

Angelika Strotmann

## Judit, Holofernes und vielleicht noch Gott

### Zur deutschsprachigen literarischen Juditrezeption des 20. Jahrhunderts

#### Kurzinhalt – Summary:

Mit Friedrich Hebbels Drama „Judith“ von 1840 beginnt die moderne literarische Rezeption des biblischen Juditbuchs. Kennzeichnend für sie ist die Psychologisierung, Individualisierung und Erotisierung der Juditgestalt, während ihre religiös-politische Handlungsmotivation immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird und in der Lyrik schließlich ganz verschwindet. Gegenwärtig ist eine Rückkehr der politischen und vielleicht auch der religiösen Dimension zu beobachten. Die Autorin zeichnet diese Entwicklung an verschiedenen literarischen Texten nach und kommentiert sie.

Friedrich Hebbel's drama „Judith“ (1840) marks the beginning of a modern literary reception of the Book of Judith. The character of Judith becomes psychologized and eroticized in several ways, whereas her religious-political motivation dissolves more and more and becomes even completely extinct in poetry. Currently, there seems to be a return to the book's political and maybe even its religious dimensions. The author of this article traces these developments in various literary texts over time and comments on them.

1993 brachte der Karlsruher Kunstwissenschaftler Siegfried Gohr bei einem Vortrag über „Judith und Holofernes im Werk von Antonius Höckelmann“ sein Erstaunen über die Beschäftigung des Künstlers mit einem seiner meiner Meinung nach unzeitgemäßem Thema zum Ausdruck: die Juditgeschichte ließe sich mit der heutigen Kultur nicht in Einklang bringen, denn sie „erreicht und interessiert die Menschen unserer säkularisierten Zeit nicht mehr. Weder vermag das biblische Geschehen eine wertvolle oder hilfreiche Botschaft zu vermitteln noch kurzweilige Unterhaltung zu bieten.“<sup>1</sup> Obwohl ich Gohrs Begründung nicht teile, muss ich ihm in seiner Beobachtung zustimmen. Mehr noch, die Juditerzählung weckt bei Menschen in unserem Kulturkreis nicht nur kein Interesse, sondern die allermeisten – und das gilt auch für Christen – kennen sie noch nicht einmal.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> GOHR, SIEGFRIED: Das Thema Judith und Holofernes im Werk von Antonius Höckelmann. In: Kobelt-Groch, Marion: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert, München 2005, 31.

<sup>2</sup> In meinen Seminaren in Heidelberg und Paderborn war die Juditgestalt selbst katholischen Theologiestudierenden nur vereinzelt bekannt.

Ein wesentlicher Grund dafür ist die schwindende Bibelkenntnis, die die apokryphen bzw. deuterokanonischen Schriften noch stärker trifft als die kanonischen. Allenfalls bekannt sind Versatzstücke der Juditerzählung, Bilder und Motive, die um die Themen Sexualität, Gewalt und Tod kreisen. Das wiederum beeinflusste und beeinflusst die Tendenz von ReligionspädagogInnen und TheologInnen, Juditbuch und Juditgestalt in Unterricht wie Katechese nicht zu behandeln.<sup>3</sup> Denn eine so ambivalent wahrgenommene biblische Frauenfigur ist weder theologisch attraktiv, noch als Glaubensvorbild zu gebrauchen.

Zu dieser (Nicht)Wahrnehmung der Juditgestalt hat ihre Psychologisierung und Sexualisierung ab Mitte des 19. Jh. in der Literatur – in der bildenden Kunst schon ab dem 16. Jh. – wesentlich beigetragen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung wird im *Fin de Siècle* um 1900 in der bildenden Kunst erreicht, wo Judit sich zu einer neurotischen, sexbesessenen, männermordenden *femme fatale* entwickelt.<sup>4</sup> Auch wenn die *femme fatale* mittlerweile von der Bühne verschwunden ist, wirkt das psychologisierte und sexualisierte Juditbild bis heute in zahlreichen künstlerischen Adaptationen nach.

## 1. Nachdenken über Judit – exegetische und kulturwissenschaftliche Beiträge zur biblischen Gestalt und ihrer künstlerischen Rezeption

### *Christliche Kritik an Judit seit dem 19. Jh.*

Auch die christliche Deutung der Juditfigur geriet ab dem 19. Jh. in den Sog der beschriebenen Entwicklung. Bis heute wird der biblischen Judit vor allem dreierlei vorgeworfen: (1) Dass sie zur Erreichung ihres Zieles ihre Schönheit einsetzt und damit Holofernes verführt. (2) Dass sie ihr Ziel durch Täuschung und Lüge erreicht. (3) Das Ziel selbst: die brutale Gewalt der Enthauptung des Holofernes. Ein besonders krasses Beispiel ist Otto Zöcklers 1891 erschienene antisemitische und sexistische Auslegung der Juditerzählung, in der er Judit vor allem der Verführung und der Täuschung bezichtigt. Danach verfolgt sie ihr Ziel

auf dem Standpunkte einer gesunkenen und veräußerlichten Moralität ... Zum fanatischen Rache- und Eifergeist, der in der durch kokette Buhlkünste ermöglichten

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch die Anm. 36 bei KOBELT-GROCH: *Judith macht Geschichte* (s. Anm. 1), 41: „In welcher Intensität der ‚Mythos Judit‘ künftig weiterlebt, hängt nicht zuletzt davon ab, ob Kinder und Jugendliche mit dem historisch umstrittenen Geschehen und seiner Heldin vertraut gemacht werden.“ In den Rahmenrichtlinien *Evangelische Religion für die Sek. I und II* kommt sie jedenfalls nicht vor (ebd.). Gleiches gilt für die Lehr- und Bildungspläne des katholischen Religionsunterrichts.

<sup>4</sup> MISIAK, ANNA-MAJA: *Judit – Gestalt ohne Grenzen*, Bielefeld 2010, 199–220. Am bekanntesten sind sicher die Judit-Bilder von Gustav Klimt.

Blutthat der Heldin gipfelt, gesellt sich ein strenger Rigorismus des gesetzlichen Zeremonien dienstes hinzu. [...] <sup>5</sup>

Zöckler steht bis weit in die Mitte des 20. Jh. mit der Einschätzung von Judits Verführungskünsten, ihrer Täuschung und Lüge nicht allein. <sup>6</sup> Da das Buch zum biblischen Kanon der röm.-kath. Kirche gehört, wurde auf katholischer Seite die Kritik insgesamt zurückhaltender, eher apologetisch formuliert, manchmal wurde sie auch nur angedeutet und/oder auf dem Hintergrund alttestamentlicher Moral erklärt. <sup>7</sup>

In jüngerer Zeit werden das Juditbuch und seine Heldin vor allem von feministischen Exegetinnen kritisiert. Nachdem zunächst Judits Einsatz ihrer Schönheit und ihres Körpers positiv als Einsatz „(weiblicher) Waffen“ bezeichnet wurde, <sup>8</sup> begann Ende der 80iger im englischsprachigen Raum ein Diskurs, der Judits strategischen Einsatz von Körper und Schönheit ausnehmend kritisch beurteilt und dem Buch insgesamt eine androzentrische Sicht unterstellte. Durch Judits Verhalten würde die Geschlechterdifferenz – hier männliche kriegerische Macht, dort weibliche Schönheit und Verführung – festgeschrieben und damit Frauen weiterhin auf eine bestimmte inferiore Rolle reduziert. <sup>9</sup> Nicht zuletzt die Gewalttätigkeit Judits empfanden Frauen wie Männer, gleich ob feministisch oder nicht, als anstößig. <sup>10</sup>

<sup>5</sup> ZÖCKLER, OTTO: Das Buch Judith. In: Ders.: Die Apokryphen des Alten Testaments (KK IX) München 1891, 185–213, 186.

<sup>6</sup> Vgl. MILLER, ATHANASIUS: Das Buch Judith (Die hl. Schrift des AT IV, 3) Bonn 1940 [sic!], 25: „Judits Benehmen Holofernes gegenüber hat indes vielfach Anstoß erregt und z. T. scharfe Kritik erfahren. Zwei Untaten werden ihr hauptsächlich zur Last gelegt: Lüge und Verführung“. Er selbst setzt sich von dieser Kritik deutlich ab: „Wir werden aber sehen, dass in Wirklichkeit keines von beiden zutrifft.“ (ebd.).

<sup>7</sup> So z. B. STUMMER, FRIEDRICH: Das Buch Judit (Echter Bibel. AT B/II), Würzburg 1956, 517: „Gewiß steht er in der Frage, ob Täuschung des Feindes erlaubt sei, ganz auf dem Boden der damaligen Zeit und läßt seine Heldin demgemäß denken und handeln ... Aber zu meinen, sein Ideal sei das listige Weib, hieße übersehen, dass dieser Zug im Bilde Judits durchaus nicht vorherrschend ist, sondern von anderen zurückgedrängt wird.“

<sup>8</sup> Dazu MILNE, PAMELA J.: What shall we do with Judith? A Feminist reassessment of a biblical „heroine“. In: Semeia 63 (1993) 37–58, die u. a. auf George Nickelsburg, Carey Moore und Elisabeth Schüssler Fiorenza verweist (40–48).

<sup>9</sup> So z. B. MEREDITH, BETSY: Desire and Danger. The Drama of Betrayal in Judges und Judith. In: Bal, Mieke (Hg.): Anti-Covenant. Counter-Reading Women's Lives in the Hebrew Bible (JSOTS 81), Sheffield 1989, 63–87.

<sup>10</sup> Vgl. z. B. MILNE: What shall we do with Judith (s. Anm. 8), die diese Kritik teilt; besonders klischeehaft psychologisierend, unter Aufnahme antijüdischer Stereotype ist die Juditinterpretation von WÖLLER, HILDEGUNDE: Judith. Die von Gott besessene Heroin. In: Dies.: Vom Vater verwundet. Töchter der Bibel, Stuttgart 1991, 59–65; eine gute Übersicht zum Diskurs als Ganzem bietet RAKEL, CLAUDIA: Judit – über Schönheit, Macht und Widerstand im Krieg. Eine feministisch-intertextuelle Lektüre (BZAW 334), Berlin/New York 2003, 63–81.

*Exegetische und kulturwissenschaftliche Wende*

Eine Wende in der feministischen Juditrezeption im deutschsprachigen Raum deutete sich 1992 mit der positiv kritischen Interpretation der Juditgestalt in einem Heft der Zeitschrift „bibel heute“ an.<sup>11</sup> Im Unterschied zur vorgestellten feministischen Kritik an der Juditgestalt und unter Aufnahme von Erich Zengers bedeutendem Kommentar zum Juditbuch<sup>12</sup> wurde einerseits der literarische Kontext mit seinen zahlreichen intertextuellen Anspielungen und andererseits die mit der Erzählung verbundene Gottesfrage ernster genommen und ins Zentrum der Ausführungen gestellt.<sup>13</sup> Claudia Rakel und Barbara Schmitz nahmen ca. 10 Jahre später in zwei grundlegenden Monographien und unabhängig voneinander diese Ansätze wieder auf und vertieften sie.<sup>14</sup>

Ein ähnlich positives Interesse am Juditbuch und der Juditgestalt entwickelte sich zur selben Zeit in den Kulturwissenschaften. Auch hier waren und sind es Frauen, die der literarischen, kirchlich-politischen und künstlerischen Rezeption der Gestalt durch die Jahrhunderte nachgehen und sie kritisch deuten.<sup>15</sup> Den ersten zusammenfassenden Überblick über die literarische deutschsprachige Juditrezeption des 20. Jahrhunderts gibt 2003 die Germanistin und Theologin Magda Motté.<sup>16</sup> Von ihrer Untersuchung wurde ich wesentlich angeregt, mich näher mit dem Thema zu beschäftigen. Im Folgenden werde ich einige dieser literarischen Juditrezeptionen vorstellen und versuchen sie unter Berücksichtigung ihres Kontextes zu interpretieren und einzuordnen. Da allein die deutschsprachigen literarischen Juditadaptationen seit dem 19. Jh. kaum noch zu überblicken sind<sup>17</sup>, kann ich nur mehr oder weniger exemplarisch arbeiten. Die untersuchten

<sup>11</sup> Hervorzuheben sind hierin die Artikel von SCHROER, SILVIA: „Zerschlage ihren Stolz durch die Hand einer Frau!“ In: BiHe 110 (1992) 126f, und MÜLLNER, ILSE: Der Gott Israels verwandelt Schwäche in Stärke. Das Gebet Judits in Kapitel 9. In: BiHe 110 (1992) 128–131.

<sup>12</sup> ZENGER, ERICH: Das Buch Judit. In: JSHRZ Bd. I. Historische und legendarische Erzählungen, Gütersloh 1981, 427–534.

<sup>13</sup> Ebenfalls 1992 und inspiriert von Zengers Juditkommentar legte M. Hellmann im deutschsprachigen Raum die erste von einer Theologin verfasste Monographie zum Juditbuch vor: HELLMANN, MONIKA: Judit – eine Frau im Spannungsfeld von Autonomie und göttlicher Führung. Studie über eine Frauengestalt des Alten Testaments (Europäische Hochschulschriften XXIII 444), Frankfurt am Main 1992.

<sup>14</sup> RAKEL: Judit (s. Anm. 10); SCHMITZ, BARBARA: Gedeutete Geschichte. Die Funktion der Reden und Gebete im Buch Judit (HBS 40), Freiburg i. Br. 2004; vgl. auch das Themenheft „Judit“, BiHe 159 (2004), mit mehreren Beiträgen von Schmitz und Rakel.

<sup>15</sup> Z. B. STRATEN, ADELHEID: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jh. Studien zur Ikonographie, München 1983; STOCKER, MARGARITA: Judith. Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture, New Haven/London 1998; KOBELT-GROCH, MARION (Hg.): „Ich bin Judit“. Texte und Bilder zur Rezeption eines biblischen Stoffes, Leipzig 2003; KOBELT-GROCH: Judith macht Geschichte (s. Anm. 1); MISIAK, Judit (s. Anm. 4).

<sup>16</sup> MOTTÉ, MAGDA: „Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit“. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2003, 163–183.

<sup>17</sup> Leider gibt es keine vollständige Bibliographie der literarischen Juditrezeptionen im 20. und

Werke sind dabei entweder künstlerisch herausragend und/oder setzen inhaltlich neue Akzente in der literarischen Rezeption von Juditbuch und -gestalt.

## 2. Die Juditrezeption in Literatur, bildender Kunst und Musik bis zum 19. Jahrhundert<sup>18</sup>

Judit gehörte immer zu den beliebteren biblischen Frauengestalten in der Christentumsgeschichte, wurde aber bis ins 15. Jh. hinein nicht häufiger als andere künstlerisch rezipiert. Das änderte sich im 16. und 17. Jh., in denen die Juditadaptationen in Literatur und bildender Kunst fast exponentiell zunahmen.<sup>19</sup> Eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung spielten im deutschsprachigen Raum die religiös-politischen Auseinandersetzungen der Zeit (Reformation, Türkenkriege, Gegenreformation), in denen der/die Einzelne ethisch-moralische Orientierung benötigte, und für die die Juditerzählung auf Grund einer wieder erkennbaren weltpolitisch ähnlichen Situation und einer starken Protagonistin besonders gut geeignet schien.

In der literarischen Juditrezeption dominierten daher didaktische Aktualisierungen des Stoffes, die die religiös-ethische und/oder religiös-politische Dimension ins Zentrum stellten. In den Schuldramen der Reformationszeit, den Judit-Bearbeitungen im Kontext der Türkenkriege und den Jesuitendramen (von der Gegenreformation bis ins 18. Jh.) demonstrieren die agierenden Figuren „dem Publikum in exemplarischer Weise, was man aus der Fabel – in der jeweiligen Perspektive der Zeit – lernen kann. Die äußere Handlung ist Spiegel allgemeiner weltanschaulicher Konflikte, bei denen individuelle Probleme und Entscheidungen keine Rolle spielen.“<sup>20</sup> Entsprechend wird Judit „als wirksames Vehikel moralisch-lehrhafter Propaganda gegen innere wie äußere Glaubensfeinde“ oder „als Werkzeug Gottes ohne eigene innere Regungen und Gefühle dargestellt.“<sup>21</sup>

Während die meisten literarischen Juditrezeptionen der Zeit auf dieser Ebene verblieben, spielten für die außergewöhnliche Zunahme der Juditdarstellungen in der bildenden Kunst noch andere Gründe eine Rolle. Auf der Basis der Auf-

---

21. Jh. Das gilt für die Zusammenstellung bei MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 304–306, wie für die von MOITÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 303–305.

<sup>18</sup> Einen Überblick über die Rezeption der Juditgestalt bzw. des Juditstoffs in Literatur und bildender Kunst seit der Antike gibt MISIAK: Judit (s. Anm. 4). Im Anhang bietet sie eine nach Jahrhunderten gegliederte, umfangreiche Auflistung sowohl der Darstellung Judits in der bildenden Kunst (275–294), als auch in der Literatur (295–306 ohne Jesuitendramen und jüdischer Juditrezeption). Eine Zusammenstellung des Juditstoffs in der Musik, vorzugsweise in Oratorien, Opern und Kantaten, findet sich bei HELLMANN: Judit (s. Anm. 13), 202–206.

<sup>19</sup> Vgl. MISIAK: Judit (s. Anm. 4).

<sup>20</sup> HEIN, JÜRGEN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht. In: Hebbel Jahrbuch 1971/72, 63–92, 65. Genauerer zur Verarbeitung des Juditstoffs in den Schuldramen und Jesuitendramen bei MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 68–77.

<sup>21</sup> HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 63–64.

wertung des menschlichen Körpers und der beginnenden Individualisierung in Renaissance und Aufklärung löst sich die Heldin im 16. Jh. „von ihrer Geschichte und wird als nackte oder aber prächtig gekleidete Frau mit Schwert und abgeschlagenem Männerkopf dargestellt.“<sup>22</sup> Diese trotz ihres erotisierenden Charakters noch sehr statuarisch wirkende Darstellung der Judit wandelt sich an der Wende zum 17. Jh. zu einer Darstellung, die die Emotionen der Figuren ins Zentrum stellt. Diese zeigen sich nach den damaligen Vorstellungen in Gestik und Mimik, also in der psycho-physischen Expression des Körpers, aber auch im Spiel zwischen Hell und Dunkel.<sup>23</sup> Beide Darstellungstypen Judits sind die ersten Anzeichen „einer ikonographischen Transformation und weiterhin die Ablösung einer Motivgeschichte von ihrer ursprünglichen, biblischen Tradition – ein Prozess, in dem alle neuen Visualisierungen eine wachsende Distanz zu der Textvorlage einnehmen.“<sup>24</sup>

Im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert lässt das Interesse an Judit und dem Juditbuch in Kunst und Literatur spürbar nach. Eine Ausnahme ist die Juditrezeption in den Libretti zahlreicher Oratorien und Opern, die erst jetzt den dramatischen Charakter des Stoffes für das Musiktheater entdeckten.<sup>25</sup> Während der Juditstoff samt seiner Hauptperson dabei in der Oper an die Juditdarstellung in der Malerei angepasst und durch Intrigen wie Liebesabenteuer unterschiedlicher Figuren deutlich erotisiert wird, zeigt sich Judit in den Oratorien „als tugendhafte Triumphatorin, als Sinnbild für kirchliche und säkulare Macht“<sup>26</sup>. Als solche findet sie schließlich auch Eingang in das kirchliche Bildprogramm.<sup>27</sup>

### 3. Friedrich Hebbels Judith als Wurzel moderner literarischer Juditrezeption

Die moderne literarische Juditrezeption – nicht nur im deutschsprachigen Raum – beginnt mit Friedrich Hebbels Drama „Judith“ (1840).<sup>28</sup> Es beeinflusste die literarischen Juditadaptationen bis weit in das 20. Jh. hinein, so dass jede Beschäftigung mit dem Judithema dieser Zeit Hebbels Judith berücksichtigen muss.

<sup>22</sup> MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 77.

<sup>23</sup> Beispielhaft zu nennen sind Caravaggios Judit von 1599 (Abb. bei MISIAK: Judit [s. Anm. 4], 109) und die sechs Juditdarstellungen der Caravaggioschülerin Artimisia Gentileschi, die zw. 1610 und 1640 entstanden (Abb. bei MISIAK: Judit [s. Anm. 4], 114f.120f).

<sup>24</sup> MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 78f; dort auch eine umfassende Darstellung und Interpretation der Juditdarstellungen in der bildenden Kunst des 16. und 17. Jh.s (77–145).

<sup>25</sup> HELLMANN: Judit (s. Anm. 13).

<sup>26</sup> MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 149. Zum Ganzen: ebd., 127–133, 146–152.

<sup>27</sup> Ebd., 152–163.

<sup>28</sup> HEBBEL, FRIEDRICH: Judith. Eine Tragödie in fünf Akten. In: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen Deutschen Literatur in Weimar (Hg.): Hebbels Werke in drei Bänden. Bd. I, Berlin/Weimar <sup>5</sup>1980, 12–87, 25.

Hebbels Leistung besteht darin, dass er als erster die psychologische Dimension des Stoffes entdeckt und entfaltet, indem er die beiden Hauptfiguren Judith und Holofernes als Menschen mit ihren eigenen Motiven und Problemen agieren lässt. Er setzt sich dabei in der Gestaltung seiner Judith bewusst von der biblischen Judit ab, da sie für ihn psychologisch nicht glaubhaft agiert.<sup>29</sup> Daher muss Hebbels Judith nicht nur Witwe, sondern auch Jungfrau sein,<sup>30</sup> was sie ihrer Magd Mirza damit erklärt, dass ihr früh verstorbener Ehemann Manasse sich in der Hochzeitsnacht vor ihr zu fürchten begann, so dass er sie nicht berühren konnte (2. Akt, 25). Aus dieser Konstellation, aus der sozialen Frustration als kinderlose Frau und der sexuellen Frustration als jungfräuliche Witwe, ergibt sich erst die Motivation für ihre heroische Tat bei Hebbel (2. Akt, 27): „Sie folgt dem Ruf Gottes ihrem Bewusstsein nach deshalb, weil kein Mann die Kraft und den Mut zum Handeln hat.“<sup>31</sup> Tatsächlich jedoch geht sie ins Lager der Assyrer aus dem Verlangen nach Geltung und weil sie die männliche Stärke des Holofernes anzieht. Anders als erwartet wird sie jedoch von Holofernes vergewaltigt, so dass sie ihn „aus der Rache der beleidigten und geschändeten Frau und des entwürdigten Menschen“<sup>32</sup> mit seinem Schwert umbringt. Die Tragik der Juditgestalt bei Hebbel liegt darin, dass sie Holofernes nicht wegen der Rettung ihres Volkes oder um Gottes Willen tötet, sondern aus egoistischen Motiven: „Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst.“ (79) Und an dieser Erkenntnis zerbricht sie fast.

Nun steht die psychologische Zeichnung der Juditgestalt bei Hebbel zwar im Vordergrund, geht aber anders als bei vielen seiner NachfolgerInnen darin nicht auf, da die religiöse Motivierung weiterhin eine wesentliche Rolle im Drama spielt.

Meine ganze Tragödie ist darauf basiert, dass in außerordentlichen Weltlagen die Gottheit unmittelbar in den Gang der Ereignisse eingreift und ungeheure Taten durch Menschen, die sie aus *eigener* Antrieb nicht ausführen würden, vollbringen lässt.<sup>33</sup>

Da Hebbel ein dichotomes Geschlechterbild hat, nach dem die Frau von Natur aus auf das Private beschränkt ist, während der Mann in der Öffentlichkeit agiert, ergibt sich aus dieser von Gott gewollten Konstellation die Tragik der

<sup>29</sup> Vgl. HEBBEL, FRIEDRICH: Tagebücher, 3. Januar 1840. In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 245f.

<sup>30</sup> Die jungfräuliche Witwe ist zuerst nachweisbar „in einem 1818 in Zerbst anonym veröffentlichten Drama *Judit und Holofernes*“ (Genauerer dazu: MISIAK: Judit [s. Anm. 4], 181). Auch die Sexualisierung des Stoffes findet sich schon in diesem von antisemitischen und frauenfeindlichen Zügen nur so strotzenden Elaborat. Wahrscheinlich hat Hebbel das Drama aber nicht gekannt.

<sup>31</sup> KREUZER, HELMUT: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sartre (1973). In: Ders.: Aufklärung über Literatur. Autoren und Texte. Ausgewählte Aufsätze Bd. II. Hg. von W. Drost/Chr. W. Thomsen, Heidelberg 1993, 92–111, 102.

<sup>32</sup> Ebd., 103.

<sup>33</sup> HEBBEL, FRIEDRICH: Brief an Madame Stich vom 23. April 1840. In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 248.

Judith, da sie als Werkzeug Gottes doch zugleich gegen ihre eigene, ihr ebenfalls von Gott gegebene geschlechtliche Natur verstoßen muss. Nach Helmut Kreuzer kritisiert Hebbel damit einen Gott, der den Menschen verdinglicht, ihn als Mittel zum Zweck benutzt und nicht um seiner selbst willen achtet.<sup>34</sup> Für heutige Menschen bleibt es jedoch unklar, wie sie sich diese Verdinglichung vorstellen sollen. Die Hegelsche „List der Idee“<sup>35</sup> überzeugt nicht mehr und schon gar nicht ihre Deutung durch Hebbel als unmittelbares Eingreifen Gottes in das Weltgeschehen. Letztlich bleibt der Gott Judiths in Hebbels Drama anders als der Gott der biblischen Judit blass und kraftlos. Er ist weder ein echter Handlungspartner noch innerer Motor der Akteurin.<sup>36</sup> Er ist weder ein Gott, der den Kriegen ein Ende setzt (Jdt 9,7; 16,2), noch ein Gott der Schwachen und Helfer der Geringen (Jdt 9,11). Dass die biblische Judit sich in den Schriften und Traditionen ihres Volkes außergewöhnlich gut auskennt und diese immer wieder meditiert (hat), ist unbezweifelbar und zeigt sich nicht nur in ihren Gebeten (Jdt 9; 16), sondern auch im Gespräch mit den Ältesten von Betulia (Jdt 8,11–36). Sie lebt aus einer Gottesbeziehung heraus, die in den heilsgeschichtlichen Traditionen ihres Volkes wurzelt und aus der sie Weisheit, Stärke und Kraft zu einem selbstbewussten Handeln gewinnt. Diese Wurzeln fehlen der hebbelschen Judith. Zwar gilt sie ihren Landsleuten als gottesfürchtig und fromm, doch das Gebet bei der Arbeit, das ihr unter anderem diesen Ruf eingebracht hat, ist letztlich ein Akt der Verzweiflung angesichts ihrer hoffnungslosen Situation als Jungfrau und Witwe: „Mein Gebet ist dann ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord, ich springe in den Ewigen hinein, wie Verzweifelte in ein tiefes Wasser –“ (2. Akt, 26). Zugleich kreist sie im einzigen längeren Gebet des Dramas (3. Akt, 33f) unablässig um sich selbst und um ihre Auserwählung zum Werkzeug Gottes und zur Heldin, durch die sie ihre Schönheit und ihre Kinderlosigkeit in einem neuen Licht sieht.<sup>37</sup> Das Wofür der Tat Judiths, die Rettung ihres Volkes vor der Vernichtung durch das Heer des Holofernes, tritt nicht erst bei der aus Rache erfolgten Enthauptung des Holofernes in den Hintergrund, sondern schon viel früher und nicht zuletzt an dieser Stelle. Diese Selbstbezüglichkeit ist Zeichen einer völlig individualisierten Gottesbeziehung der Hebbelschen Judith, die sich trotz der Einbettung des Dramas in den Kontext des biblischen Buches nirgends an den in den Schriften Israels und in seiner

<sup>34</sup> KREUZER: Jungfrau in Waffen (s. Anm. 31), 103f; vgl. a. 101 f.

<sup>35</sup> Ebd. 102.

<sup>36</sup> MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 166.

<sup>37</sup> Das wird besonders deutlich an den im Gebet gebrauchten Pronomen: allein 25× benutzt Judith das Personalpronomen ‚ich‘, 25× seine deklinierten Formen sowie 6× das Possessivpronomen ‚mein‘, davon 3× in Verbindung mit ‚Tat‘. Demgegenüber spricht sie Gott 7× mit ‚du‘ an, verwendet 14× die deklinierten Formen ‚dir‘ und ‚dich‘ und zweimal das Possessivpronomen ‚dein‘. Man vergleiche demgegenüber das Gebet der biblischen Judit in Jdt 9, wo das angesprochene „Du“ absolut im Zentrum steht und erst gegen Ende des Gebets Judit ihr eigenes Vorhaben benennt und dreimal das Possessivpronomen „mein“ benutzt (V. 12f).



Geschichte sich offenbarenden Gott rückbindet. Damit spiegelt sie die moderne christliche Gottesbeziehung, die heute noch mehr als zu Lebzeiten Hebbels eine individualisierte ist.

#### 4. Dramatisch-erzählerische Judit-Adaptationen in Hebbels Folge<sup>38</sup>

*Georg Kaisers Bühnenspiel „Die jüdische Witwe“ (1911)*

In der Folge Hebbels schwindet die Bedeutung Gottes für die Motivierung von Judits Tat weiter. In Georg Kaisers Jugendwerk „Die jüdische Witwe“ (1911)<sup>39</sup> ist Judith ein 12jähriges Mädchen, das gegen ihren Willen im Tempel mit dem senilen Schriftgelehrten Manasse verheiratet wird, der sich nach der Heirat als impotenter Lüstling entpuppt. Als er Judith bei einem Ehebruchsversuch ertappt und sie auf das abfälligste beschimpft, erstickt sie ihn mit einem Kissen. Endlich frei sucht sie nach einem Mann, der sie von ihrer Jungfräulichkeit befreit („Simson – suche mir einen Mann! Lauf fort – bei den Toren sitzen ja immer Männer. Andere Männer!“ 77), muss aber bald erkennen, dass diese Suche in der von Holofernes belagerten Stadt zum Scheitern verurteilt ist (78f). Daher geht sie als Knabe verkleidet ins Heerlager der Assyrer, um zumindest dort sexuell aktive Männer zu finden. Hier trifft sie nicht nur auf Holofernes, sondern auch auf den König Nebukadnezar, die beide um die schöne Betulierin rivalisieren. Zuerst von Holofernes angezogen, interessiert sie sich bald mehr für Nebukadnezar und enthaupet für ihn Holofernes. Doch statt sich nun Judith erotisch zuzuwenden, packt Nebukadnezar Schrecken vor ihr und er flieht mit allen seinen Leuten aus dem Lager. Zurück in der Stadt wird sie wieder gegen ihren Willen in den Tempel geführt, diesmal als Nationalheilige und Priesterin, findet aber zu guter Letzt sexuelle Befriedigung beim Hohenpriester Jojakim.

Nach Magda Motté<sup>40</sup> reduziert Kaiser seine Judith auf eine erotisch unbefriedigte Frau, die ausschließlich damit beschäftigt ist, ihren sexuellen Trieb zu befriedigen. Andere sehen in ihr eine sich allen Konventionen widersetzen und sich so emanzipierende junge Frau.<sup>41</sup>

Judith trotz der zweifachen Vergewaltigung ihrer Persönlichkeit (Akt I und V), indem sie die starren Konventionen durchbricht. Ihr Handeln wird von Kaiser nicht als frivol dargestellt, nicht als bloße Triebhaftigkeit, sondern als Verwirklichung natürlichen Rechts, vor dem Moral und gesellschaftliche Konventionen unnatürlich werden.

<sup>38</sup> Hier nicht behandelt wird J. Nestroys 1849 aufgeführte Parodie: JOHANN NESTROY: Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang in einem Aufzug. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Eingeleitet und herausgegeben von Hans Weigel, Gütersloh o. J., 527–555. Vgl. dazu auch die Ausführungen bei HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 69–76.

<sup>39</sup> KAISER, GEORG: Die jüdische Witwe. Bühnenspiel in fünf Akten, Potsdam 1920.

<sup>40</sup> MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 168; vgl. auch MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 222–225.

<sup>41</sup> HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 79; in gewisser Weise auch KREUZER: Jungfrau in Waffen (s. Anm. 31), 106.

Auf mich macht Kaisers Judith den Eindruck eines naiven, unreifen jungen Mädchens, das auf der einen Seite ihr Recht auf selbstbestimmte Sexualität unbedingt zu leben versucht und auch vor Mord nicht zurückschreckt, dessen geringe Lebenserfahrung aber auf der anderen Seite zu unbedachten Handlungen führt, deren Folgen ihre Wünsche konterkarieren.

Im Unterschied zu Hebbels Judith fehlt dem Handeln dieser Judith jede religiöse Komponente. Ein einziges Mal und zwar im Zentrum des Dramas im dritten Akt verbindet sie ihr eigenes Schicksal in einer naiv-selbstbezogenen Weise mit dem Schicksal der von Holofernes' Heer eingeschlossenen Stadt. Der „Gott von Israel“ hat aus Judiths Perspektive die Stadt und den Tempel verlassen, weil ihr großes Unrecht durch ihren Mann Manasse geschehen ist, der sie im Tempel gehelicht, sie aber nicht zur Frau genommen hat. Dieses Unrecht kann für Judith nur gesühnt und damit Stadt und Tempel gerettet werden, wenn die Stadtältesten Charmi und Chabri mit ihr schlafen und ihr damit ihre Ehre wieder schenken (71 f). Da beide sich weigern, Judith zu willfahren, nimmt sie ihr Recht in die eigenen Hände. In Kaisers Bühnenspiel wird nirgends gebetet, selbst im Tempel nicht. Die religiösen Anspielungen sind entweder gewollt schief, bestehen aus Allgemeinplätzen oder sind bloße Zitate aus der biblischen Erzählung wie das Mitnehmen von Feigenkuchen ins Lager der Assyrer (98).

Nach Jürgen Hein formt Kaiser die biblische Fabel stärker um als Hebbel, er „zitiert“ sie nur noch, um die Aktualität deutlich werden zu lassen<sup>42</sup> und benutzt Komik und Parodie, um Distanz zum biblischen Stoff herauszustellen. Entsprechend holzschnittartig gerät dann auch seine Judithfigur. Von der psychologisch differenzierten Darstellung bei Hebbel ist allein die sexuell-emanzipatorische Motivation der Heldin übrig geblieben. Die Stärke, das Selbstbewusstsein und die Gottesfurcht der biblischen Judit spielen dagegen überhaupt keine Rolle mehr, geschweige denn ihre aus der eigenen Tradition gespeiste Gottesbeziehung. Die biblische Juditerzählung ist nur noch die äußere Hülle für einen ganz anderen Inhalt.

### *Bertolt Brechts Einakter „Die Bibel“ (1914)*

Kaisers Judith und viele weitere, literarisch weniger bedeutsame Juditadaptationen in den ersten 20 Jahren des beginnenden Jahrhunderts ‚zitieren‘ noch den biblischen Stoff. Einige schreiben ihn auch nur fort.<sup>43</sup> Demgegenüber löst sich der junge Bertolt Brecht in seinem Einakter „Die Bibel“ (1914) gänzlich von der Tradition.<sup>44</sup> Ort seiner Judittransformation ist die Belagerung einer protestanti-

<sup>42</sup> HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 81.

<sup>43</sup> Vgl. zu diesen Juditrezeptionen: MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 170 und 303 (Tabelle).

<sup>44</sup> Brecht schrieb sein Erstlingswerk mit 15 Jahren unter dem Pseudonym BERTOLD, EUGEN: Die Bibel. Drama in 1 Act. In: Ders.: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Bd. 1 Stücke 1, Frankfurt am Main 2005, 7–15.

schen Stadt durch die Katholiken während der Religionskriege in den Niederlanden. In der ersten Szene liest der Großvater dem Mädchen aus der Bibel vor. Doch angesichts der diffusen Angst des Mädchens, die die sich zuspitzende äußere Situation spiegelt, wirken die Bibelzitate hilflos und unterstützen die passive Einstellung des Großvaters: „Wir sind hier und können nicht helfen. Wir können nur Gott um Hilfe bitten. Laßt uns beten! Wir wollen Trost suchen in der Bibel.“ (9f) Zweimal, jeweils leicht variiert, kommentiert darauf das Mädchen dieses Lesen von Bibelstellen mit: „Erzähl mir anderes, Großvater! Deine Bibel ist kalt.“ Begründet sie diese Aufforderung beim ersten Mal mit: „Sie redet von Menschen, die stärker waren als wir“, fordert sie den Großvater beim zweiten Mal dazu auf, von einem helfenden und guten Gott zu erzählen, von einem, der aus Not und Tod rettet. (10) Das Possessivpronomen „deine Bibel“ wie die Aufforderung „anderes“ zu erzählen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass das Mädchen spürt, dass das, was der Großvater aus der Bibel vorliest, seinem eigenen Interesse bzw. seiner eigenen Ideologie entspricht, während er für die gegenwärtige Situation hilfreichere Bibeltexte übergeht. Auf der anderen Seite wirkt der Wunsch des Mädchens nach einem rettenden Gott nicht weniger passiv als die Bibelzitate des Großvaters.

In der zweiten Szene kommen Bürgermeister, Vater und Bruder des Mädchens und versuchen das Mädchen davon zu überzeugen, die Stadt zu retten, indem es eine Nacht mit dem feindlichen Feldherrn verbringt. Hin- und her gerissen zwischen der Selbstaufopferungsmetaphorik ihres Bruders [„Folge deinem Herzen, Mädchen! Ist es nicht schön für Tausende zu leiden?“] und der fragwürdig-individualistischen, ja zynischen Religiosität ihres Großvaters [„Ist deine Seele nicht mehr wert als die Körper von Tausenden?“], der ein solches Ansinnen des Feindes kategorisch ablehnt, entscheidet es sich schließlich gegen den Bruder und die ambivalente Rolle der Retterin. Die Passivität des Mädchens, die sich schon in seinem Wunsch nach biblischen Rettererzählungen zeigte, trifft sich hier mit der von ihm eigentlich abgelehnten märtyrerhaften religiösen Haltung des Großvaters.

In der dritten Szene scheint es diese merkwürdige Koinzidenz allmählich zu spüren, doch gelingt es ihm erst sich vom Großvater und von dessen mehr und mehr apokalyptisch-wahnhafte Züge annehmenden passiven Gottesglauben loszureißen, als es schon zu spät ist. Dessen ekstatische Deutung der Sturmglocken als Gottesstimmen und als Zeichen der endzeitlichen Nähe Gottes beantwortet das Mädchen damit, dass es stumm Großvater und Haus verlässt und im beginnenden Feuersturm des Feindes umkommt (14).

Brecht reproduziert die biblische Juditerzählung in ihren wesentlichen Motiven,<sup>45</sup> verändert sie aber wesentlich durch die Darstellung des Mädchens als

---

<sup>45</sup> Das hat EBERHARD ROHSE sorgfältig herausgearbeitet (Der frühe Brecht und die Bibel. Studien zum Augsburger Religionsunterricht und zu den literarischen Versuchen des Gymnasiasten, Göttingen 1983, 57–152).

einer Art Anti-Judit<sup>46</sup>, deren eigentlicher Gegner nicht mehr der feindliche Feldherr, sondern der protestantisch-orthodoxe Großvater ist. Neben der biblischen Judit werden auch weitere sich selbst (auf)opfernde Frauenfiguren aus Brechts literarischer Lektüre die Konzeption des ‚Mädchens‘ beeinflusst haben, einschließlich Hebbels Judith, gegen die er später heftig polemisierte.<sup>47</sup> Im Unterschied zur Hebbelschen Judith und anderen zeitgenössischen literarischen Rettergestalten kommt das Mädchen gar nicht erst auf die Idee, sie könne die von Gott berufene Retterin sein. Ob damit im Zentrum des Stückes die pauschale Absage an den heldenhaften Menschen steht, „der für die Rettung des fraglichen Werts der Gemeinschaft eines Volkes auf die Verwirklichung seines Lebens und auf Selbstbestimmung verzichten muß“<sup>48</sup>, wage ich allerdings zu bezweifeln. Denn von der Perspektive der Selbstbestimmung her zerstört die in Passivität verharrende Mädchen-Judit Brechts sich endgültiger, als es die heldisch aktive Judith Hebbels vermag. Eher scheint Brecht die Frage aufzuwerfen, ob sie überhaupt selbstbestimmt handelt, selbstbestimmt handeln kann, angesichts der Abhängigkeit von ihrem Umfeld und angesichts eines durch eine ideologische Bibelauslegung vermittelten Glaubens, der statt aktiven Handelns leidend ertragene und/oder selbstaufopfernde Passivität fordert. Brecht zerstört nicht – wie Jürgen Hein behauptet – die paradigmatische Judith-Fabel der Bibel<sup>49</sup>, sondern er kritisiert eine ideologisch reduzierte Bibelauslegung, wie sie sowohl in der Lesung und der Argumentation des Großvaters als auch in dem Wunsch des Mädchens nach einem rettenden, in die Welt direkt eingreifenden Gott sichtbar wird.<sup>50</sup>

### *Weitere aktualisierende Judittransformationen im ersten Viertel des 20. Jh.*

Neben Brechts aktualisierender Judittransformation entstehen innerhalb kurzer Zeit weitere Transformationen von literarisch sehr unterschiedlicher Qualität. Interessanterweise spielen auch sie noch nicht in der Gegenwart, sondern in ei-

<sup>46</sup> HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 85–87; MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 179f.; KREUZER: Jungfrau in Waffen (s. Anm. 31), 109.

<sup>47</sup> Dazu genauer ROHSE: Der frühe Brecht (s. Anm. 45), 145–152. Zur Kritik an Hebbels Judith vgl. die Hinweise bei KREUZER: Jungfrau in Waffen (s. Anm. 31), 109, sowie Brechts Rezension einer Aufführung des Stückes in Augsburg: BRECHT, BERTOLT: „Hebbels ‚Judith‘ im Stadttheater“ von 1921. In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 258; „Es ist eines der schwächsten und albernsten Stücke unseres klassischen deutschen Repertoires.“

<sup>48</sup> HEIN: Aktualisierungen des Judith-Stoffes (s. Anm. 20), 86.

<sup>49</sup> Ebd., 86f.

<sup>50</sup> Brecht hat später noch zweimal das Juditmotiv literarisch verarbeitet: BRECHT, BERTOLT: Die Judith von Saint Denis (1937). In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 134f; sowie BRECHT, BERTOLT: Die Judith von Shimoda nach einem Stück von Yamamoto Yuzo. In Zusammenarbeit mit Hella Wuolijoki. Rekonstruktion einer Spielfassung von Hans Peter Neureuter, Frankfurt am Main 2006. Vgl. die Interpretation der beiden Stücke bei ROHSE: Brecht (s. Anm. 45), 312–317, der darüber hinaus auch die ‚Johannastücke‘ Brechts der Judittradition zuordnet.

ner gegenüber der biblischen Erzählung mehr oder weniger nahen Vergangenheit.

Einen – trotz seines teilweise belehrenden Stils – ausgesprochen eigenständigen Zugang zur biblischen Juditgestalt findet der katholische Priester und Pädagoge *Peter Dörfler* 1916 mit seinem frühen Roman „Judith Finsterwalderin“. <sup>51</sup> Er spielt im schwäbischen Voralpenland während des 30jährigen Krieges und erzählt die Lebensgeschichte einer unkonventionellen, selbstbewussten, klugen und schönen Frau, der es nicht nur gelingt, durch eine mutige Tat die Belagerung ihrer Stadt durch die Franzosen zu beenden, sondern die auch durch aufopferungsvolle Pflege und Aufklärungsarbeit die todbringenden Krankheiten Pest, Cholera, Blattern und Syphilis in der Stadt besiegt. Als sie schließlich einen ausgegrenzten und für alles Unheil verantwortlich gemachten Mann, der an Blattern und Syphilis erkrankt ist, in seinem Haus pflegt, steckt sie sich selbst an und geht elendig zugrunde. Die Eigenständigkeit von Dörflers Judittransformation auch gegenüber vielen späteren literarischen Judittransformationen besteht darin, dass er die Bedeutung seiner Judith weder auf eine außergewöhnliche, einmalige und womöglich gewaltsame Tat und noch weniger auf eine gewollt oder ungewollt erotisch-sexuelle Beziehung zu einem beherrschenden Mann reduziert. Im Zentrum stehen stattdessen Selbstbewusstsein, Gottesfurcht und Mut, die nicht nur die Tat der biblischen Judit motivieren, sondern auch das gesamte Handeln der schwäbischen Judith prägen. Die Anspielung an die biblische Judit ist damit kaum noch ersichtlich. Nur die Namensgleichheit und die besondere Rolle einer Juditdarstellung auf dem Deckengemälde der Pfarrkirche, das vor schwierigen Entscheidungen der Protagonistin vom Erzähler eingespielt wird, stellen die Verbindung zur biblischen Juditerzählung her. Ob Dörfler die Hebbelsche Judith kannte und ihr mit seiner Judith eine selbstständigere und gottesfürchtigere Gestalt entgegensetzen wollte, muss offen bleiben. Ein Hinweis könnte der unverheiratete Status von Dörflers Judith sein, der evtl. die Jungfräulichkeit der Hebbelschen Judith aufnehmen würde.

*Max Krells* Erzählung „Judith in Saragossa“ aus dem Jahre 1924 <sup>52</sup> erinnert von der Ausgangssituation her zunächst an Brechts Einakter, mit dem Unterschied allerdings, dass Krells Judith, das junge unerfahrene Mädchen Manuela, die ihr zuge dachte Juditrolle annimmt. Sie lässt sich von ihrem Vater und ihren Brüdern überreden, während der napoleonischen Kriege mit einer Botschaft zum Ingenieuroberst Lacoste, dem Belagerer von Saragossa, zu reiten, um ihn zu töten. Doch Lacoste ist nicht ein grausamer Holofernes, sondern ein unmilitärisch wirkender realistischer Mann, der Manuela höflich und schließlich sogar freundlich behandelt, so freundlich, dass sie sich nicht mehr in der Lage sieht, ihren Auftrag auszuführen. Sie reitet unverrichteter Dinge nach Saragossa zurück und wird, obwohl sie letztlich erfolgreich ist und die Franzosen abziehen, von

<sup>51</sup> Die folgende Darstellung orientiert sich an: MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 178f.

<sup>52</sup> KRELL, MAX: Judith in Saragossa. In: Kobelt-Groch, Ich bin Judit (s. Anm. 15), 121–133.

ihrer Familie eingemauert. Krells Erzählung orientiert sich an der Grundstruktur der biblischen Erzählung, die er wie Hebbel und Kaiser auf die Beziehung zwischen der jungfräulichen Manuela und dem erfahrenen Lacoste reduziert. Die erotisch-sexuelle Konnotation wird jedoch von ihm ganz zurückgenommen und ist nur noch in ihrer romantischen Spielart zu spüren, in der durch die Begegnung mit Lacoste erwachenden Liebe Manuelas zu diesem, die es ihr unmöglich macht ihn zu töten. Gegenüber ihren Brüdern und dem Vater muss sie bekennen: „Ich liebe.“ (132) Letztlich wird das Liebesmotiv aber überlagert vom Selbstaufopferungs- und am Ende vom Opfermotiv, das ähnlich wie bei Brecht – und in anderer Weise bei Dörfler – eine entscheidende Rolle spielt. Neu gegenüber bisherigen literarischen Juditrezeptionen ist die menschliche Zeichnung des Lacoste-Holofernes, neu ist das Absehen von der geplanten Tötung durch Manuela-Judith und neu ist das Fehlen jeglicher religiöser Andeutung, geschweige denn einer religiösen Motivierung der geplanten Tat<sup>53</sup>.

## 5. Der Verlust der religiösen Komponente in den lyrisch-dramatischen Reflexionen des Juditstoffes

Mit den lyrisch-dramatischen Rezeptionen des Juditstoffes im 20. Jh. schwindet die religiöse Motivation der Judittat so gut wie ganz, und der Juditstoff wird immer mehr – sicher auch der kurzen Form geschuldet – auf das sexuell-erotische Verhältnis Judits zu Holofernes oder eines anderen weiblich-männlichen Paares reduziert. Es gibt kein mir bekanntes Juditgedicht ohne Reflexion auf den tatsächlichen, vermuteten oder erwarteten sexuellen Akt zwischen Judit und Holofernes.

### *Lyrisch-dramatische Judit-Rezeptionen unter Beibehaltung des biblischen Kontextes*

Die genannte Reduktion kündigt sich schon im Gedicht „Judith's Rückkehr“ (1911) von *Rainer Maria Rilke* an.<sup>54</sup> Erst das letzte Wort „Not-Stadt“ erinnert daran, dass es sich hier nicht um einen Lustmord handelt, sondern um einen politischen Mord angesichts einer tödlichen Bedrohung. Mit dem Gedicht werden zum einen Judit-Bilder aus der Malerei wach gerufen, wie das von Sandro Botticelli, in der sie nach der Tötung des Holofernes mit ihrer Magd nach Betulia zurückschreitet. Zum anderen finden wir hier das erste Mal eine Konstellation

<sup>53</sup> Vgl. aber schon KOMPERT, LEOPOLD: Judith die Zweite (1848). In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 90–106, sowie SACHER-MASOCH, LEOPOLD VON: Die Judith von Bialopol, 1675 (1874). In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 107–120, in denen ebenfalls nur die Titel der Erzählungen an die biblische Judit erinnern und die religiöse Motivierung fehlt.

<sup>54</sup> RILKE, RAINER MARIA: Judith's Rückkehr (1911). In: Ders.: Werke Bd. 2. Gedichte 1910 bis 1926. Hg. von Manfred Engel, Frankfurt am Main 1996, 16.

vor, in der die Heldin sich in ihren Feind verliebt hat, mit ihm schläft und ihn dann aber trotz ihrer Liebe [„Liebende, die ich bin.“] enthauptet, um ihre Stadt zu retten. Kein Wunder, dass das lyrische Ich an dieser Situation leidet:

Ach, daß ich Judith bin, herkomme von ihm, aus dem Zelt aus dem Bett, austriefend sein Haupt, dreifach trunkenes Blut. Weintrunken, trunken vom Räucherwerk, trunken von mir – und jetzt nüchtern wie Tau.

Doch so nüchtern wie der Kopf des Holofernes wird auch Judith am Ende des Gedichtes sein, wenn sie ihr Herz auffordert, den Gegenwind anzuschlagen und sich damit ganz und gar auf die Botschaft der Befreiung konzentriert, die sie der Not-Stadt mitzuteilen hat:

Herz, mein berühmtes Herz, schlag an den Gegenwind: wie ich geh, wie ich geh/und schneller die Stimme in mir, meine, die rufen wird, Vogelruf, vor der Not-Stadt.

In den 30er Jahren hat *Gertrud Kolmar* ein vom Setting her ähnliches Gedicht wie Rilke geschrieben.<sup>55</sup> Auch Kolmars Judith ist nach erfolgreicher Enthauptung des Holofernes mit dessen Kopf auf dem Rückweg nach Betulia und formuliert in der Ich-Rede ihre innere Zerrissenheit. Im Unterschied zu Rilke reflektiert Kolmars Judith nicht nur in dreizehn Strophen in einer selbstquälerischen Weise ihre unerträgliche Situation, sondern fantasiert als Folge ihres Handelns auch eine höchst gefährdete Zukunft herauf:

Das Haupt wird wieder und wieder sein.  
Mit greisen Flüchen, in roten Jahren,  
blondsträhmig oder mit düsteren Haaren  
wird es Haß und Zerstörung gen meine Städte spein. (Strophe 6)

Und ob du gepflanzt mit dem Schwerte bist,  
Dir sind schon die Wurzeln vom Erdreich gerissen:  
Du magst einmal wandern und nicht mehr wissen,  
Wo dein Vaterland ist. (Strophe 13)

Kolmars Judith ist damit deutlich zerrissener als Rilkes und kommt fast 100 Jahre nach Hebbel dessen Judith psychologisch sehr nahe. Sie ist von so vielen Selbstzweifeln geplagt, dass es ihr nicht gelingt, sich von der Vergangenheit zu lösen und in eine neue, befreiende Zukunft zu sehen. Im Unterschied zu Hebbels Judit leidet sie aber nicht daran, dass sie Holofernes aus Rache und damit aus niederen Beweggründen tötete, sondern dass sie sich ihm aus nicht weiter reflektierten Gründen freiwillig und wollüstig hingab, so dass sie seine Tötung als menschlichen Verrat empfindet. Zugleich hat sie ihr Volk verraten, da es im Gegensatz zur biblischen Erzählung die Rache des Ermordeten spüren wird (vgl. Strophe 6).

<sup>55</sup> KOLMAR, GERTRUD: Judith. In: Dies.: Das lyrische Werk. München 1960, 70–72. Wann genau das Gedicht entstanden ist, wissen wir nicht. MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 173–175, vermutet in ihrer anregenden Interpretation des Gedichtes, dass es vor 1937 war.

Beide, Rilke wie Kolmar, rufen zwar noch den historischen Kontext von Judits Tat auf, verlieren aber kein Wort über eine mögliche religiöse Motivierung. Als Motiv wird allein die Rettung des eigenen Volkes, der eigenen Stadt angedeutet.

Das einzige mir bekannte Gedicht, das eine religiöse Motivierung für die Tat Judits nennt, ist *Dagmar Nicks* Gedichtdialog „Das Buch Holofernes“ (1955).<sup>56</sup> Daneben gehört es zu den wenigen literarischen Juditrezeptionen, in denen Holofernes gleichberechtigt zu Wort kommt. Dreimal spricht Holofernes, dreimal antwortet Judith und am Ende steht ein dramatisch-erzählerischer Epilog. Wie bei Rilke geht es auch in Nicks Gedicht um die gegenseitige Liebe von Judith und Holofernes, die jedoch im Unterschied zu Rilke wortreich und in einer fast unerträglich pathetisch-romantisierenden Sprache beschworen wird.

Denn hier lieg ich, von aller Ohnmacht beladen,  
wie ein gefesselter Adler vor deinem Fuß.  
Kannst du denn, Judith, nicht meine Seele begnaden,  
daß ich an dir, an der Liebe, nicht sterben muß? (Holofernes 1, 3. Strophe)

Das ist der Held von Assyrien: ein winselnder Drache,  
Aufschrei der Völker, die ich zerstampfte zu Aas.  
Steigt auch der Zorn deines Gottes ins tausendfache,  
sterbe ich doch, statt an einer sinnlosen Rache,  
einzig an deiner Augen braunem Topas. (Holofernes 2, 2. Strophe)

Die letzte Strophe deutet schon an, dass im Zentrum des Gedichtes die religiöse Motivierung des geplanten Mordes an Holofernes zur Sprache kommt. Nick knüpft dabei an Hebbel an, wenn sich ihre Judith als bloßes Werkzeug eines (rächenden) Gottes bezeichnet, das, selbst wenn es wollte, nicht gegen dessen Willen handeln kann:

Aber mein Gott verlangt den Mord.  
Du siehst, ich bin sein Werkzeug nur, doch nicht sein Wille.  
Wenn er befiehlt, stoß ich dich in die Stille,  
der du nicht mehr entfliehst. (Judith 2, 2. Strophe)

Warum der Gott Judiths den Mord an Holofernes verlangt, wird trotz des historisierenden Kontextes des Gedichtes nicht klar und wahrscheinlich als bekannt vorausgesetzt. Obwohl also Nick deutlicher als Rilke oder Kolmar den historisch-politischen Hintergrund der Juditerzählung aufruft, spielt dieser in der Auseinandersetzung zwischen Judith und Holofernes nur eine marginale Rolle. Nicht das politisch-militärische Handeln des Menschenschlächters Holofernes wird in Frage gestellt, sondern das beabsichtigte Handeln Judiths, das aus seiner Sicht ihrem Frausein widerspricht und damit auch ihren Gott diskreditiert, der ein solches ihrer eigenen Natur widersprechendes Tun fordert:

<sup>56</sup> NICK, DAGMAR: Das Buch Holofernes (1955). In: Kobelt-Groch: Ich bin Judit (s. Anm. 15), 277–280.



Hat dich dein Gott so gewollt: als Mensch und Hyäne?  
Bist du das Weib, in das sich die Kobra verkroch?  
Siehe, du zeigst mir doch nur deine tödlichen Zähne  
– aber ich liebe dich doch! (Holofernes 3, Strophe 1)

Hier feiert das Hebbelsche Geschlechterklischee wieder fröhliche Urständ. Doch könnte es auch sein, dass Nick dieses Geschlechterklischee bewusst dem männlichen Dialogpartner in den Mund legt und diesen damit kritisiert. Letztlich lässt ihre Judith sich mit diesem Klischee und der immer wieder beteuerten Liebe des Holofernes zu ihr ködern. In den beiden ersten Dialoggängen macht sie noch den Eindruck einer willensstarken, selbstbewussten Frau, die weiß, was sie will:

Sind deine Sinne schon so schwer geworden,  
daß du vergißt, wer Holofernes war?  
Glaubst du, allein die Liebe kann dich morden?  
Denkst du an keine andere Gefahr?

Dieses Bild kippt ziemlich plötzlich im letzten Redegang, an dessen Ende sie bekennt: „Ich bin entwaffnet, denn ich liebe dich.“ Doch bleibt auch das nicht das letzte Wort Judiths, wenn am Ende des unmittelbar folgenden Epilogs, der sich in immer düsterer werdenden Bildern auf die letzte Strophe zu bewegt, Holofernes tot in seinem Zelt gefunden wird:

Schließlich drangen die keifenden Feinde ins Zelt,  
das bereits über dem toten Assyrer verbrannte.  
Und die geschändete Nacht wurde hell wie der Tag.  
Atemlos stand man und staunte und raunte und rannte  
Vor Holofernes, in dem noch das Schächtmesser stak,  
und man beugte sich nieder – doch keiner erkannte  
mehr das bewusstlose Mädchen, das neben ihm lag.

Von diesem Ende her wird klar, warum Dagmar Nick in der zweiten Rede Judiths die Vorstellung eines Gottes braucht, der diese als willenloses Werkzeug benutzt. Nur von einem solchen Gottesbild her meint sie verständlich machen zu können, dass nicht die Liebe Judiths zu Holofernes das letzte Wort ist, sondern die von diesem Gott Judith aufoktroyierte Tat. Dass es der jüdische Gott ist, der Menschen/Frauen zu solch einer Tat gegen ihren eigenen Willen bringen kann, wird durch das „Schächtmesser“, mit dem Holofernes getötet wurde, mehr als deutlich. Vom Epilog her wird die Leserin dann auch Begriffe wie „Zorn“, „Rache“ und „Haß“ im Dialogteil als Kennzeichen dieses Gottes erkennen, dessen Anhänger schließlich „keifend“ und alles niedermachend, was sich ihnen entgegenstellt, ins Zelt des Holofernes eindringen. Nicks religiöse Motivierung der Tat Judiths macht im Unterschied zur religiösen Motivierung der Hebbelschen Judith einen gewollten, aufgesetzten Eindruck. Denn kein existentiell theologisches und anthropologisches Problem wird in diesem Gedichtdialog verhandelt, sondern eine bestimmte klischeehaft verzeichnete Religion, nämlich die jüdische, wird hier angeklagt, sich dem Glück zweier sich liebender

Menschen in den Weg zu stellen. Das ist nur wenige Jahre nach der Schoah schon erschreckend, zumal Nick trotz einzelner Ansätze am Beginn des Gedichts die menschenverachtenden Taten des Holofernes und der Assyrer nirgends explizit der Tat Judits und dem Verhalten der Juden im Epilog gegenüber stellt und bewertet.<sup>57</sup> Sie bleibt völlig fixiert auf die private sexuell-erotische Liebesaffäre zwischen einer starken Frau und einem starken Mann, die unglücklicherweise auf Grund der äußeren Umstände für den Mann tödlich endet.

### *Die weitere Reduktion des Juditstoffs in lyrisch-dramatischen Reflexionen*

18 Jahre nach ihrem Gedichtdialog „Judith und Holofernes“ nimmt *Dagmar Nick* das Judit-Motiv noch einmal in ihrem, literarisch überzeugenderen Gedicht „Judith“ aus dem Jahr 1968 auf.<sup>58</sup> Abgesehen vom Titel weist nichts in diesem Gedicht auf die biblische Juditgestalt und ihren Widerpart Holofernes hin. Völlig kontextlos fordert hier ein durch den Titel als weiblich zu identifizierendes lyrisches Ich ein vermutlich männliches Du auf, zu ihr zu kommen. Die sexuelle Lust, die das Ich dem Du in der ersten Strophe „zu essen“ anbietet, ist jedoch ab der zweiten Zeile von Todesmetaphorik durchzogen:

Komm zu mir, komm.  
 Ich schlafe auf einem Messer.  
 Ich will dir Träume zu essen geben  
 aus Hagebutten und Fingerhut [...]

In der zweiten Strophe wechselt das lyrische Ich zum Wir. Auch hier ist die Bedrohung deutlich zu spüren, doch scheint sie von außen zu kommen und kann nur gemeinsam wachsam begegnet werden:

Nein, lass uns nicht schlafen  
 zu dieser Stunde  
 Lass uns mit angezogenen Knien  
 warten,  
 ob die Schlange den Kopf hebt.  
 Wenn wir das Eisen im Nacken spüren,  
 ist es zu spät.

In den letzten vier Zeilen spricht wieder das lyrische Ich. Es weist mit seinem „Komm“ zunächst an den Anfang zurück, um im letzten Satz mit der eigenen traumatischen (Liebes)Erfahrung zu enden: „Aus dem Dorn meines Herzens/ will eine Eisblume wachsen.“

Auch im Gedicht „Judith“ von *Lioba Happel* aus dem Jahr 1995<sup>59</sup> weist nur noch der Titel und evtl. der Begriff „Zeremonienmeister“ im ersten Vers darauf

<sup>57</sup> Noch weniger verständlich sind die antijüdischen Klischees von Nicks Biographie her. Ihre Mutter war Halbjüdin, und die ganze Familie hatte im Nationalsozialismus unter Repressalien zu leiden.

<sup>58</sup> NICK, DAGMAR: Judith (1968). In: Langenhorst, Georg: Gedichte zur Bibel. Texte, Interpretationen, Methoden. Ein Werkbuch für Schule und Gemeinde, München 2001, 127f.

<sup>59</sup> HAPPEL, LIOBA: Judith. In: Dies.: Der Schlaf unterm Eis. Gedichte, Frankfurt am Main 1995, 18f.

hin, dass im dargestellten Verhältnis zwischen einer Frau und einem Mann auf Judit und Holofernes angespielt werden soll. Obwohl von Frau und Mann in der dritten Person gesprochen wird, ist die Perspektive die einer Frau, die Angst vor dem Mann hat und zugleich von ihm fasziniert ist [„Gewaltig ist er ein König des Erinnerns/Ihrer Lust“]:

Jetzt wird er Hunger nach ihr haben  
Jetzt wird er sie rufen wollen  
Rufen bis sie waid wund ist  
Ihm die Kehle zeigt  
Darin ihr  
Todesvogel singt

Anders als im Judith-Gedicht von Nick, in dem ein starkes, weibliches lyrisches Ich ein männliches Du bedroht, bedroht in Happels Gedicht eine herrisch und gewalttätig auftretende männliche Person eine weibliche:

Jetzt ist er vor ihre Tür getreten  
Jetzt hat er an ihre Tür geschlagen mit seinem Stock  
Jetzt wird er Hunger nach ihr haben  
Jetzt wird er sie rufen wollen

Dominanz und Gewalt gehen deutlich vom männlichen Protagonisten aus [vgl. auch das Substantiv „Tyrann“ am Schluss] und sind bis auf die letzten Verse ungleich verteilt, so dass ich Mottés Interpretation über „das Zueinander-Drängen und das Einander-Verfallen-Sein der Geschlechter, deren Lust durch Gewalttätigkeit erhöht wird“<sup>60</sup>, nicht teilen kann. Die weibliche Protagonistin wirkt eher wie eine Frau, die trotz ihrer, ihr selbst sehr bewussten Ambivalenz gegenüber dem gewalttätigen Mann, schließlich aktiv wird und sich und den Mann von seiner Tyrannis befreit:

Ihn zu lieben  
Ihm sein Haupt herabzuschlagen  
Steht der Tyrann enthauptet vor ihr einer Frau

Bei Nick und Happel ist nicht nur die religiöse Motivierung der Enthauptung des Holofernes verschwunden, sondern auch der politisch-historische Kontext. Übrig bleibt eine einerseits individualisierte, andererseits paradigmatisch ambivalente Beziehung zwischen den Geschlechtern, die allenthalben durch den Tod bedroht ist.

---

<sup>60</sup> MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 175.

## 6. Zu den jüngsten Entwicklungen in der literarischen Juditrezeption

Ein Wandel bahnt sich hinsichtlich der Charakterisierung Judits in einzelnen dramatischen und erzählerischen Transfigurationen des Juditstoffes ab den 80iger Jahren an, die das Verhältnis zwischen Holofernes und Judit bzw. den entsprechenden Stellvertreterfiguren in eine bestimmte politisch-weltpolitische oder in eine wirtschaftlich prekäre Situation von Mächtigen und Ohnmächtigen, Siegern und Besiegten einspannen, die durch die Tat der „Judit“ umgekehrt werden soll. Die als Judit konzipierten Frauengestalten werden dabei zunehmend selbstbewusster und eigenständiger, wodurch auch die Nähe zum biblischen Buch wieder wächst. Eine selbstständige religiöse Motivierung der Juditgestalt ist aber auch hier (noch) nicht zu erkennen.

### *Von der Rückkehr der politischen Dimension I*

Typisch für diese Art literarischer Juditrezeption ist das 1984 erschienene Trauerspiel „Judith“ von *Rolf Hochhuth*.<sup>61</sup> Es gehört zu den ersten literarischen Juditadaptationen, die in der unmittelbaren Gegenwart des Autors angesiedelt sind.<sup>62</sup> Hochhuths Judith ist eine gebildete, aus gutem Haus stammende US-Amerikanerin, die als kinderlose Witwe in Washington, D. C., in nächster Nähe zum Weißen Haus wohnt. Dort lebt sie mit ihrem älteren Bruder Arthur zusammen, der als amerikanischer Soldat in Vietnam durch das von den eigenen Militärs versprühte Gift Agent Orange zum Krüppel gemacht wurde und seitdem im Rollstuhl sitzt. Dieser Bruder arbeitet als Chemiker in einem chemischen Labor eines Universitätsinstitutes.

Hochhuths Drama beginnt mit einem relativ langen *Prolog*, der im Haus des deutschen Generalkommissars von Minsk 1943 spielt und mit dem erfolgreichen Attentat auf ihn durch die junge Russin Jelena Malanik endet. Der *erste Akt* setzt 40 Jahre nach dem Attentat ein, unmittelbar vor der Abreise Judiths nach Minsk, die dort die Attentäterin von damals interviewen möchte. In ihm erfahren die LeserInnen/ZuschauerInnen, dass die Geschwister ebenfalls ein Attentat planen, und zwar auf den Präsidenten der USA, der gerade entschieden hat, die Produktion von Agent Orange und Nervengas wieder aufzunehmen. In den beiden folgenden Akten bewegt sich Judith immer klarer auf das Attentat zu. Holt sie sich im *zweiten Akt* die Bestätigung für ihr Handeln im Gespräch mit Jelena Malanik, wird ihre und ihres Bruders Entscheidung zum Attentat im *dritten Akt* noch einmal auf eine harte Probe gestellt durch die vehemente Ablehnung ihres

<sup>61</sup> HOCHHUTH, ROLF: Judith. Mit einem Essay von Margarete Mitscherlich-Nielsen und einem Gespräch mit Jost Nolte, Reinbek bei Hamburg 1988.

<sup>62</sup> Das erste Stück dieser Art stammt von FRISCH, MAX: Als der Krieg zu Ende war (1947/48). In: Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Zweiter Band, Frankfurt am Main 1998, 229–276. Einer seiner Arbeitstitel hieß „Judith“.

Vorhabens durch ihren Jesuitenfreund Edward. Im *vierten und letzten Akt* baden Judith und ihr Freund Gerald, über den sie Kontakt zum Weißen Haus hat, nachts im Potomac. Als Gerald nach einer heftigen Auseinandersetzung mit Judith im Radio hört, dass der Präsident plötzlich verstorben ist, zählt er zwei und zwei zusammen und erkennt, dass Judith für den Tod des Präsidenten verantwortlich ist. Anders als die biblische Judit rechnet Hochhuths Judith nicht nur mit ihrer Entdeckung, sondern sie will auch der Sache wegen entdeckt werden: „Wenn die vertuschen, woran er starb: muss ich reden.“ (205) Ihre letzten Worte lauten (207):

Ich muß jetzt schlafen, fahr mich irgendwo hin,  
ich muß ausgeruht sein und stark,  
wenn sie mich holen.  
Fahr los!

Hochhuths Judith-Stück ist nach seiner Uraufführung in Glasgow in Deutschland auf so massive Kritik gestoßen, dass es zunächst keine deutschsprachige Bühne aufführen wollte.<sup>63</sup> Diese Kritik ist bis heute nicht verstummt.<sup>64</sup> Literarisch werden u. a. die sich endlos dahinschleppenden Dialoge „zur Rechtfertigung des Attentats mit allen Argumenten für und gegen Tyrannenmord“<sup>65</sup> oder ihre „eklektische und wuchernde Form“<sup>66</sup> kritisiert, nicht zuletzt die sich fast zu Essays auswachsenden Regieanweisungen und Erklärungen zu Personen und Hintergründen<sup>67</sup>. Im Interview mit Jost Nolte begründet der Autor letzteres damit, dass seine Stücke eigentlich „dramatische Romane“ sind, da er sie bewusst auch für Menschen schreibt, die sie nie im Theater sehen werden und daher mehr Hintergrundinformationen brauchen.<sup>68</sup> Ich selbst fand Hochhuths Judith trotz einzelner Längen spannend zu lesen, auch und gerade wegen der vielen zusätzlichen Informationen.

Weiter wird ihm ein klischeehaftes Frauenbild vorgeworfen. Tatsächlich gibt es einzelne Abschnitte in den Regieanweisungen, die dazu tendieren, Jelena Malanik wie Judith zu stereotypisieren und zu erotisieren; in den Dialogen ist davon allerdings nichts finden.<sup>69</sup> Hochhuths Judith steht weder unter dem Einfluss ihres verbitterten Bruders, noch hat sie ihre eigenen Ansichten größtenteils von Arthur übernommen.<sup>70</sup> Da die Entscheidung zum vorbeugenden Plan des At-

<sup>63</sup> NOLTE, JOST: Gespräch mit Rolf Hochhuth über ‚Judith‘. In: Hochhuth: Judith (s. Anm. 60), 263–274, 266f.

<sup>64</sup> Vgl. z. B. MOTTÉ: Esthers Tränen (s. Anm. 16), 181f, oder MISIAK: Judit (s. Anm. 4), 235–238.

<sup>65</sup> MOTTÉ: Esthers Tränen, 181.

<sup>66</sup> MISIAK: Judit, 235.

<sup>67</sup> NOLTE: Gespräch mit Rolf Hochhuth (s. Anm. 60), 266f.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ähnlich auch MITSCHERLICH-NIELSEN, MARGARETE: Judiths Attentat. In: Hochhuth: Judith (s. Anm. 60), IVf.

<sup>70</sup> So MISIAK: Judit, 237f.

tentates dem ersten Akt schon voraus liegt, muss Judith von ihrem Bruder auch nirgends im Stück für den Attentatsplan gewonnen werden (vgl. 73f).

Hochhuths Judith ist daher wie ihr biblisches Pendant eine selbstbewusste, entscheidungsstarke und kluge Frau, die sich durch große Schönheit auszeichnet. Zudem wird sie endlich nicht mehr als Jungfrau, sondern als schöne Witwe mit selbstverständlich sexueller Erfahrung gezeichnet. Trotz dieser Ähnlichkeiten gibt es natürlich auf Grund des aktualisierenden Zugriffs des Hochhuth-Stückes große Unterschiede zwischen den beiden Juditfiguren. Einer der größeren Unterschiede besteht im offensichtlich fehlenden religiösen Hintergrund der Hochhuthschen Judith. Sie und ihr Bruder Arthur sind Agnostiker und wie Hochhuth selbst rigorose Moralisten, die auf dem Hintergrund der Giftgaseinsätze der Amerikaner im Vietnamkrieg das Attentat auf einen Präsidenten planen, der trotz seines Wissens über die tödlichen Folgen solcher Einsätze die Giftgasproduktion wieder ankurbelt. Ihre Motivierung speist sich aus persönlicher Erfahrung (Arthur als Opfer von Agent Orange) und einer mit ihr verbundenen grundsätzlichen politischen Verantwortung, die sich für das Gemeinwohl und gegen eine militärische Technologie einsetzt, die ohne Skrupel Millionen von Menschen als Opfer einkalkuliert.

Diese auf den ersten Blick nichtreligiöse Motivierung wird jedoch durch das Juditmotiv und weitere biblisch-religiöse Motive aufgebrochen, die damit eine rein profane Handlungsmotivation der Protagonistin in Frage stellen, oder anders, die die Nähe der religiös-sozialen Motivierung zur rein verantwortungsethischen Motivierung bewusst machen. Das Juditmotiv kommt nicht nur in jedem Akt vor, sondern mit ihm beginnt auch der Prolog, mehr noch, das erste auf der Bühne gesprochene Wort ist ‚Judith‘ und wird dem Generalkommissar von Minsk in den Mund gelegt, der es auf das Judith-Drama von Hebbel bezieht (21–24). Genau dieser Generalkommissar wird am Ende des Prologs Opfer seiner Geliebten Jelena Masanik. Auf Hebbels Judith wie auf Jelena Masanik spielt das Juditmotiv im 1. Akt (80 + 84) und im 2. Akt (119f) an. Im 3. Akt wird es durch den Verweis auf eine Nicaraguanerin der Somoza-Zeit eingebracht, die einen General der Gegenseite in ihr Schlafzimmer lockte, wo er nicht wie geplant gekidnappt wurde, sondern auf Grund vehementer Gegenwehr umkam. (146–148) Im 4. Akt schließlich fehlt eine explizite Anspielung, weil Judith nach ihrem Attentat auf den Präsidenten nun selbst – wie ihre Vorgängerinnen – zur biblischen Judit geworden ist.

Neben dem Juditmotiv entfalten weitere biblisch-religiöse Anspielungen auf dem Hintergrund der aktualisierenden Deutung der biblischen Juditerzählung eine hohe Brisanz. So besteht Jelena Masanik im Prolog gegenüber dem Generalkommissar auf der Existenz eines Schöpfergottes, der die Unterdrückung eines Volkes durch ein anderes nicht gutheißt (39f). Nimmt man die Einführung in den Prolog hinzu, in dem Hochhuth ein Huldigungsgedicht des Generalkommissars auf Hitler als neuem göttlichen Heilsbringer zitiert (18f), ist die Ähnlichkeit zum ersten Teil des Juditbuches mit Händen zu greifen: Hitlers Vasall

setzt mit der größten Brutalität dessen göttlichen Anspruch durch seine Eroberungsfeldzüge durch, so wie Holofernes den des Nebukadnezar. Dem steht der biblische Gott gegenüber, dessen Macht sich in der Erschaffung von Leben und nicht in dessen Vernichtung manifestiert. Der Prolog zeigt paradigmatisch, dass dieser Gott des Lebens sich letztlich durchsetzen wird gegen den Gott des Todes, und zwar immer wieder neu durch das Handeln von Menschen wie Jelena Masanik oder all die anderen „Judits“. Dass auch die Washingtoner Judith in dieser Tradition steht, deutet Hochhuth das erste Mal im 1. Akt an, wo Arthur seine Schwester durch die Zitation von Jak 1,22 begeistert: „Seid aber Täter des Worts – und nicht Hörer allein“ (79). Am Ende des 3. Aktes sieht Judith sich selbst als Hand dieses lebendigen Gottes wie die biblische Judit (vgl. Jdt 9,7–14):

Judith: [...] Die machen doch Planspiele mit Hunderten von Millionen Atomkriegs-Toten:

Neu ist an dieser Administration,  
daß sie den Krieg erstmals wieder als gewinnbar ausdenkt.

Deshalb soll der, der das zuerst aussprach,  
auch als erster daran sterben.

Gott will es – sonst dächte ich das nicht.

Arthur, *kaum noch widerstrebend*:

Gott? Bist du sicher, der ist nicht nur ein Klischee,  
die Metapher jener,  
die sich fürchten, Eigenes zu denken?

Wer ist Gott?

Judith, *lapidar*:

Wer Gott ist, weiß niemand. Wo er ist, sieht jeder:  
in den Mitmenschen, die er  
nicht dazu erschuf, daß Menschen sie abschaffen. (186)

An dieser Stelle entsteht der Eindruck, als sei das Attentat von Hochhuths Judith letztlich doch religiös motiviert. Inhaltlich überkommt die Leserin allerdings ein gewisses Unbehagen, wenn Hochhuths Judith so sicher weiß, was Gott will. Dieses Unbehagen bleibt auch am Ende des 4. Aktes, wenn sie ihre unmittelbare Motivierung für die Tötung des Präsidenten damit begründet, dass er diejenigen verhöhnte, „die auch hierzulande Schwerter in Pflugscharen umwandeln wollen.“ (206)

### *Krimimotiv und Rückkehr der politischen Dimension II*

In den 90iger Jahren taucht das Juditmotiv zunächst als einzelnes Zitat oder einzelne Anspielung auf starke weibliche Personen, die manchmal auch vor Mord nicht zurückschrecken, in Kriminalromanen bzw. Romanen mit Krimihandlung auf.<sup>71</sup> In Sabine Deitmers 2003 erschienenem Kurzkrimi „Von Menschen und

<sup>71</sup> Z. B. bei NOLL, INGRID: Die Häupter meiner Lieben, Zürich 1994, 172f; DORN, THEA: Berliner Aufklärung, Hamburg 2000; SCHMIDT, CHRISTA: Rauhächte, München 1998.

Möwen“ wird das Juditmotiv dann zum zentralen Handlungsmotiv.<sup>72</sup> Deitmers Kurzkrimi ist literarisch zwar leichte Kost, inhaltlich jedoch eine bis in Einzelheiten stimmige literarische Judittransformation. Wie die biblische Judith ist Deitmers Protagonistin Witwe und keine Jungfrau. Wie diese hat sie es mit schwachen Männern in ihrer unmittelbaren Umgebung und einer (rechtlich-wirtschaftlich) ausweglosen Situation zu tun. Der von ihr sorgfältig geplante Mord an einem brutalen und gefährlichen Gegner ist dann aber nicht religiös, sondern ausschließlich ethisch-altruistisch motiviert. Allein der Gedanke an das Wohl der FirmenmitarbeiterInnen und die Erhaltung ihrer Arbeitsplätze treiben Jules Tat zum Mord an Holzer-Holofernes (am Anfang, 117f, und am Ende der Erzählung, 133). Noch stärker als bei Hochhuths Judith macht Jules Tat jedoch einen ambivalenten Eindruck. Weder ringt sie um die richtige Entscheidung, noch zeigt sie sonst, dass der Mord an einem Menschen, so gerechtfertigt er subjektiv auch erscheinen mag, sie in irgendeiner Weise berührt.

## 7. Fazit

Nach Marion Kobelt-Groch war für den Erfolg von Juditgestalt und Juditstoff entscheidend, dass Judit aus dem biblischen Kontext gelöst wurde, ohne ihn jemals völlig zu verlassen.

Diese Möglichkeit eines grenzenlosen Umganges mit dem biblischen Stoff geschah auf dem Weg der Mythologisierung, der aus dem begrenzten Terrain einer biblischen Deutung in säkulare Sphären führte. Losgelöst von ihrer ursprünglich göttlichen Mission wurde Judiths Tat zu einem aktuellen Ereignis von individueller Qualität, in dem Gott allenfalls noch eine Nebenrolle zugeordnet wurde.<sup>73</sup>

Doch nicht nur Judits Tat hat individuelle Qualität, sondern Individualisierung und Psychologisierung der Juditgestalt insgesamt kennzeichnen die literarische Juditrezeption seit Hebbels Judith-Drama. Beides ist für die Moderne und damit für eine Aktualisierung des Juditstoffs unumkehrbar. Kennzeichen eines solchen Zugriffs ist zum Beispiel die durchgängige Darstellung unterschiedlicher Möglichkeiten und Formen des Scheiterns, sei es dass die Tat schuldhaft nicht zur Ausführung kommt wie bei Brecht, sei es dass die Tat aus unterschiedlichen Gründen als schuldhaft gedeutet wird (z. B. bei Hebbel, bei Kolmar, bei Nick I), sei es dass die Heldin untergeht (Dörfler, Krell, Hochhuth) oder dass sie nicht bekommt, was sie wollte (Kaiser). Alle Juditadaptationen nehmen in der einen oder anderen Weise die schon in der biblischen Juditerzählung vorkommenden erotisierenden Elemente auf und binden sie in die psychologisierende

<sup>72</sup> DEITMER, SABINE, Von Menschen und Möwen. In: Venske, Regula (Hg.): Du sollst nicht töten. Zwölf Verbrechen aus der Bibel, Bern 2003, 116–133.

<sup>73</sup> KOBELT-GROCH: Judith macht Geschichte (s. Anm. 1), 21.



Darstellung ihrer Juditfigur ein. Die meisten sexualisieren sie im Hebbelschen Sinne, setzen also voraus, dass Judit gewaltsam oder freiwillig mit Holofernes sexuell verkehrt hat, bis dahin, dass sie das Juditmotiv als Symbol eines sexuell-gewalthaften Geschlechterverhältnisses verwenden wie Nick und Happel. Während das Hebbelsche Konzept der Jungfräulichkeit Judits ab den 50iger Jahren des 20. Jh.s nicht mehr vorkommt, war die das erste Mal bei Rilke nachweisbare Verknüpfung des erotischen Juditmotivs mit der romantischen Liebe Judits zu Holofernes bis in die Gegenwart erfolgreich. Die ausweglose Situation und Tragik dieser Konstellation greift die gesellschaftlichen Veränderungen im Frauenbild auf, kommentiert die Situation einer Frau zwischen politisch-religiösem Auftrag und persönlicher Erfüllung jedoch konservativ als einander ausschließend.

Die Fokussierung auf die individualisierende und psychologisierende Transformation der Juditgestalt führte zwangsläufig zur Marginalisierung oder gar zur Ausblendung des politisch-religiösen Kontextes im biblischen Juditbuch. Sie drängte damit nicht nur die religiös-heilsgeschichtliche Handlungsmotivation der biblischen Judit in den Hintergrund, sondern verlor auch eine selbstbewusste und mutige, schriftgelehrt-weise und politisch klug agierende Frauenfigur aus dem Blick.

Mit Hochhuths Judithdrama (1984) und Deitmers Kurzkrimi (1998) deutet sich etwas Neues an. Auffällig sind bei beiden die Abkehr von einer zu sehr auf die psychologische Befindlichkeit der weiblichen Hauptpersonen abhebenden Bearbeitung des Juditstoffs und die Hinwendung zu einer dem biblischen Kontext gerechter werdenden politischen Perspektive. Bei Hochhuth ist mit der politischen auch die religiöse Dimension des Stoffes wieder präsent. Und im Unterschied zu Hebbel und Dagmar Nick, die ihre Judith als willfähiges, marionettenhaftes Werkzeug Gottes darstellen und damit das zeitgenössische, bei Nick auch das biblische Gottesbild diskreditieren, steht Hochhuths Credo vom Handeln Gottes im menschlichem Handeln trotz einer gewissen Einseitigkeit dem Gottes- und Menschenbild des biblischen Juditbuches wesentlich näher. Ob sich damit auch eine grundsätzliche Wende in der literarischen Juditrezeption anbahnt, muss offenbleiben, da der individualisierte Mythos nun auch in die Belletristik Eingang gefunden hat und sexualisierte und erotisierte Darstellungen Judits in der bildenden Kunst die Juditrezeption weiterhin stark prägen.

Alle behandelten literarischen Juditadaptationen spiegeln die Einstellungen, Fragen und Probleme der jeweiligen Zeit. Zugleich greifen sie Einstellungen zum jeweils herrschenden Gottes- und Menschenbild kritisch auf oder spiegeln eine gegenüber religiösen Fragen uninteressierte, an psychologischen Fragen oder der Sexualität umso interessiertere gesellschaftliche Entwicklung. Es ist jedoch zu wünschen, dass sich die literarische Juditrezeption wieder mehr an der biblischen Juditerzählung als Ganzer orientiert und sich von ihr religiös wie politisch herausfordern lässt. Vielleicht gelänge es dann, dass nicht nur von Siegfried

Gohr konstatierte Desinteresse einerseits und die Abneigung frommer Christen gegenüber dieser biblischen Gestalt andererseits wenigstens zum Teil zu überwinden.

Dr. Angelika Strotmann ist Professorin für Neues Testament am Institut für Katholische Theologie der Universität Paderborn