in ihr Haus, die aber bei Kaiser keine „Ältesten“, sondern „in guten Jahren“ sind (153). Hier ist Kaisers Stück eine Parodie der Bibel, denn was Judith von ihnen im Namen Gottes fordert ist, daß einer von ihnen sie zur ‚Frau‘ macht. Erstaunt teilen die Obersten ihr mit, daß im assyrischen Heer die Anwesenheit von Frauen verboten ist, so daß 100 000 Männer sich Frauen in der belagerten Stadt suchen müßten; dies mache die Stärke des assyrischen Heeres aus.

Judith versucht noch einmal die Männer in der Stadt zu verführen. Sie läßt ihren farbigen Diener einen Mann für sich suchen: „Am Tor gibt es immer Männer“ (161). Aber die Situation in der belagerten Stadt ist so schlecht, daß einer der Männer stirbt, während er sich noch an die Wand lehnt. Jetzt erkennt Judith, daß sie in der Stadt keinen starken Mann finden kann, und läuft aus ihrem Haus zum feindlichen Lager.

Strukturell gesehen verläßt Judith wie bei Hebbel im 3. Akt ihre Stadt und findet im **IV. Akt** die Begegnung der zwei Hauptfiguren, Judith und Holofernes, statt, wie der Zuschauer es erwartet. Aber in Kaisers Drama ist diese Szene nicht der Höhepunkt der

ganzen Handlung, sondern bloß eine Episode, eine weitere Station auf Judiths Weg. Auch das ist eine Parodie auf Hebbel.

Holofernes ist ein schwerer Mann, ganz Kraft und Natur. Aber schon nach wenigen Worten von ihm merkt man, daß er ein Dummkopf ist. Ein Hauptmann berichtet ihm, daß eine Frau aus der Stadt als Knabe verkleidet gekommen ist und bei ihm schlafen wolle. Schon fünf Tage lang hat der anscheinend homosexuelle Hauptmann sich ihr verweigert. Holofernes läßt ihn Judith bringen. Schon bevor er sie sieht, entschließt er sich, sie zu heiraten: „Mein Weib wird dieser Knabe ...!!!!“ (169).

Judith in Hose und Turban kommt und freut sich über sein Angebot: Sie „*faßt Holofernes an*. Er ist der stärkste!“ (174). Was in den traditionellen Judith-Bearbeitungen unvorstellbar war, scheint jetzt stattzufinden: Judith will Holofernes heiraten. Die traditionelle „Gastmahlszene“ in verschiedenen „Judith“-Adaptionen wird bei Kaiser zum Hochzeitsmahl.

In diesem Drama tritt aber auch der junge König Nebukadnezar auf, der nach der Bibel nicht an dem Feldzug teilnimmt. Er ist zwar körperlich schwächer, macht aber einen geistreichen und witzigen, intellektuellen Eindruck und zitiert ständig Nietzsches „Zarathustra“. Er wird neidisch und versucht Judith zu verführen:

(Holofernes ist zwar) „Stark mit der Stirnwand, wie der Ochse den Pflug zerrt. Wer führt aber den Pflug in den Mutterschoß?“ (174)

Judith fühlt sich allmählich vom König angezogen. Sie neigt von dem gewalttätigen barbarischen Holofernes stärker zum König, der mit seinen Nietzsche-Zitaten dessen „Freien Geist“ zu verkörpern scheint. Schließlich streiten beide Männer um Judith. Holofernes verspottet den König „Ein – Schattenhans wie du!“ (177), weigert sich, sie ihm zu schenken, und geht ins Bett, um mit ihr zu schlafen. Um dem König zu helfen, schlägt sie Holofernes' Kopf mit seinem Schwert ab. In der Bühnenanweisung steht: Judith „steht lächelnd da, wie ein Kind, das sich eine Be-

lohnung verdiente.“ (180) Damit, denkt sie, kann sie jetzt dem intelligenten König, dem „freien Geist“, ohne Hindernis gehören. Aber als er den Tod Holofernes' bemerkt, flieht er voller Entsetzen, und mit ihm das ganze assyrische Heer.

Judith bleibt allein zurück und weint.

Auf diese Weise begeht auch Kaisers Judith die Tat wie bei Hebbel aus einem völlig privaten Grund, aber anders als bei diesem kümmert sie sich überhaupt nicht um Volk, Stadt oder Gott. Zwar spricht sie im III. Akt über Gott, aber das ist als Parodie der Bibel („Das Buch Judit“ 8, Kap. 9–22) zu verstehen und widerspricht dem Befund nicht. Sie leidet nicht an Gott oder um das Volk, sondern nur daran, daß sie keinen Mann, der sie zur ‚Frau‘ macht, finden kann.

Der **V. Akt** spielt wieder im Tempel des I. Aktes. Einige Handlungen und die Rede werden wiederholt. Die Stadt wurde gerettet. Die Leute denken aber, es wäre besser „zu verbrennen, als ein Vergehen gegen den Gott“ begangen zu haben (182). Sie denken also, daß das Ritual und die Gesetze wichtiger sind als das Leben. Es ist jedoch bewiesen, daß Judith nichts vom Feind gegessen und nicht mit Feinden geschlafen hat. Daß sie noch Jungfrau ist, hat der Hohepriester zu Jerusalem als ‚Wunder‘ ausgelegt. Dies ist auch Ironie und Satire. Judith wird für ‚heilig‘ erklärt. Daher soll sie künftig in einem Haus isoliert leben. Es darf kein Mann in ihrer Nähe sein, nur Jungfrauen dienen ihr (191).

Judith widersetzt sich wieder ihrer Mutter und ihrer Schwester. Sie will nicht ‚heilig‘ werden, sie will nur endlich eine ‚Frau‘ werden. Aber ihr Widerstand wird von ihrer Familie mißverstanden: Sie zittere wieder vor dem Gedanken, daß sie wieder heiraten solle, oder, sie sei „Verwirrt von der großen Ehre, die dieser Tag [ihr] bringt.“ (191) Auch diese Situation ist ironisch.

Der Hohepriester von Jerusalem, Jojakim, kommt mit vielen Priestern. Er sagt, er muß mit Judith den Fußfall vor dem Allerheiligsten tun. Sie gehen die Treppe hoch. Die Bühne ist die Treppenbühne, die Kaiser gerne verwendet. Sie gehen noch wei-

ter durch viele von Vorhängen versteckte Vorräume hindurch, ein typisch expressionistisches Motiv, wie im damaligen Film „Dr. Caligari“ (1919/20). Die Stadtobersten müssen unten bleiben, denn nur Priester dürfen hinaufgehen, und noch weiter hinauf nur die Priester aus Jerusalem. Schließlich geht Jojakim allein zur allerheiligsten Kammer.

Judith wird unten von ihrer Mutter und Schwester herbeigeführt: „Dahin ist dein Weg – kein Weg, als der!“ (196). Sie hat schon keine Kraft mehr, sich zu wehren. Resignierend geht sie den Weg empor. Die Stadtobersten bitten sie, ihre Töchter bei ihr dienen zu lassen, und küssen ihr Kleid. Die Priester oben küssen ihr Kleid auch. Im hinterstem Raum wartet Jojakim auf sie mit seinem „schön gewachsenen Mannes“-Körper (195). Er führt sie in die Kammer. Ihr gemeinsamer Fußfall dauert sehr lang. (Ende)

Diese Komödie endet mit einem Happy-End. Am Anfang des Dramas steht ein Zitat aus Nietzsches „Zarathustra“ als Motto: „O, meine Brüder, zerbrecht, zerbrecht mir die alten Tafeln!“<sup>82</sup> Dieses Motto ist tief sinnig und charakterisiert das ganze Drama, die Thematik, Judiths Charakter und Handeln und die Maßnahme des Hohepriesters am Ende. Er ist der Mensch, der die alten Tafeln gegen die neuen auszuwechseln weiß. Gegen Brauch und Sitte, wie der Stadtoberste am Ende des Stücks sagt:

„Jedenfalls ist die Art eines Fußfalls bei euch in Jerusalem eine andere.“ (198)

Judith bekommt fünf Männer, wie ihre Schwester es ihr eingegeben hat: Manasse, den assyrischen Hauptmann, Holofernes, Nebukadnezar – und als letzten Jojakim, von dem ihre Wünsche endlich erfüllt werden. Sie wird eine ‚Frau‘. Und dies nicht einmal gegen Gesetz, Sitte und Gesellschaft, sondern sogar vor

82 F. Nietzsche: „Also sprach Zarathustra“, Teil III, „Von alten und neuen Tafeln“.



aller Öffentlichkeit und unter Zustimmung der Menschen. Ihr Wunsch und Wille, der gegen Sitte und Tradition verstößt, wird am Ende mit diesen aufgehoben und erfüllt sich in glücklicher Harmonie. Das Ende ist von großer Ironie, da Judith, obwohl sie mit vier Männern zu tun hatte, noch Jungfrau ist, und als sie auf ihren Wunsch verzichtet und sich der heiligen Zeremonie unterwirft, wird er ihr erfüllt.

Diese Ironie paßt zu Hebbels Begriff des „Komischen“: „Eine reiche Quelle des besten Komischen liegt in den Bestrebungen der Menschen, welche das Gegenteil bezwecken von dem, was sie bezwecken sollen.“ (T. 1141)

Auf diese Weise ist Kaisers „Die jüdische Witwe“ eine mit Ironie erfüllte Parodie auf Hebbel und die Bibel, auch auf Nietzsche, da sie dessen „freien Geist“ in sexuellem Sinne interpretiert. Hebbels „Judith“ enthält „tragische Ironie“, weil die Heldin endlich den lang gesuchten ‚echten‘ Mann in dem Feind findet, während Kaisers Judith den echten Mann endlich im Hohenpriester findet. Diese Ironie in Kaisers Stück ist als „komische Ironie“ zu kennzeichnen.

Kaisers Drama ist formal streng durchkomponiert. Der I. und V. Akt spielen am gleichen Ort, im Tempel. Im II. und IV. Akt wird Judith jeweils von der Schwätzererei eines Mannes sexuell angeregt, dann aber beidemal betrogen, denn dieser entlarvt seine eigene Schwachheit, und Judith begeht daraufhin jeweils einen Mord.

Judith redet im I. und V. Akt gar nichts, sagt nur einigemal stark „Nein!“, so daß man denken könnte, daß sie nicht sprechen kann. Im II. und IV. Akt spricht sie aber normal, allerdings nur kurz, nur eine Zeile. In der Mitte des III. Aktes redet sie plötzlich viel und ereifert sich bis zu einer Rede von 21 Zeilen – eine Parodie der Rede Judits in der Bibel. So hat das Drama eine strenge symmetrische Struktur. Dies ist einer der Gründe, weshalb Kaiser als „Denkspieler“ bezeichnet wird.

Kaisers Judith ist als eine ‚Jungfrau-Witwe‘ von Hebbel beeinflusst, aber sie ist nicht nach dem Vorbild der Figur Hebbels gestaltet. Sie ist eine „neue Frau“ vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Um die Jahrhundertwende wurde das Problem der Frauenemanzipation, der weiblichen Sexualität und des „Kampfes der Geschlechter“ viel diskutiert.<sup>83</sup> Themen waren nicht nur das Erziehungs- und Berufsproblem, sondern seit den 1890er Jahren wurden auch neue Themen wie die Sittlichkeitsfrage (Prostitution, ledige Mütter) und eine neue Ethik (Rehabilitierung der Sexualität, freigewählte Mutterschaft) diskutiert. Auf der Bühne trat der neue Typ der „neuen Frau“ – Ibsens Nora, Wedekinds Lulu und G. B. Shaws Ann in „Man and Superman“ (1903, dt. 1907) – hervor. Kaisers Judith steht in dieser Linie der „neuen Frauen“.

Die biblische Judith wird als ‚schön, reich und gottesfürchtig‘ charakterisiert, aber auf Kaisers Heldin trifft keine dieser drei Eigenschaften zu. Anders als in der Bibel und in den traditionellen „Judith“-Adaptationen sagt kein Mann und schon gar nicht Holofernes über sie, sie sei „schön“, sondern nur ihre Schwester sagt so (131). An Kaisers Judith ist nicht ihr Äußeres, sondern ihre Vitalität schön. Kaiser schreibt von „ihre(r) schöne(n) Mädchenkraft“ (196).

Diese Judith ist verführerisch. Sie verführte Manasse und den Hauptmann und führte sogar zwei Stadtoberste in ihr Privatzimmer, um sie dort zu verführen. Die Judith der bisherigen Tradition war nicht verführerisch. Im Barockdrama ‚spielt‘ Judith die Verführerin aus List, aber Kaisers Judith hat keine Hintergedanken. Sie handelt aus ihrer Natur heraus.<sup>84</sup>

Arnold findet in diesem Drama den Einfluß G. B. Shaws. Dessen Pionierleistung war es, eine „neue Frau“ auf die Bühne

83 Schuster, S. 56.

84 Über die Natur der Frauengestalten Kaisers siehe Chu, Mikyung: Natur und Modernität. Untersuchungen zu den Frauengestalten in den Dramen G. Kaisers. Marburg 2002.

gestellt zu haben. Die Frau bei Shaw ist dem Mann nicht ebenbürtig, sondern ihm weit überlegen. Die Frau ist nämlich die Trägerin der Lebenskraft geworden. Der Mann wird von ihr ausgesucht.<sup>85</sup>

Für Kaisers Judith kann man dasselbe feststellen. Kaiser hat viel Nietzsche gelesen. Dessen Motto, die „Umwertung aller Werte“ in „Zur Genealogie des Moral“ (1887), hat Kaiser zur expressionistischen Konzeption „den Menschen zu erneuern“, zu einer „neuen Frau“ weiterentwickelt. Der Expressionismus ist ein Versuch, zwangsfreie Subjektivität zu erneuern.<sup>86</sup> Kaiser läßt seine Judith gegen die strenge Sexualmoral der Konvention und der Wilhelminischen Zeit Widerstand leisten. Die Frauen in diesem Drama sprechen nur über ihre Geburten und Kinder, Judiths Mutter und Schwester nur über die Ehe. Diese Frauen können sich nicht vorstellen, daß eine Frau nicht heiraten will. Kaiser macht diese Haltung zum Gegenstand von Satire und Kritik.

Kaisers Judith wird als „ein Reh“ bezeichnet. Dieser Vergleich wird zweimal gemacht und damit betont (S. 127 und 132). Das „Reh“ ist Symbol des „Weiblichen-Zarten, der Verlockung (für den Jäger, d. Verf.) und der Unschuld“.<sup>87</sup> Tatsächlich ist Kaisers Judith das genaue Gegenteil dieser Beschreibung. Sie tritt jenseits von Gut und Böse und als entschlossener ‚unmoralischer‘ Mensch auf. Sie versucht mit vitalem Lebenstrieb ihren Wunsch zu erfüllen. Ohne Reflexion oder Nachdenken, obwohl sie zwei Männer getötet hat, strebt sie ihrem Ziel nach.

„Manasse. Kennt sie (Judith) nicht den Willen des Herrn?  
Die Mutter. Das Kind hat seinen eigenen Willen!“ (133)

---

85 Armin Arnold: G. Kaiser und G. B. Shaw. In: German Life and Letters. N. S. 23 (1969), Nr. 1, S. 85–92, hier S. 85.

86 Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. Paderborn 2008. S. 44.

87 Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart Weimar 2008, S. 293.

Judith vertritt die das Leben bejahende Frauenkultur als Ideal. Diese Judith-Figur entspricht dem neuen Frauentyp am Anfang des 20. Jahrhunderts, als sich die Frauen von der Sitte und Moral der Gesellschaft befreien wollten.

Eigentümlichkeiten Judiths sind Körperlichkeit und Vitalität.<sup>88</sup> Alle sind entsetzt und überwältigt von ihrer Stärke und ihrer Vitalität – die zwei Stadtobersten, der Hauptmann, Nebukadnezar. Anders als die vor Holofernes demütige Judith Hebbels ist Kaisers Heldin ihm gleichwertig oder ergreift ihm gegenüber sogar die Initiative:

- „Holofernes. Darf ich nicht alles essen? Rührst du nichts von allem an?  
 Judith. Aus meiner Tasche – Feigenkuchen!  
 H. Muß ich auch -?  
 J. Feigenkuchen ist nicht für dich!  
 H. Soll der Mann Fleisch verzehren?  
 J. *lacht.* Ja! ...  
 H. Wein?  
 J. *schüttelt den Kopf, kaut Kuchen.*  
 H. Muß ich bei dieser Hochzeit wenig Becher leeren?  
 J. Ja – weil deine Hochzeit ist!“ (173)

Anders als in den bisherigen „Judith“-Adaptionen darf dieser Holofernes noch nicht einmal an seiner Hochzeit Wein trinken. Er wird also nicht betrunken, wird aber trotzdem von Judith erschlagen.

In diesem Drama und in „Die Flucht nach Venedig“ (1923) beschreibt Kaiser den Mann nur als Werkzeug und Diener seiner Frau. Aber in der realen Gesellschaft war die Frau gesetzlich und gesellschaftlich noch schwach, obwohl in den 1910er und 1920er Jahren die Frauenbewegung stark war. Kaisers Judith nimmt die emanzipierten Frauen in den 1910er und 1920er Jahren vorweg,

88 Chu, S. 30.

die berufstätig waren, Bubikopf und kurzen Rock trugen und nicht heiraten wollten.<sup>89</sup> Sie schritten über Konventionen und alle männlichen Unzulänglichkeiten hinweg.<sup>90</sup>

Die Gemeinsamkeit von Kaisers „Die jüdische Witwe“ und Hebbels „Judith“ besteht, außer im Motiv der Hauptfigur als „Jungfrau und Witwe“, darin, daß das Grundmotiv beider Stücke die Thematik einer Frauenfigur ist, die nach Selbstbestimmung strebt. Wie Hebbel denkt Kaiser dialektisch. Die Dialektik seiner geistig-sinnlichen Gestaltung hat er selbst als „Denk-Spiel“ bezeichnet.<sup>91</sup> Beide Autoren setzen sich in ihren Dramen mit den zu ihrer Zeit neuesten Erkenntnissen der Psychologie auseinander<sup>92</sup> oder nehmen sie sogar vorweg.<sup>93</sup> Innerhalb des Rahmen der biblischen Geschichte hat jeder Autor in seinem „Judith“-Drama seine eigenen zeitgenössischen Probleme behandelt: Hebbel vor allem das Gottes- und Existenzproblem, Kaiser das Problem von Sitte, Konvention und Gesellschaft.

Kaiser zitiert folgende Stellen wörtlich von Hebbel und parodiert sie:

1. Judiths Schwester sagt: „das ist der Mann!“ (129), diese Worte sind von Hebbels Judith („Er ist ein Mann.“ S. 63) übernommen. Während sie bei ihr einen idealen, großen, tapferen Mann bedeuten, wie es ihn nur einmal in der Welt

---

89 Vgl. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Auflage. Stuttgart Weimar: Metzler 2008, S. 402ff.

90 Paulsen, Wolfgang: G. Kaiser. Tübingen 1960, S. 39.

91 Petersen, Klaus: Der gerettete Alkibiades. In: A. Arnold (Hg.): G. Kaiser. S. 84–91, S. 91.

92 Kaiser war 1902 im Sanatorium einer Nervenklinik und hat Bücher der neuesten psychologischen Forschung gelesen. Nach: Literatur Lexikon Autoren und Werke deutscher Sprache. Hg. v. Walther Killy. Bd. 6. München 1990, S. 190.

93 Freud hat Hebbels Drama als Beleg zitiert.

- gibt, bedeuten sie bei Kaiser den für Judith bestimmten Ehemann.
2. Während Holofernes bei Hebbel „lachend“ mit den Worten „Laß laufen, mich kühlts, ich hab des Blutes zuviel!“ (Anfang IV. Akt) von seinem eigenen kräftig wallenden Blut spricht, nachdem er sich im Schlaf versehentlich selbst schwer verletzt hat und sein Kämmerer ihn verbinden will, sagt Holofernes bei Kaiser „mächtig“ zum Arzt: „Und mir hast du dies frische Blut zu danken! *Auf seine eigene Brust Faustschläge trommelnd*, immer frisches Blut!“ (176) und meint damit das Blut eines zur Hinrichtung bestimmten Offiziers – in ihrer leeren und zynischen Angeberei eine deutliche Parodie der „Blutscene“ bei Hebbel, die (in einem bewundernden Gespräch seiner Hauptleute) die tatsächliche Tapferkeit und Lebenskraft Holofernes’ ebenso wie ihre Bewunderung durch seine Umwelt zum Ausdruck bringt.
  3. Judith sagt zu den Stadtobersten: „Oder ich muß hinauslaufen und euch zu Lästerern ausrufen, ... mein Mund wird das: steinigt! steinigt! – schreien!!“ (158) Dieser Schrei „Steinigt“ ist deutlich ein Zitat aus der Volksszene in Hebbels „Judith“ (III. Akt). Dort aber schreit es der von Gottes Geist ergriffene Daniel, um die Übergabe der Stadt an die Feinde zu verhindern, während bei Kaiser Judith durch die Androhung dieses Schreis die beiden Stadtobersten zwingen will, mit ihr Sex zu machen.

Auf diese Weise bricht Kaiser die Überlieferung der biblischen „Judith“ wie Hebbel, läßt aber durch das komisch-parodistische Zitat der Vorlagen den „neuen Menschen“ Judith und ihren natürlichen Lebenstrieb hervortreten.

## **Jean Giraudoux: „Judith“ (1931)**

### Tragödie in drei Akten

In diesem Kapitel will ich zeigen, daß Hebbels „Judith“ nicht nur die Dramenproduktion in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern beeinflußt hat.

Der mit „Amphitryon 38“ plötzlich auch als Dramenautor bekannt gewordene Giraudoux (1882–1944) zeigt sein Talent zur Aneignung, Abwandlung und Modernisierung alter Stoffe auch in seiner Bearbeitung der „Judith“. Hier können wir auch Einflüsse Hebbels erkennen. Die französische Übersetzung von Hebbels „Judith“ war 1911 erschienen<sup>94</sup>, aber da Giraudoux Germanistik studiert hatte, hat er auch das Original lesen können. Er lebte ein Jahr mit einem Stipendium in München, besuchte aber in dieser Zeit das Theater häufiger als die Universität.<sup>95</sup>

Als Diplomat versuchte Giraudoux, das deutsch-französische Verhältnis im kulturellen und literarischen Bereich zu verbessern. Er versuchte gemeinsam mit anderen französischen Autoren das Geistesleben des modernen demokratischen Deutschland (besonders Berlins) in den 1920er Jahren nach Frankreich zu vermitteln.<sup>96</sup> Er hat das Problem der nationalen Identität Frankreichs und Deutschlands in seinem Roman „Siegfried et le Limousin“ und seinem Schauspiel „Siegfried“ (1928) dargestellt. Drei Jahre danach schrieb er seine „Judith“.

Inhaltlich hat er die zwei wichtigsten Eigentümlichkeiten von Hebbels Stück, seine neue Motivierung für den Mord an Holofernes und die psychologische Umdeutung der Judith, in

---

94 Übersetzt von Gaston Gallimard und Pierre de Lanux, hier nach Margot Kruse: Giraudoux „Judith“, in: Stackelberg, Jürgen von (Hg.): Das französische Theater. Bd. II. Düsseldorf 1968, S. 206–228 und S. 398–402, hier S. 207.

95 Dictionnaire des Lettres Françaises. Le XXe siècle. Hrsg. v. Martine Bercoet et André Guyaux. Le Livre de Poche 1998, S. 495.

96 Jürgen Grimm (Hrsg.): Französische Literaturgeschichte. 5. Auflage, Stuttgart Weimar: Metzler 2006, S. 345.