

V. *Genoveva*. Schwangerschaft und Mutterschaft

Der Legendenstoff zur heiligen Genoveva, den Friedrich Hebbel zum Ausgangspunkt seiner Tragödie *Genoveva* (1841) nimmt, hat Ende des 18. Jahrhunderts literarische Konjunktur.¹ Zu den prominentesten Texten zählen beispielsweise Maler Müllers *Golo und Genovefa* (1775–1781) und auch Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800). Beide Texte bilden wichtige Referenzpunkte für Hebbels eigene Arbeit am Stoff.² Dessen Drama, das 1841 fertiggestellt, 1843 publiziert und erst 1854 in Wien uraufgeführt wird, schließt an den Legendenstoff zur heiligen Genoveva an, wie er Hebbel seit seinen frühen Jugendjahren³ aus dem Volksbuch *Außerlesene History-Buch* (1687) des Kapuzinerpredigers Martin von Cochem bekannt ist. Wie Hebbels Variante setzt die dort niedergeschriebene Erzählung *Von der unschuldigen betragten H. Pfalz-Gräfinen Genovefa*⁴ mit dem Aufbruch des Pfalzgrafen Siegfried in den Kreuzzug ein. Vor seiner Abreise stellt Siegfried seine schwangere Ehefrau Genoveva unter die Schutzherrschaft seines Dieners Golo. Dieser instrumentalisiert seine neue Vormachtstellung wiederum, um Genoveva zum Beischlaf zu drängen. Die Pfalzgräfin kann sich den sexuellen Übergriffen ihres Beschützers zwar widersetzen, fällt aber einer von Golo initiierten Intrige zum Opfer. Sie wird wegen eines vorgeblich begangenen Ehebruchs in den Kerker gesperrt und schließlich zusammen mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich durch Siegfried zum Tode verurteilt. Vor ihrer Hinrichtung gelingt Genoveva jedoch die Flucht. Gemeinsam mit ihrem Sohn lebt sie von da an im Wald, bis

¹ Vgl. Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 157–159. Vgl. dazu auch Golz, Bruno: *Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung*, Leipzig: B.G. Teubner 1897. Im zweiten Kapitel seiner Studie perspektiviert er fünfzehn Genovevadrmen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Vgl. außerdem Candoni, Jean-François: *Die Genoveva-Legende bei Friedrich Hebbel und Robert Schumann: Von der Tragödie zur romantischen Oper*, in: *Drama, Mythos, Geschichte. Zu Mythoskonzeptionen in den Dramen Friedrich Hebbels*, hrsg. von Martin-M. Langner, Berlin: Weidler Buchverlag 2021, S. 161–174.

² Vgl. dazu Hebbels Tagebuchaufzeichnungen: „Das Gedicht vom Maler Müller: Amor und Bacchus ist außerordentlich schön, seine Idyllen haben in der deutschen Literatur ihres Gleichen nicht, und in der letzten Faust-scene zeigt sich kräftiger und einfach-edler Humor. Seine Genoveva dagegen ist ein Nichts.“ Hebbel: *Tagebücher*, Band 1, S. 166. „Habe die Genoveva angefangen, weil ich die Tiecksche las, mit der ich nicht zufrieden bin. Die ersten Szenen sind recht geglückt. Doch wird es wohl kein Drama für's Theater.“ Ebd., S. 253.

³ Vgl. Reinhardt, Hartmut: „Ich treib' die Sünde bis zum Aeüßersten“. Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, in: *Hebbel-Jahrbuch* 57 (2002), S. 107–138, hier S. 107.

⁴ Cochem, Martin von: *Außerlesenes History-Buch Oder Ausführliche, anmüthige und bewegliche Beschreibung Geistlicher Geschichten und Historien*, Dillingen: Johann Caspar Bencards 1687, S. 597–629. Vgl. außerdem zur Verschriftlichung des Legendenstoffes Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 143–154 und Golz: *Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung*, S. 1–9.

Siegfried sie nach Jahren auf der Jagd entdeckt. Die Legende schließt mit der Versöhnung des Pfalzgrafenpaars.

Anders als in den Prätexten rückt Hebbel die Schwangerschaft der Pfalzgräfin gleich zu Beginn in den Mittelpunkt der textuellen Dynamik. Ihre Gravidität bildet in seiner Tragödie *den* zentralen Punkt, über den der Text seine Dramatik entwickelt, so die übergreifende These des Kapitels. Das geschieht auf zweifache Weise. Erstens nutzt Golo Genovevas Schwangerschaft als Druckmittel, um seine sexuellen Übergriffe auf die Pfalzgräfin zu verheimlichen. Er eröffnet ihr das Angebot, sie und ihren Sohn zu verschonen, wenn beide gemeinsam mit ihm fliehen. Da dieser Plan scheitert, führt er zweitens die Schwangerschaft Genovevas vor Siegfried als Beweis für den vermeintlich begangenen Ehebruch der Pfalzgräfin an. Hebbel orientiert sich mit dem Handlungsverlauf zwar an der Stoffgeschichte, erzählt diese jedoch nicht bis zum Ende. Sein Drama schließt stattdessen mit einer provokativen und brutalen Textkonstellation: Nach der Flucht Genovevas in den Wald blendet sich Golo aus Reue und wird anschließend von Caspar, einem Diener Siegfrieds, erstochen. Nachdem der Text in dieser Variante nicht zur Aufführung kommt, verfasst Hebbel fast zehn Jahre nach der Fertigstellung des Dramas einen Epilog, der die mit der Legende übereinstimmende Versöhnung zwischen Siegfried und Genoveva inszeniert.

Im Gegensatz zu *Judith* und *Maria Magdalena* hat sich die Hebbel-Forschung dem zweiten Drama Hebbels nur am Rande gewidmet. Die Beiträge konzentrieren sich bisher darauf, vermeintliche biographische Parallelen zwischen Hebbel und Golo herauszuarbeiten und widmen sich insbesondere Hebbels Tagebuchaufzeichnungen zu *Genoveva*. So erklärt Hartmut Reinhardt, dass die „autobiographische Rückkopplung der Golo-Handlungen, schwankend zwischen Selbstanklage und Selbstrechtfertigung“ auf der Hand liege. Diese „läßt sich bis in die spätere Kommentierung Hebbels verfolgen“⁵. Auch Anni Meetz liest Golo als „Schlüsselfigur zum Wesen des jungen Hebbels“⁶. Bruno Golz konstatiert weiter, „Hebbels eigener Charakter“ diene dazu, „Golo in seiner verzwickten Psychologie zu verstehen“⁷. Auf diesen in der Forschung vorherrschenden „Golozentrismus“⁸ verweist erstmals Simone Staritz. Sie wid-

⁵ Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 124.

⁶ Meetz, Anni: Friedrich Hebbel, Stuttgart: Metzler 1962, S. 24. Weiter erklärt Meetz: „Denn hier, bei der Entstehungsgeschichte der zweiten großen Tragödie Hebbels, faßt man an einem besonders einsehbaren Beispiel jedes von außen gesehen oft so unverständliche Verhältnis zwischen dem Leben und dem Werk eines Dichters. Das Leben und das Werk eines Dichters sind identisch.“

⁷ Golz: Pfalzgräfin Genoveva, S. 113. Vgl. weiter auch Stolte, Heinz: Ströme von Blut und Leidenschaft: *Genoveva*. Zur Interpretation einer dramaturgischen Fehlleistung, in: Hebbel-Jahrbuch 1984, S. 61–84.

⁸ Staritz: Geschlecht, Religion und Nation, S. 275. Vgl. dazu auch Hebbels eigene Aussage zu Golo, welche in der Forschung oft zum Ausgangspunkt der Interpretation genommen wird: „ich habe oft über diesen Stoff nachgedacht und finde seinen dramatischen Gehalt nur im Character des Golo.“ Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 166; vgl. weiter ebd., S. 166–

met sich in ihrer 2005 erschienenen Studie *Geschlecht, Religion und Nation – Genoveva-Literaturen 1775–1866*⁹ ausführlich der titelgebenden Figur Genoveva unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive. Anhand verschiedener Genoveva-Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts untersucht Staritz literarische Adaptionen des Legendenstoffs respektive des Mythos Genoveva.¹⁰ Sie integriert in ihrer Studie die in der Forschung vorherrschende Lesart, dass „das zentrale Thema der ‚Genoveva‘ [...] der Geschlechterkampf“¹¹ sei und arbeitet diesen Fokus weiter aus. Entsprechend liest Staritz Hebbels Tragödie als „ironische Kontrafaktur“¹² der Legende und konzentriert sich auf den im Drama verhandelten Konnex von hagiologischen Codes und Geschlechteridentität.

Die Beobachtungen von Staritz werden im Rahmen dieser Studie weitergeführt und um geschlechter-, körper- und dramentheoretische Komponenten erweitert. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Inszenierung von Schwangerschaft und die sich daraus entwickelnde trianguläre Figurenkonstellation. Zu Beginn des Kapitels wird zunächst die intime Beziehung zwischen Golo und seinem Ziehvater Siegfried in den Blick genommen. Gezeigt wird, dass aus der narzisstischen Überidentifikation Golos mit seinem Ziehvater eine Konkurrenzsituation zwischen Golo, Siegfried und Genoveva entspringt. Die Schwangerschaftsnachrichten seiner Ziehmutter Genoveva lösen zum einen das sexuelle Verlangen Golos nach Genoveva aus. Wenn Golo die schwangere Genoveva körperlich begehrt, wird zum anderen eine ödipale Beziehung entworfen, aus der Siegfried als Vater und Ehemann verdrängt wird. Anschließend wird im Rückgriff auf dramentheoretische Forschungsbeiträge zum Haupt- und Nebentext die Möglichkeit des literarisch Darstellbaren diskutiert. Das wird einerseits an der textuellen Inszenierung und Beschreibung des schwangeren Körpers der Pfalzgräfin nachgezeichnet; das Kapitel nimmt andererseits die Geistererscheinung im vierten Akt in den Blick und verortet diese Szene im Anschluss an Abhandlungen Lessings und Hebbels in der Dramen-tradition.

In der Schwangerschaft der Pfalzgräfin läuft darüber hinaus die im Rahmen der Studie analysierte Schwangerschaftstrias final zusammen. Im Gegensatz zu den Tragödien *Judith* und *Maria Magdalena*, welche Schwangerschaft auf einer imaginativen Ebene verhandeln, wird in *Genoveva* erstmals eine tatsächliche Gravidität dargestellt. Im Text selbst finden sich zudem zentrale Schwanger-

168. Dagegen argumentiert etwa Herbert Kraft treffend: „Hebbels Tagebuchaufzeichnung vom 02. Februar 1839 [kann] [...] kein ausreichender Beweis sein; denn Hebbel spricht an dieser Stelle über den Genoveva-Stoff, wie er sich ihm vor der Ausarbeitung seines Dramas, die er ja erst am 13. September 1840 [...] begann, in seiner ‚dramatischen Gestalt‘ darstellte.“ Kraft: *Poesie der Idee*, S. 80.

⁹ Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 263–290.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 141–161.

¹¹ Kaiser, Herbert: *Friedrich Hebbel. Geschichtliche Interpretation des dramatischen Werks*, München: Fink 1983, S. 35.

¹² Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 271.

schaftskonstellationen aus *Judith* und *Maria Magdalena* wieder. Die Tragödie setzt in dem Moment ein, in welchem das vorherige Kapitel zu *Maria Magdalena* endet, somit wird die im Bürgerlichen Trauerspiel begonnene Schwangerschaftsdarstellung weitergeführt. An Genovevas Beziehung zu ihrem Ziehsohn Golo wird zudem die von Judith formulierte Angst, mit einem Sohn schwanger zu sein, konkretisiert. Dass die Geburt eines Sohnes den Tod für die Mutter bedeuten kann, wird in *Genoveva* an den Handlungen Golos deutlich. Schließlich werden Genoveva und ihr neugeborener Sohn Schmerzenreich aufgrund der von Golo inszenierten Ehebruchsintrige zum Tode verurteilt.

1. Kriegerischer Männerbund. Männlichkeit und Sexualität

Der erste Akt des Dramas setzt im Schlosssaal mit Pfalzgraf Siegfried und Ritter Hildebrand ein, die sich über den baldigen Abschied aus der Burg in die Schlacht unterhalten: „Dazu gehört / Der Mannskraft mehr, wie zu dem wild’sten Kampf. Ich komm’ mir hier, wie festgewachsen, vor.“¹³ Der schmerzliche Abschied von ihren Frauen bildet das Zentrum ihres Gesprächs, womit direkt zu Beginn des Textes die beiden Differenzmuster aufgerufen werden, die noch bis ins 20. Jahrhundert konstitutiv für Männlichkeitsvorstellungen sind:¹⁴ eine Frau erobern und in den „wild’sten Kampf“, in den Krieg ziehen. Krieg fungiert, das zeigt der Blick in die Literatur und Geschichte, als „Schule, die Männern Männlichkeit“ vermittelt, „die Schüler männlichen Geschlechts zu Männern“¹⁵ erzieht. Dieses aufgerufene Szenario, das Krieg als Initiationsritus von Männlichkeit markiert, erinnert an Elisabeth Bronfens Ausführungen zu Geschlechteranordnungen in Kriegsfilmern.¹⁶ Sie liest den Krieg als „gemeinschaftliche[s] männliche[s] Abenteuer“,¹⁷ der den Mann vom „feminisierte[n]

¹³ Hebbel, Friedrich: *Genoveva*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Dramen I 1841–1847*, besorgt von Richard Maria Werner, Berlin: B. Berh’s 1911–13, S. 83–296, hier S. 87. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext unter der Sigle G und den entsprechenden Seitenzahlen zitiert.

¹⁴ Vgl. dazu Zilles: *Die Schulen der Männlichkeit*; Frevert, Ute: *Das Militär als „Schule der Männlichkeit“*. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert, in: *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von ders., Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 145–173; dies.: *Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit*, in: *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*, hrsg. von Thomas Kühne, Frankfurt a.M./New York: Campus 1996, S. 69–87.

¹⁵ Frevert: *Das Militär als „Schule der Männlichkeit“*, S. 145.

¹⁶ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*, Frankfurt a.M.: Fischer 2013.

¹⁷ Bronfen: *Hollywoods Kriege*, S. 151. In ihren Ausführungen bezieht sich Bronfen auf Hegels *Phänomenologie des Geistes*. „Hegel unterstellt dem nach außen getragenen Kampf, er helfe eine Ruhe im Inneren zu gewinnen bzw. innere Unruhe zu verhindern. Wie sehr diese Unruhen als Kampf der Geschlechter zu verstehen sind, betont Hegel, wenn er von der Weiblichkeit behauptet, sie stehe für jene Vereinzelung in Familien, welche die

Zuhause“, und damit von allen „weiblichen Ansprüchen und Forderungen“¹⁸, befreit. Indem der Mann in den Krieg zieht, flüchtet er vor diesem häuslichen Antagonismus und führt seinen innerlichen Kampf an der Front explizit aus. „Das an einem vom familiären Heim klar abgetrennten Schauplatz durchgeführte Kampfszenarium bietet ironischerweise eine Möglichkeit, dieser von der Weiblichkeit vertretenen Unruhe zu entkommen.“¹⁹

Ebendiese Aufteilung in männliche Kriegsfront und weiblich-familiäres Heim wird programmatisch in Hebbels *Genoveva* inszeniert. Denn neben dem Pfalzgrafen und Ritter Hildebrand steht auch der adoleszente Golo im Saal. Dieser wird nicht mit in den Krieg ziehen, da er noch nicht reif genug ist, wie sein Ziehvater Siegfried konstatiert: „Der ist ein Mann geworden über Nacht / Und blieb ein Kind dabei.“ (G 90) Siegfried verbietet ihm die Teilnahme, befiehlt Golo aber stattdessen als Verwalter und zum Schutz seiner Frau Genoveva, im Schloss zu verbleiben: „Golo, dem Besten nur vertraut der Mann / Sein Bestes an, und der seid Ihr. Ihr bleibt / Und nehmt mein Weib in Obdach und in Schutz.“ (G 90) Wenn Siegfried dem jugendlichen Golo in dem Moment die Teilnahme am Krieg verweigert, dann wird einerseits auf „Golos soziale Ortlosigkeit“²⁰ verwiesen: Er ist weder Mann noch Kind.²¹ Golo wird andererseits – um auf Bronfen zurückzukommen – der Krieg als Schule der Männlichkeit²² verschlossen: Ihm wird die Option genommen, sich durch den Kampf von einem Kind zu einem Mann zu entwickeln. Der Befehl Siegfrieds kann auch als Versuch gelesen werden, Golo über einen anderen Weg zum Mann zu erziehen, nämlich über die Verwaltung des Anwesens.

Golo hingegen, der es als Strafe sieht, in der Burg zurückzubleiben, führt seine Kampffähigkeiten an, um Siegfried umzustimmen. Denn niemand reite, fechte und treffe den Gegner so wie er, konkreter: Niemand erfülle das Bild des krieglerischen Mannes wie er. Für Golo, das verdeutlicht der Dialog, ist Männlichkeit eng mit Krieg, Gewalt und Eroberung verbunden. Nachdem Siegfried auch von diesem Vorschlag nicht überzeugt werden kann, macht Golo ihm ein weiteres Angebot – das eine andere Perspektive auf diese Männerbeziehung eröffnet und Krieg als Ort von Homoerotik im Text installiert:

GOLO. [...] Könnt Ihr mich denn nicht brauchen? Scheint mein Arm / Euch überflüssig, daß Ihr ihn verschmäht, / Ich lass' es mir gefallen, wenn Ihr nur / Bedenkt, wie meine

Männlichkeit als Vertreter des menschlichen Gesetzes in seinem allgemeinen Dasein in sich aufzehrt.“ Bronfen, Elisabeth: Kleine Details von großem Gewicht: Einige Gedanken zu Neil Jordans Film *The Crying Game*, in: Freiburger FrauenStudien 1 (1999), S. 33–40, hier S. 34 und auch dies.: Hollywoods Kriege, S. 485.

¹⁸ Ebd., S. 140.

¹⁹ Bronfen: Kleine Details von großem Gewicht, S. 35.

²⁰ Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 37.

²¹ Mit diesem sozialen Status des Dazwischen – weder Mann noch Kind – weist Golo eine wichtige Parallele zur jungfräulichen Witwe Judith auf. Vgl. dazu Kapitel III.

²² Vgl. dazu Frevert: Das Militär als „Schule der Männlichkeit“, S. 145–173.

Kehl' Euch taugen kann. / Ei! Wenn Ihr Abends liegt in Eurem Zelt: / So finster ist's, als würd' es nie mehr Tag, / Müd' sind die Glieder, doch es wacht das Herz / Und tritt nach Haus die lange Reise an – / Dann will ich meinen Harnisch von mir thun, / Den rasselnden, und will mich jungfräulich / Euch nah'n und Euch mit Genovevas Ton / Zulispeln: lieber Siegfried! Greift Ihr dann / Nach meiner Hand, so lach' ich, doch nicht laut, / Und sing' von ihren Augen Euch ein Lied, / Und sing' so lange, bis Ihr sprecht: Du Schelm, / Meinst du, das Feuer brennt nicht hell genug? (G 89f.)

Mit dem Angebot Golos, sich nachts zu Siegfried in das Zelt zu legen, wird eine Konstellation männlichen Begehrens inszeniert – in dessen Dreiecksstruktur die imaginierte Genoveva den Verbindungspunkt zwischen den beiden Männern bildet. Diese Konfiguration homoerotischen Begehrens erinnert an das, was Eve Kosofsky Sedgwick in ihrem 1985 publizierten Text *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*²³ beschrieben hat. Sedgwick fokussiert in ihrer Studie das verdrängte homosoziale Begehren²⁴ in Männerbünden respektive in mann-männlichen Beziehungen in Texten des englischen Literaturkanons – etwa in William Shakespeares Sonetten oder William Wycherleys *The Country Wife* (1675). Ihren Interpretationen stellt sie die Beobachtung voran, dass Männlichkeit auf einem *double bind* basiert. So fordern patriarchale Institutionen wie etwa das Militär und der Krieg die Nähe von Männern, die sie auf einer erotischen Ebene zugleich verbieten. Aus dieser obligatorisch geforderten Heterosexualität, die auch andere patriarchale Institutionen wie beispielsweise die heterosexuelle Ehe strukturiert, erscheint Homophobie als notwendige Folge – „homophobia is a *necessary* consequence of such patriarchal institutions“²⁵. Entsprechend stellen „die starke[n] sozialen[n] Bindungen unter Männern und die Heterosexualität (mit Zügen von Homophobie) [...] die Fundamente des Patriarchats dar“²⁶.

Die Perspektive auf mann-männliche Beziehungen führt Sedgwick mit Bezug auf René Girards *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der*

²³ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia 1985.

²⁴ „Homosocial desire“, to begin with, is a kind of oxymoron. ‚Homosocial‘ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‚homosexual‘, and just as obviously meant to be distinguished from ‚homosexual‘. In fact, it is applied to such activities as ‚male bonding‘, which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the ‚homosocial‘ back into the orbit of ‚desire‘, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual — a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted.“ Sedgwick: *Between men*, S. 2f.

²⁵ Ebd., S. 3 (Herv. i. O.).

²⁶ Kauer, Katja: *Queer lesen. Anleitungen zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 118.

*fiktionalen Realität*²⁷ am grafischen Schema des Dreiecks weiter aus. Rivalitätsstrukturen unter Männern werden in literarischen Texten oft durch eine Dreiecksbeziehung dargestellt, in der zwei Männer um eine Frau kämpfen. Diese fungiert in der Beziehung einerseits als Symbol männlicher Macht, avanciert andererseits auch zum Verbindungspunkt beider.²⁸ Aus dieser Konstellation bildet sich wiederum ein erotisches Dreieck, in welchem das homosoziale Begehren zwischen den Männern über die Frau als Copula ausgelebt wird – die damit zwar den Verknüpfungspunkt der Männerbeziehung bildet, aber Sedgwick zufolge gerade nicht als dessen erotisches Zentrum fungiert. In dieser Dreieckskonstellation können die Männer hingegen ihrem sexuellen Begehren folgen, jedoch ohne sich oder ihre Handlungen als homosexuell identifizieren zu müssen. „Sie mögen sich, weil sie ein gemeinsames Objekt des Begehrens haben, weil sie sich scheinbar in ihrem Begehren ähneln.“²⁹

Mit der imaginierten Genoveva als gemeinsames Begehrensojekt wird das von Sedgwick bezeichnete „erotic triangle“³⁰ im Hebbel'schen Drama prominent in Szene gesetzt. In dem Moment, in dem Golo seinen Harnisch ablegt und mit dem Lispeln von „Genovevas Ton“ das Auftreten der Pfalzgräfin imitiert, wird sie zur Mittlerfigur zwischen den Männern. Wenn Genoveva in der Zeltszene zum Verbindungspunkt avanciert, wird die von Sedgwick entworfene Konstellation in Hebbels Tragödie zwar inszeniert, aber zugleich auch modifiziert. Schließlich verdrängt Golo Genoveva in seinen Imaginationen aus der Ehe, und damit aus der Liebesbeziehung. Das bedeutet, dass die Dreiecksstruktur durch eine Zweierbeziehung ersetzt wird. Die imaginierten Handlungen Golos, das Eintreten in das Zelt, das Singen und Lachen, illustrieren die intime Bindung zwischen den beiden Männern. Da die Zeltszene „Abends“ (G89) stattfindet, verweist diese zudem auf das Geheime respektive Verbotene des Treffens. Denn „[i]n der Nacht erwachen die Wünsche, welche am hellen Tag [...] im Licht der Sonne und der klaren Beleuchtung durch die moralischen Instanzen unter Tabu stehen“³¹. Gleichsam wird die Szene über die Feuermetaphorik sexuell aufgeladen. In der Literatur fungiert das Feuer zum einen als Symbol für Sexualität und erotische Leidenschaft zwischen zwei Menschen. Das Feuer erhellt zum anderen aber auch das finstere Szenario und symbolisiert somit das Wissen um diese Männerbeziehung.

Indem Golo die Frau des Pfalzgrafen spielt, nimmt er nicht nur die Stellung Genovevas ein, sondern löst mit diesem Akt gleichsam die Kernfamilie auf. Der Text entwirft eine Konkurrenz zwischen Mann und Frau, zwischen Ziehsohn

²⁷ Girard, René: *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, Thaur: Thaur 1999.

²⁸ Vgl. Sedgwick: *Between men*, S. 21.

²⁹ Bronfen: *Kleine Details von großem Gewicht*, S. 36.

³⁰ Sedgwick: *Between men*, S. 21.

³¹ Böhme: *Romantische Adoleszenzkrisen*, S. 139.

und Ziehmutter. Mit Blick auf den weiteren Dramenverlauf fungiert die Imagination Golos als Schlüsselszene für den ganzen Text, da an der Stelle die Handlungsmotivationen der Figur deutlich ablesbar sind. Golo manipuliert mit seinen Handlungen die Ehe Siegfrieds und Genovevas. Aus seinen Taten entwickeln sich wiederum zwei für die Tragödie konstitutive Dreiecksbeziehungen. Die eine entspringt aus der Konkurrenzsituation zwischen Genoveva und Golo. Auf einer verschobenen Ebene formuliert Golo das Verlangen, durch die Nähe Siegfrieds selbst zum Mann zu werden. Die Tragödie präsentiert eine narzisstische Überidentifikation Golos mit Siegfried, die Ausgangspunkt für seine Handlungen sein wird. Aus dieser Konstellation entwickelt sich außerdem eine zweite Beziehung, die Golo und Genoveva in den Mittelpunkt stellt. Nachdem Golo in der nächsten Szene von der Schwangerschaft der Pfalzgräfin erfährt, werden seine Handlungen davon getrieben sein, über Genoveva und ihren Körper zu verfügen, konkreter: die Pfalzgräfin zum Beischlaf zu zwingen.

In die Handlungen Golos ist das Verlangen danach eingeschrieben, sich zu einem Mann zu entwickeln – jedoch scheitert seine Entwicklungsgeschichte gleich doppelt. Nach dem Auszug Siegfrieds und seines Heers dominiert Golos Handlungen der Antrieb, seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Das zeigt besonders die Turmepisode zu Beginn des zweiten Akts. Golo beschließt, auf den höchsten Turm zu steigen, um dort die Nester der Dohlen, der „Dohlenbrut“ (G 105) als vermeintlichen Beweis für seine Treue zu Genoveva zu zerstören. Eigentlich fungiert diese Mutprobe als Gottesprobe, deren sich Golo im Verlauf des Textes noch weiteren stellen wird. Ziel seinerseits ist, sich von seinem Verlangen nach Genoveva zu befreien und von Gott Absolution zu erhalten. Zugleich illustriert das Klettern auf den höchsten Turm im Schloss auch einen Männlichkeitsritus. Golo stellt öffentlich seinen Mut aus. Diese Mutprobe symbolisiert außerdem ein Ankämpfen gegen den weiblich geprägten Ort, in welchem Golo zurückbleiben muss. Im Gegensatz zu den Rittern, die in den Krieg ziehen, ist der Handlungsraum Golos auf die vermeintlich weiblich codierte Sphäre beschränkt. Diese wird von der schwangeren Genoveva wie auch Golos Amme Katharina sowie deren Schwester Margaretha kontrolliert.

2. *Pater semper incertus est. Weiblichkeit und Sexualität*

Das Gespräch zwischen Siegfried und Golo zu Beginn des ersten Akts unterbricht die dazukommende Pfalzgräfin Genoveva, die sich von ihrem in den Krieg ziehenden Mann verabschiedet. Zunächst offenbart Genoveva Siegfried ihre Gefühle und Ängste, wodurch eine intime Abschiedsszene entworfen wird – und diese wird vom im Hintergrund stehenden Golo beobachtet. Die sonst so zurückhaltende Genoveva, die früher den Kuss, den Siegfried ihr „raubte[], halb Zurück gehalten, und ihn Gott geweiht“ (G 94) hatte, fällt dem Pfalzgra-

fen um den Hals und bietet diesem „den Abschiedskuß“ (G 95) an. Gleichzeitig informiert sie ihn über ihre Schwangerschaft:

GENOVEVA. Du ziehst hinaus jetzt in den blut'gen Streit, / Jedwed'es Eisen, das ein Heide schliff, / Jedweder Pfeil kann Deine Brust bedroh'n, / Und dennoch, dennoch fürcht' ich nicht für Dich, / Ich fürcht' nur für mich selbst, – nur für mein Kind! / Geh, Siegfried, geh, was hab' ich da gesagt! / Sonst ward ich in der Dämm'ung glühend-heiß, / Dacht ich: die Stunde kömmt, wo er Dich fragt; / Jetzt sprech' ich's aus, und es ist lichter Tag. (G 97)

Genoveva stellt die Sorge um ihr gemeinsames Kind in den Mittelpunkt des Abschieds. Als Mutter ist die Pfalzgräfin diejenige, die für den Schutz des Ungeborenen verantwortlich ist – und besonders dann, wenn der Vater in den Krieg zieht. Sie sorgt sich darum, ob ihr Kind bei der Geburt „noch einen Vater hat“ (G 97) und fleht Siegfried schließlich an, sie mit in die Schlacht zu nehmen; dieser lehnt jedoch ab. Mit dieser Entscheidung werden die zeitgenössisch geschlechtlich codierten Handlungsräume gefestigt, welche den Mann in der Öffentlichkeit, die Frau hingegen im familiären Bereich situieren. In dem Moment, in dem sich Genoveva außerdem „nur für mich selbst – nur für mein Kind“ fürchtet und nicht um „Dich“, um Siegfried, wird das Kind sprachlich an die Mutter gebunden.

Interessant ist an dieser Stelle der von der Pfalzgräfin gewählte Zeitpunkt, an dem sie Siegfried über ihre Schwangerschaft informiert. Indem Genoveva Siegfried kurz vor seinem Auszug vom baldigen Nachwuchs erzählt, sichert sie sich vor einem möglichen Ehebruchsverdacht ab. Schließlich kann dieser bei einer Schwangerschaft bei gleichzeitiger Abwesenheit des Mannes aufkommen. Nur die Schwangere selbst kann Auskunft über den Vater des Kindes geben, das bedeutet gleichzeitig auch, dass der Vater immer ungewiss ist: *pater semper incertus est*³² – und genau auf dieser Problematik beruht die Intrige des Dramas. Auf Anraten seiner Amme Katharina wird Golo ebendieses Wissen im vierten Akt instrumentalisieren, um Siegfried von der Untreue Genovevas zu überzeugen. Er sucht den verwundeten Pfalzgrafen in Straßburg auf und nennt ihm ein verspätetes Geburtsdatum.

Bereits die zeitgenössische Medizin weiß um die Möglichkeit, den Schwangerschaftsverlauf und das Geburtsdatum zu berechnen. So erklärt etwa Eduard Casper Jacob von Siebold in seinem *Lehrbuch der Geburtshülfe*, dass eines der vier Momente, um eine Schwangerschaft zu ermitteln, neben dem Ausbleiben der Menstruation, den ersten Bewegungen des Kindes und dem Senken des Körpers der Zeugungstag ist; dann „ist freilich die Rechnung sehr leicht, indem von da 40 Wochen oder 280 Tage weiter gezählt werden dürfen, um den Tag der Geburt zu bestimmen“³³. Da das Geburtsdatum Aufschluss über den

³² Vgl. dazu Liebrand: *Pater semper incertus est*.

³³ Ebd., S. 156.

Zeitpunkt des Sexualakts gibt, kann eine mögliche Vaterschaft nachträglich rechnerisch ermittelt werden. Entsprechend erhalten mit diesem Wissen weitere Personen Kontrollmacht über den schwangeren Körper.

Die Schwangerschaft Genovevas wird von der Pfalzgräfin selbst performativ erzeugt: „Jetzt sprech’ ich’s aus, und es ist lichter Tag“ (G 97) Genoveva präsentiert sich mit diesem Sprechakt selbst als Schwangere und zukünftige Mutter. Anders als in *Maria Magdalena* und in *Judith* bietet diese Szene den Beginn einer Schwangerschaftsdarstellung, die mit dem Wissen Genovevas um ihre Gravidität einsetzt und mit der Geburt ihres Sohnes den Abschluss findet. Gravidität wird in *Genoveva* nicht mehr ausschließlich als imaginativer Zustand dargestellt, sondern als konkreter Prozess in das dramatische Geschehen integriert. Bemerkenswert ist zudem, dass Genovevas Schwangerschaft auf der Handlungsebene stets präsent ist, doch nur an vereinzelten Stellen vom restlichen Figurenpersonal darüber gesprochen wird. Außerdem werden weder die letzten Monate ihrer Schwangerschaft noch die Geburt auf der Bühne präsentiert. Erst nach der Geburt von Genovevas Sohn Schmerzenreich treten beide im fünften Akt wieder zusammen auf. Damit präsentiert der Text sowohl den schwangeren Frauenkörper als auch die Geburt als nicht darstellbar. Mit dieser Konstellation schließt Hebbel wiederum an prominente Schwangerschaftsdramen wie etwa Wagners *Kindermörderin* oder Goethes *Faust I* an. Auch in diesen wird der (hoch-)schwangere Körper von der Bühne getilgt und die Geburt abseits der Bühne, im *off* verhandelt – eine Konstellation, die auch aus dramentheoretischer Perspektive interessant ist und Auskunft über die Theaterkonventionen der Zeit gibt.

2.1 Nebentext und Haupttext. Inszenierung von Schwangerschaft

Im Gegensatz zur anglistischen literaturwissenschaftlichen Forschung hat sich die germanistische Literaturwissenschaft mit der textuellen Inszenierung von Schwangerschaft bisher kaum beschäftigt. Da sich die anglistischen Forschungsbeiträge jedoch nicht auf den hier fokussierten Zeitraum konzentrieren, sondern hauptsächlich Texte der Frühen Neuzeit in England wie etwa die Dramen William Shakespeares³⁴ in den Blick nehmen, wird an die Ergebnisse im Folgenden in einer modifizierten Form angeschlossen. Diese werden mit einigen Veränderungen auf die deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts übertragen. In den Mittelpunkt dieses Unterkapitels rückt die doppelte Media-

³⁴ Vgl. u.a. Andrzejewski, Alicia: „For her sake“. Queer Pregnancy in *A Midsummer Night's Dream*, in: *Shakespeare Studies* 47 (2019), S. 105–111; Moncrief, Kathryn M./McPherson, Kathryn R. (Hrsg.): *Performing Maternity in Early Modern England*, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007; Paster, Gail Kern: *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca: Cornell 1993, S. 163–280; Sacks, Elizabeth: *Shakespeare's Images of Pregnancy*, New York: Palgrave 1980.

lität³⁵ dramatischer Texte: Denn diese werden einerseits für die Aufführung auf einer Bühne vor Publikum verfasst, können andererseits aber auch als Lesedramen rezipiert werden. Im Drama existieren zwei mögliche Ebenen, auf welchen verschiedene Ereignisse präsentiert werden können. Diese ergeben sich wiederum aus dem Zusammenspiel von Haupt- und Nebentext.

Roman Ingarden hat die literaturwissenschaftliche Differenzierung der beiden Textebenen 1931 erstmals eingeführt:³⁶ „In einem *geschriebenen* Drama gibt es [...] zwei verschiedene Texte: den Haupttext, d.h. die von den *dargestellten* Personen gesprochenen Worte und Sätze, und den Nebentext, d.h. die vom Autor gegebenen ‚Informationen‘. In einem Schauspiel fällt der Nebentext als *Text* fort.“³⁷ An dieser Definition wird bereits eine Privilegierung des Haupttextes über den Nebentext deutlich,³⁸ die sich auch in der Forschung widerspiegelt. Dem Dialog als Träger des Dramas wird,³⁹ so etwa Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas*, eine handlungstragende Funktion zugesprochen. Dieser bildet die Rahmung für die Figurenrede und damit für die Aufführung auf einer Bühne. Entsprechend ergibt sich die Definition des Nebentexts erst in „Bezug auf den Haupttext“ und kann „kaum anders als die Negation desselben“⁴⁰ gelesen werden. „Zum Nebentext gehören alle diejenigen Bestandteile des dramatischen Textes, die *nicht* in direkte Rede gesetzt sind.“⁴¹ Doch, darauf verweist besonders die jüngere Forschung, wenn der Nebentext Auskunft über

³⁵ Vgl. Tonger-Erk, Lily: Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes, in: Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 421–444, hier S. 429f.

³⁶ Neben dem Begriffspaar ‚Haupttext und Nebentext‘ schlägt die Forschung zudem die terminologische Differenzierung in ‚Sprechtext und Zusatztext‘, ‚Geschehensteilnehmerrede und Geschehensvermittlerrede‘, ‚Autor- und Sprechertext‘ oder auch ‚stage directions‘, ‚Regieanweisung‘ beziehungsweise ‚Bühnenanweisungen‘ vor. Da diese jedoch nicht die „doppelte Medialität des Dramas als Text *und* als Aufführung“ abbilden, folge ich Tonger-Erk und verwende das Begriffspaar Haupttext und Nebentext. Vgl. Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 426.

³⁷ Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, 4., unver. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer 1972, S. 339 (Herv. i. O.).

³⁸ Vgl. Korthals, Holger: Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschensdarstellender Literatur, Berlin: Erich Schmidt 2003, S. 56.

³⁹ Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas: 1880–1950, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 14f. Vgl. weiter Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, 10. Auflage, München: Fink 2000, S. 34–46.

⁴⁰ Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text, S. 425.

⁴¹ Ebd. Den Nebentext als „Sammelbegriff für alles [...], das nicht Haupttext ist“ differenziert Tonger-Erk weiter in „Auturname, Titel, Gattungsangabe, Motto, Personenverzeichnis, Vorrede oder Nachwort des Autors oder Herausgebers, szenischer Prolog, Vorrede oder Nachwort des Autors oder des Herausgebers, szenischer Prolog oder Epilog, Liste der *dramatis personae*, Strukturierung in Akt und Szene, Sprecherbezeichnung sowie Regiebemerkung im engeren Sinne zu Zeit und Ort der Handlung, zu Bühnenbild, Kostümen, Requisiten, Bühnenverkehr, Gestik, Mimik und Stimmführung“. In dieser

die Bewegungen auf der Bühne oder die räumliche Gestaltung gibt, kommt diesem eine „rahmende, erzählende, kommentierende, strukturierende und illusionsbildende (oder auch -zerstörende) Funktion im Drama“⁴² zu – die zudem relevant für die Aufführungspraxis ist. Schließlich gibt dieser Auskunft über den Bühnenaufbau, die Requisiten und die Gesten oder Mimik der Figuren.

Trotz dessen „zentrale[r] Steuerungsfunktion“ für die „Produktion und Rezeption“⁴³ hat die Forschung bis auf Anke Detkens grundlegende Studie *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen im Drama des 18. Jahrhunderts*⁴⁴ den Nebentext bisher kaum systematisch betrachtet, wie Lily Tonger-Erk im Vorwort eines 2018 publizierten Themenhefts der Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik mit dem Titel *Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama* notiert. Tonger-Erk markiert den „Nebentext als konstitutiven Bestandteil des dramatischen Textes“⁴⁵ und fordert, diesem eine zentrale Stellung in der Dramentheorie zuzuweisen. Im Anschluss an Holger Korthals verweist Tonger-Erk auf die Funktion des Nebentextes ähnlich einer narrativen Erzählinstanz, da dieser „unübersehbar ein Element von Vermittlung des Geschehens“⁴⁶ in den Text integriert. Wenn der Nebentext als „genutztes Äquivalent zur Rede der narrativen Instanz in Erzähltexten gelten darf“, kommt diesem in einer „Kombination von Geschehensteilnehmerrede und Geschehensvermittlerrede“⁴⁷ eine narrative, das Geschehen auf der Bühne ordnende Funktion zu. Der Nebentext ist zudem eine zuverlässigere (Erzähl-)instanz als die Figurenrede. Schließlich verfolgen die Figuren in der dramatischen Wirklichkeit verschiedene Motivationen, um ihre Ziele zu erreichen. Wenn beispielsweise Golo Siegfried verspricht, für Genovevas Schutz zu sorgen, sichert er ihm zwar seine Unterstützung zu, wird im Verlaufe des Dramas aber anders agieren. Der Nebentext hingegen verfolgt in seiner rahmenden und strukturierenden Funktion keine eigene Handlungsmotivation. Damit ist dieser, um zurück auf die narrativen Erzählinstanzen zu kommen, durchaus zuverlässiger als Erzähler:innen in einem Prosatext. Denn hier, das ist in der Forschung bekannt, existieren unzuverlässige Erzähler:innen,⁴⁸ welche der Leser:innenschaft etwa Informationen

weiten Definition überschneidet sich, darauf verweist Tonger-Erk zu Recht, „der Begriff des Nebentextes in Teilen mit dem des Paratextes“. Ebd. (Herv. i. O.)

⁴² Tonger-Erk, Lily/Werber, Niels: Nebensächlich? Vorwort zum Nebentext, in: *Hauptsache Nebentext! Regiebemerkungen im Drama*. Ausgabe der LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48,3 (2018), S. 411–419, hier S. 412.

⁴³ Tonger-Erk: *Das Drama als intermedialer Text*, S. 423.

⁴⁴ Detken, Anke: *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: De Gruyter 2009.

⁴⁵ Tonger-Erk: *Das Drama als intermedialer Text*, S. 436.

⁴⁶ Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 57.

⁴⁷ Ebd., S. 457. (Herv. i. O.)

⁴⁸ Erstmals eingeführt wurde das Konzept des unzuverlässigen Erzählers 1961 von Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Rhetoric: The Quest for Effective Communication*, Oxford: Blackwell 2003. Vgl. weiter Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Unreliable narration: Studien zur*

vorenthalten oder falsch wiedergeben. Wenn im Nebentext des Dramas eine Information, eine Handlung oder eine Requisite vermerkt ist, wird die textuelle respektive theatrale Wirklichkeit theoretisch auch in dieser Anordnung abgebildet – die Aufführungspraxis kann je nach Inszenierung durch die jeweiligen Regisseur:innen, Dramaturg:innen davon abweichen. Entsprechend fungiert der Nebentext als zuverlässige, das Geschehen rahmende Instanz – übertragen werden kann diese Funktionsweise zudem auf die Inszenierung von Schwangerschaft in Hebbels Drama.

Für *Genoveva* bedeutet das konkret, dass die Schwangerschaft in der textuellen Wirklichkeit entweder über die Figurenrede, also über Genoveva und über das weitere Figurenpersonal, oder über den Nebentext dargestellt werden kann. In der bereits zitierten Abschiedsszene wird die Schwangerschaft Genovevas zunächst von der Pfalzgräfin selbst in das dramatische Geschehen eingeführt. Anschließend wird das Wissen um ihre Schwangerschaft auf das weitere Figurenpersonal, auf Siegfried, Golo, Katharina und Margaretha, ausgeweitet. Ihre Gravidität wird zu keinem Moment von den anderen Figuren angezweifelt, vielmehr bestätigen diese mit ihren Handlungen, und gerade mit der initiierten Intrige, ihre Gravidität. Auf der Ebene des Haupttextes ist Genoveva schwanger, obwohl das restliche Figurenpersonal zu keinem Zeitpunkt ihren schwangeren Körper beschreibt, kommentiert oder darüber reflektiert.

Interessant ist mit Blick auf das Zusammenspiel von Haupttext und Nebentext, dass ausschließlich die Pfalzgräfin über ihre Schwangerschaft spricht. Als neutrale Instanz gibt der Nebentext an keiner Stelle Auskunft über ihren schwangeren Körper, obwohl verschiedene Gesten der Schwangerschaft in den Text integriert werden können. Eine auf dem Bauch abgelegte Hand kann genauso auf eine Schwangerschaft verweisen wie ein ausgestelltes Kleid.⁴⁹ Der

Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1998 und Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., erw. u. über. Auflage, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

⁴⁹ Vgl. dazu auch die folgenden Ausführungen in Moncrief, Kathryn M./McPherson, Kathryn R.: *Embodied and Enacted: Performances of Maternity in Early Modern England*, in: *Performing Maternity in Early Modern England*, hrsg. von dens., Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 1–16, hier S. 6. Mit Blick auf die Inszenierung von Mutterschaft respektive Schwangerschaft konstatieren die beiden weiter: „Both playwrights and actors crafted maternity as a role; as a result theatre would have reflected early modern understanding of maternity but also, certainly, it would have participated in producing the understanding.“ Ebd. Kathryn M. Moncrief verweist darauf, dass in den Dramen Shakespeares Schwangerschaft als „vivid physical description“ dargestellt wird, wie etwa „spread of late/Into a goodly bulk“ oder „plenteous womb/Expresseth his full tilth and husbandry“. Dies.: „Show me a child begotten of the body that I am father to“: Pregnancy, Paternity and the problem of Evidence in *All's Well that Ends Well*, in: *Performing Maternity in Early Modern England*, hrsg. von dens./Kathryn R. McPherson, Burlington: Ashgate Publishing Company 2007, S. 29–44, hier S. 37. Bei der Inszenierung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* war das Publikum interessanterweise von der Beschreibung des schwangeren Körpers schockierter als über die lesbische Beziehung der Frauenfiguren. Vgl. DiGangi, Mario: *Sexual Types. Embodiment, Agency and Dramatic*

Nebentext bestätigt zu keinem Moment ihre Schwangerschaft und erst mit der Geburt Schmerzenreichs wird deutlich, dass – anders als beispielsweise Klara in *Maria Magdalena* – Genoveva tatsächlich schwanger war.

Wenn weder der Nebentext als geschehensrahmende Instanz auf Genovevas Gravidität verweist noch die anderen Figuren über ihren schwangeren Körper sprechen, geben diese Textanordnungen wiederum Auskunft über die Theaterkonventionen der Zeit. Dass in Hebbels Drama Gravidität respektive der sichtbar schwangere Körper von der Bühne getilgt wird, ist kein Einzelfall in der Literatur, wie die zwei folgenden wirkmächtigen Beispiele zeigen. Auch in Wagners *Kindermörderin* verschwindet die Hauptfigur Evchen mit voranschreitender Schwangerschaft aus dem dramatischen Geschehen. Erst nach der Geburt ihres Kindes tritt sie wieder auf. Der Kindsmord hingegen wird auf der Bühne dargestellt – und löst öffentlich einen Skandal aus. In Goethes *Faust I* wird sowohl die Schwangerschaft als auch der Kindsmord Margaretes über eine Stellvertretergeschichte erzählt. Im Text findet parallel zu Margaretes Schwangerschaft, Geburt und dem Kindstod Fausts und Mephistos Reise zum Blocksberg zur Walpurgisnacht statt.⁵⁰ Die Tragödie setzt erst wieder mit der im Kerker sitzenden Margarete ein. Wenn bei Hebbel sowohl die Gravidität Genovevas als auch die Geburt des Kindes über eine Auslassung in das dramatische Geschehen integriert werden, dann geben diese entstehenden Leerstellen nicht nur Informationen über die strukturelle und semantische Funktion von Gravidität innerhalb des Dramentextes, sondern auch über die zeitgenössischen Theatervorgaben. Deutlich wird, dass auf offener Bühne weder sexuelle Handlungen noch eine Geburt dargestellt werden. „Childbirth is especially invisible in dramatic representation, where the act of giving birth has been an offstage event, as unstageable as the other forms of bodily evacuation it so embarrassingly resembles.“⁵¹ Auch in Hebbels Drama werden die hochschwangere Genoveva sowie die Geburt ihres Sohnes aus dem dramatischen Geschehen gestrichen. Die fälschlicherweise des Ehebruchs verurteilte Pfalzgräfin wird im dritten Akt in den Kerker gesperrt und tritt erst wieder gemeinsam mit ihrem Sohn im fünften Akt auf. Schwangerschaft und Geburt als körperliche Prozesse, so lässt sich konstatieren, werden bei Hebbel zwar in den Mittelpunkt gesetzt,

Character from Shakespeare to Shirley, Philadelphia: Penn University Press 2011, S. 239 und dort Fußnote 25.

⁵⁰ Vgl. Nossett: *Impossible Ideals*, S. 81. „In *Faust I*, Goethe goes to great lengths – almost to hell and back – to remove Faust from the scene of birth. Faust is absent for the entire duration of Gretchen’s pregnancy, the delivery of her child, and her infanticidal act. Although the drowning of the child represents a return to the abjected amniotic fluid of the maternal body, by the time Faust discovers what has happened, Gretchen’s once-open, abjected, and fearful boundaries have literally been confined to a cell so that her pregnancy, birth and crime can be discussed only in symbolic language“. Vgl. weiter dies.: *The Virginal Mother in German Culture*, S. 37–69.

⁵¹ Paster: *The Body Embarrassed*, S. 163.

erreichen aber vielmehr über ihre Abwesenheit die Aufmerksamkeit der Rezipierenden.

Die in diesem Unterkapitel noch theoretisch formulierten Beobachtungen zur Darstellung von Schwangerschaft werden im Folgenden in der Analyse des Aufeinandertreffens von Golo und Genoveva konkretisiert. Neben der Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva bildet diese eine zweite wichtige Textstelle, in der die Schwangerschaft der Pfalzgräfin im Haupttext thematisiert wird.

2.2 Golo als Ödipus, Ziehsohn und Ziehmutter

Mit dem Auszug Siegfrieds in den Krieg und der Schwangerschaft Genovevas werden zu Beginn der Tragödie sowohl Krieg als auch Gravidität als mögliche Textzentren formuliert. Hebbel fokussiert in seinem Drama, und damit folgt er dem Prätext aus dem 17. Jahrhundert, zweiterem und stellt entsprechend den weiblichen schwangeren Frauenkörper in das Zentrum seiner Tragödie. Schließlich nehmen Siegfried und dessen Kriegserlebnisse im Text nur einen Nebenschauplatz ein. Aus dieser Konstellation entwickelt sich wiederum ein Familiendrama, in dessen Mittelpunkt Golo, der Ziehsohn Siegfrieds, steht. Während Siegfried und Genoveva im ersten Akt voneinander Abschied nehmen, beobachtet Golo „im Hintergrund“ (G 96) das Gespräch des Pfalzgrafenpaares.⁵² Er belauscht die beiden. In dem Moment, in dem er von Genovevas Schwangerschaft erfährt, entbrennt sogleich sein sexuelles Verlangen nach der Pfalzgräfin. Die von ihm als sittsam, fromm und gottesfürchtig angesehene Genoveva tritt ihm erstmals als sexuell aktive Person entgegen: „Dieselbe Genoveva liebt und weint, / Sie ist ein Weib! Sie ist ein Weib, wie keins! (*drei heftige Trompetenstöße*)“ (G 98). Der Ausruf Golos verdeutlicht die Überhöhung Genovevas zu dem ‚einen Weib‘, das seine Vorstellungen von Weiblichkeit erfüllt. Der in dem Augenblick vollzogene Wandel von der vermeintlich ‚Heiligen‘ zur sexuell aktiven Genoveva präsentiert nicht nur die spätere Handlungsmotivation Golos, sondern bildet zugleich zeitgenössische Weiblichkeitsphantasmen ab, die sich

gerade durch eine Abgrenzung vom Anderen definieren. An die Ränder der Norm gedrängt erscheint nun die Weiblichkeit entweder als idealisierte Überhöhung oder als monströse Perversion: Das extrem Gute, Reine und Hilfflose oder das extrem Gefährliche, Chaotische, Verführerische. Die Heilige oder Hure, Jungfrau Maria oder Eva.⁵³

⁵² „Da er sozial weder Kind noch Mann, weder Mann noch Frau ist, fällt ihm die Freiheit des Beobachters zu, der außenstehend und verantwortungslos sich nach seinem Gutdünken verhält.“ Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 37.

⁵³ Bronfen, Elisabeth: Das weibliche Subjekt, in: Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit, hrsg. von Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf, Freiburg i.Br.: Rombach 2003, S. 431–453, hier S. 431.

Wenn sich die vormaligen von ihm als „heilig-fremd und kalt“ (G 98) wahrgenommene Genoveva vor seinen Augen zu einer vermeintlichen ‚Hure‘ verwandelt, dann spiegelt Golos Wahrnehmung ebendiese Weiblichkeitsdichotomie wider.⁵⁴ Golos direkte Reaktion auf die Schwangerschaftsnachricht verdeutlicht seine Vorstellung von Weiblichkeit, die Frauen eng an erotisches Verlangen und männlichen Besitz koppelt. Explizit sexuell aufgeladen werden Golos Phantasien zudem durch den Nebentext. Der von Golo ersehnte Beischlaf mit Genoveva manifestiert sich bereits auf einer metaphorischen Ebene durch die an den Sexualakt erinnernden Trompetenstöße.

Da Golo das Pfalzgrafenpaar beim Abschied beobachtet, inszeniert der Text den Blick des Ziehsohnes auf seine Zieheltern, und hier besonders auf die Ziehmutter Genoveva. Golos hier erstmals formuliertes sexuelles Verlangen nach der Pfalzgräfin installiert wiederum eine inzestuöse Beziehung im Drama, die zugleich eine weitere Dreiecksrelation bildet.⁵⁵ Dennoch, und das bietet Anschluss an die homoerotische Verbindung zwischen Siegfried und Golo, spielt auch in dieser Konfiguration die Abwesenheit der dritten Person eine entscheidende Rolle. So wie Genoveva in der homoerotischen Dreiecksbeziehung zwischen Siegfried und Golo abwesend ist, so fehlt auch Siegfried in dieser. Mit dem Verlangen Golos nach seiner Ziehmutter entwirft der Text eine inzestuöse Konstellation, die sich produktiv mit dem antiken Ödipusmythos in Bezug setzen lässt. Wie auch in Hebbels Drama steht zu Beginn dieses prominenten antiken Texts eine Schwangerschaft. Laios, König von Theben, wird prophezeit, dass, sollte er einen Sohn zeugen, ihn dieser töten wird. Seine Frau Iokaste wird daraufhin schwanger. Aufgrund der Weissagung befahlen die beiden einem Boten den neugeborenen Ödipus, nachdem dessen Füße durchstoßen und zusammengebunden wurden, in den Bergen auszusetzen. Der junge Ödipus wird wiederum von Hirten gerettet und am Königshof von Korinth aufgezogen. Wie im Orakel vorausgesagt, ermordet er als Erwachsener auf einer Reise seinen Vater Laios. Anschließend befreit er Theben von der Sphinx, heiratet unwissend seine Mutter Iokaste und zeugt mit ihr vier Kinder.

Die Literatur- und Kulturwissenschaft rezipiert den Ödipusmythos, besonders in psychoanalytischen Ausführungen,⁵⁶ mit Fokus auf den Vätermord wie

⁵⁴ Vgl. Loster-Schneider, Gudrun: Flintenweiber mit Glorienschein? Hagiologisch-legendärer Code und Genderdiskurs – Überlegungen zu einem literarischen Funktionszusammenhang 1800–1850, in: *Legenden: Geschichte, Theorie, Pragmatik*, hrsg. von Hans-Peter Ecker, Passau: Rothe 2003, S. 141–162, hier S. 160. Genoveva wird „vom reinen Engel zum sündigen Weib, von Maria zu Eva, von verehrungswürdiger Heiligen zu verachtungswürdiger Hure und Schein-Heiliger.“

⁵⁵ Vgl. u.a. Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115f.

⁵⁶ Vgl. Bronfen: Das verknottete Subjekt, S. 37–54; Zimmermann, Bernhard: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 43–102; für einen ausführlichen Überblick zum Konnex von Literatur und Psychoanalyse Berndt, Frauke/Renger, Almut-Barbara: Ödipus, in: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hrsg. von Frauke Berndt/Eckhart Goebel,

auch den Inzest, der Mutterehe. Die „männliche[] Identitätsbildung“⁵⁷ manifestiert sich einerseits in der narzisstischen Überidentifikation, andererseits aus dem Konkurrenzkampf mit dem Vater. Beide für den Ödipusmythos zentralen Merkmale sind auch in Hebbels Golo eingeschrieben. Schließlich strebt dieser an, ein Mann wie Siegfried zu werden, und aus dieser Identifikation entwickelt sich zugleich eine Konkurrenzsituation mit dem Pfalzgrafen als Vaterfigur. Anders als bei Ödipus wird in *Genoveva* die Entwicklung des Protagonisten jedoch nicht über eine Stellvertretergeschichte – die Suche nach dem Mörder Laios’ – erzählt, sondern die Handlung wird vielmehr auf die sexuellen Begierden Golo reduziert. Seine Entscheidungen werden trotz des Wissens um Genovevas Schwangerschaft und ihrer Ehe mit Siegfried von seinem sexuellen Verlangen nach der Pfalzgräfin geleitet. Mit der Hilfe seiner Amme Katharina und deren Schwester Margaretha inszeniert er eine Ehebruchsintrige, um die Pfalzgräfin zu erniedrigen und schließlich zum Beischlaf mit ihm drängen zu können. Genoveva wird des Ehebruchs mit Drago bezichtigt, festgenommen und schwanger in den Kerkerturm gesperrt. Kurz vor ihrer Hinrichtung gelingt ihr gemeinsam mit ihrem Sohn Schmerzenreich die Flucht, von der Golo jedoch nicht erfährt. Um sich von seiner Schuld – dem vermeintlichen Tod Genovevas und ihres Sohnes – zu befreien, verurteilt sich Golo selbst zum Tode, blendet sich wie Ödipus und wird am Ende des Dramas von Caspar ermordet.⁵⁸ Neben diesen wichtigen Parallelen zum Ödipusmythos wird Golo selbst im Drama mit Ödipus in Bezug gesetzt, wenn Margaretha ihm erklärt: „Du bist ein Findling. Weißt Du’s ganz gewiß, / Daß du nicht Deinen Vater schon erschlugst?“ (G 221) Zwei wichtige Merkmale des Mythos werden in dieser Aussage aufgerufen und zugleich mit Golos Biographie verbunden, nämlich die unbekannte Herkunft und der Vatermord.

Wenngleich in Golo bedeutsame Parallelen zum antiken Ödipus angelegt sind, weist die Figurenkonstellation in *Genoveva* einen wesentlichen Unter-

Berlin/Boston: De Gruyter 2017, S. 280–304. Reinhardt erkennt in Golo Handlungen psychologische Motivationen, welche „Denkfiguren der späteren Psychoanalyse vorwegnehmen[]“. Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 113. Vgl. zu dieser Konfiguration auch die Ausführungen im Kapitel zu *Judith*, in welchem ebendiese protopsychoanalytischen Konstellationen fokussiert und mit der Literarischen Moderne in Verbindung gesetzt werden.

⁵⁷ Vgl. Pfeiffer, Joachim: Arbeit am Mythos. Ödipus in der deutschsprachigen Literatur, in: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach 2009, S. 81–102, hier S. 90.

⁵⁸ Vgl. dazu auch Bronfens Ausführungen zu Ödipus: „[N]achdem dieser herausgefunden hat, daß er der Mörder seines Vaters sei, zeigt er nicht etwa Reue, sondern statt dessen das Begehren, einen weiteren Mord zu begehen. Mit dem Schwert in der Hand stürzt er in das Zimmer seiner Mutter/Ehefrau, in der Hoffnung, sie zu töten, um sich somit der Schuld zu entladen, mit der er auf einmal durch die Rede des Hirten belastet wurde.“ Bronfen, Elisabeth: Vom Omphalos zum Phallus: Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom, in: *Metis: Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung* 2,1 (1993), S. 57–70, hier S. 59f.

schied auf. Denn hier ist Genoveva schwanger mit dem Sohn Siegfrieds und nicht mit dem ihres Ziehsohnes Golo. Damit wird eine weitere Ebene in das Drama eingezogen, nämlich die des Geschwisterneids. Schließlich verliert Golo mit der Geburt eines Sohnes seine privilegierte Stellung am Hof des Pfalzgrafen Siegfrieds, und zudem die Aufmerksamkeit seiner Zieheltern. Die Konkurrenz zwischen Golo und seinem zukünftigen Bruder wird im nächsten Akt mit dem Schwesternpaar Katharina und Margaretha als Spiegelkonfiguration vorgeführt.

Auch mit Blick auf die Damentradition ist dieses Spiel mit dem Ödipusmythos bemerkenswert. Schließlich wird mit Sophokles' *Ödipus* das „prominenteste[] Gattungsmuster der Tragödie“⁵⁹ aufgerufen, das im 19. Jahrhundert eine starke Aufwertung erfährt – das Drama prägt unter anderem die literarischen und philosophischen Arbeiten von Hegel, Hölderlin, den Schlegelbrüdern und Goethe.⁶⁰ Die Referenz auf dieses wichtige antike Drama kann als „[e]ine dieser Maßnahmen zur poetischen Nobilitierung“⁶¹ gelesen werden; auf den für Hebbels Tragödie wichtigen intertextuellen Bezugsrahmen und die sich daraus entwickelnden Implikationen für sein Autorenbild wird in diesem Kapitel unter 2.4 noch zurückgekommen.

Doch ein letztes Mal zurück zum Abschied zwischen Siegfried und Genoveva und dem zunächst im Hintergrund stehenden Golo: Auf das Gespräch des Pfalzgrafenpaars folgt der von Genoveva angebotene Abschiedskuss. Nach diesem fällt sie „*in Ohnmacht; GOLO und SIEGFRIED springen hinzu; GOLO fängt sie auf*“ (G 100). Siegfried möchte seine Frau ein weiteres Mal küssen, jedoch verhindert Golo dies: „Laßt! Ihr weckt sie auf. / Dann hält sie Euch!“ (G 100). Nach dem Abtreten Siegfrieds bleiben nur noch Golo und die ohnmächtige Genoveva zurück, die ihm „wie im Sarg“ (G 100) in den Armen liegt. Mit dieser Figurenkonstellation wird auf eine invertierte Weise die intime Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva wiederholt. Dabei nimmt Golo die Position seines Ziehvaters ein und führt den angedachten Abschiedskuss weiter. Während er Genoveva hält, betrachtet Golo ihr Gesicht und ihre Lippen, um den Moment ihres Aufwachens abzugassen:

Und auf die Lippen tritt das erste Roth. / O Lippen, süße Lippen! Wer euch küßt, / Der stiehlt sich hier die ew'ge Seligkeit, / Denn nie, o nie! verglüht ein solcher Kuß. [...] Ich muß, ich will sie küssen, und mich dann, / Vor Wonne zitternd, von dem steilsten Hang / Hinunter stürzen in des Abgrunds Nacht. (*Er küßt sie*) (G 101)

⁵⁹ Hartmut: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 116.

⁶⁰ Vgl. Hühn, Helmut/Vöhler, Martin, „Oidipus“, in: Der Neue Pauly Supplemente I Online, Band 5: Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, in: https://reference.works.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/oidipus-COM_0095?lang=de (eingesehen am 05.05.20).

⁶¹ Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115. Vgl. zur Autorinszenierung Hebbels auch die Ausführungen im IV. Kapitel dieser Studie zum Vorwort des bürgerlichen Trauerspiels *Maria Magdalena*.

Sein sexuelles Begehren nach der Pfalzgräfin lebt Golo sowohl an dieser Stelle wie auch bereits in der Abschiedsszene zwischen Siegfried und Genoveva über seine Blicke aus.⁶² Das Gesicht und besonders die Lippen der Pfalzgräfin avancieren zur Projektionsfläche für seine Phantasien. Die ohnmächtige, fast schon tote Genoveva erfüllt in dieser Szene die Funktionsstelle der schönen Leiche.⁶³ Genovevas Passivität stimuliert die sexuelle Begierde des männlichen Betrachters, hier die von Golo als Voyeur. Sein Blick auf die ohnmächtige Pfalzgräfin, der als „erotische Befriedigung und Besitzergreifung“⁶⁴ erscheint, wird mit dem anschließenden, Genoveva aufweckenden Kuss noch potenziert. Golo bemächtigt sich nicht nur Genovevas und ihres Körpers, sondern sticht mit dem gestohlenen Kuss auch seinen Konkurrenten Siegfried aus, der sich bei seinem Abschied „wie ein Mörder von der Todten“ (G 101) wegschleicht – so Golos Interpretation des Abgangs.

Den hier anklingenden und das Drama prägenden Konnex von Macht, Sexualität und Gewalt hat die Forschung bisher kaum betrachtet. Zwar verweisen die Beiträge auf das „sexuelle Verlangen“⁶⁵ Golos, doch wenn in anderen Publikationen seine expliziten sexuellen Übergriffe auf die Pfalzgräfin als „leidenschaftliche[] Liebe“⁶⁶ perspektiviert werden, wird die von ihm ausgehende aggressive Handlungsdynamik im Drama relativiert. Schließlich illustrieren Golos Übergriffe auf Genoveva keine liebevollen Gesten, sondern psychische wie auch physische Gewalt. Dass Genoveva über das gesamte Drama den sexuellen Übergriffen Golos ausgesetzt ist, verdeutlicht nicht nur diese Abschiedsszene, sondern auch viele weitere Aufeinandertreffen, und besonders prägnant die folgende Szene im dritten Akt. Hier treffen in „*Genovevas Gemach*“ (G 143), in ihrem privaten Raum ein Maler mit einem von ihm angefertigten Porträt der Pfalzgräfin, Genoveva selbst und Golo aufeinander.⁶⁷ Schnell wird das Bild, ein „Geheimnis ew'ger Schönheit“ (G 151), so Golo, zur Projektionsfläche seiner Begierden. Fasziniert von diesem, steigert er sich im Beisein der Pfalzgräfin

⁶² Vgl. zum Geschlechterverhältnis als Blick, Begehren und Besitz Bronfen: Nur über ihre Leiche, S. 142–161 und Öhlschlager: „Unsägliche Lust des Schauens“. Friedrich Kittler setzt Golos Blick mit dem des Basilisken in Beziehung: „Der Blick des Basilisken tötet, indem er versteinert; einzig schützt vor dem Basilisken ein Spiegel, der seinen magischen Bösen Blick ihm selber zukehrt.“ Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 31f.

⁶³ Vgl. dazu die Ausführungen im IV. Kapitel zu *Maria Magdalena*, in welchem das Phantasma der schönen Leiche im Rekurs auf Elisabeth Bronfen herausgearbeitet wird.

⁶⁴ Bronfen: Die schöne Leiche, S. 92.

⁶⁵ Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 277.

⁶⁶ Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 112. Kittler beschreibt „Golos Liebesdrängen“ als „Dialektik des Vereinnahmen-Wollens“. Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 31.

⁶⁷ Die Szene erinnert an den ersten Akt in Lessings *Emilia Galotti*, in welchem der Prinz das von Maler Conti angefertigte Porträt Emilia Galottis sieht. Er verliebt sich in diesem Moment in das Abbild der Frau. Das Porträt avanciert zur Projektionsfläche seiner Begierden. Vgl. zur Tradition des bürgerlichen Trauerspiels das III. Kapitel.

– der Maler hat den Raum bereits verlassen – in seine sexuellen Phantasien. Zunächst erscheinen ihm Siegfried und Genoveva

[z]u Eins verstrickt im Wollustknoten! Er / Will plaudern, sie versiegelt ihm den Mund / Mit einem Kuß, und trotz der tiefen Nacht / Erglüht sie – – (*Er blickt nach GENOVEVA, die starr zu ihm hinüber sieht.*) Sie erglüht? Nein, sie ist bleich, / Bleich, kalt, ein Geist, mir zum Gericht bestellt! / Mich friert! (*Er kehrt sich wieder gegen das Bild.*) Ich wende mich zu Dir zurück! / Du bist nicht blaß geworden, seit ich Dich / Verschlang mit Blicken, Du verfluchst mich nicht, / Wenn ich Dir näher trete, wenn ich Dir / Mein Herz verrathe, wenn ich einen Kuß / Dir drücke auf den rothen (*Er küßt das Bild.*) kalten Mund!“ (G 154)

Der imaginierte Sexualakt zwischen Genoveva und Siegfried bildet, wie in der Abschiedsszene bereits deutlich wurde, den Initiationsmoment für Golos sexuelle Phantasien. In dieser Konstellation wird zugleich die Opposition von Leben und Tod, von Bild und Abbild markiert, die Golo in seinen Imaginationen verknüpft. Auf diese Verbindung von weiblichem Tod und Kunstobjekt verweist Elisabeth Bronfen in ihrer Studie *Nur über ihre Leiche*⁶⁸. Indem ein Künstler eine tote Frau malt, verfügt er gleichzeitig über diese. Eine „Transformation von lebender Materie in [eine] tote Form“⁶⁹ wird dargestellt. Auch das Bild Genovevas ist, mit Bronfen gesprochen, eine schöne Leiche, und das aus zwei Perspektiven. Die Pfalzgräfin ist erstens im Bild eingeschlossen und damit den Blicken Golos ausgesetzt. Dieser Zustand der absoluten Passivität erinnert zweitens an die im Sarg eingeschlossene Leiche.⁷⁰

Zwar ist Genoveva in diesem Moment nicht tot, jedoch verweist der Text auf die von Bronfen beschriebenen Mechanismen. Der Gegensatz zwischen Imagination und Realität wird durch die Gegenüberstellung der anwesenden Genoveva und ihrem Gemälde in aller Deutlichkeit ausgestellt und zugleich verkehrt. Da sich das Bild nicht gegen seine Übergriffe wehren kann, fungiert es als ideale Partnerin Golos. Schließlich entzieht sich dieses weder seinen Blicken noch seinen Küssen oder anderen körperlichen Avancen, anders als die ihn beobachtende Genoveva. Die in seinen Vorstellungen als sexuell aktive Frau entworfene Genoveva steht im starken Kontrast zu der mit Golo im selben Raum stehenden bleichen Pfalzgräfin. Wenn diese ihm wie ein lebloser, bleicher und kalter Geist erscheint, nimmt Genoveva wiederum die Stelle des Gemäldes ein. In Golos Imagination werden Genoveva und das Gemälde übereinandergelegt, sodass er über beide gleichermaßen verfügen kann. Für Golo, das wird deutlich, ist eine passive, fast schon tote Frau, die für ihn als Projektionsfläche fungiert, das ideale Gegenüber.

⁶⁸ Bronfen: *Nur über ihre Leiche*. Vgl. zum Konzept der schönen Leiche auch die Ausführungen am Ende des IV. Kapitels.

⁶⁹ Bronfen: *Die schöne Leiche*, S. 94.

⁷⁰ Vgl. dazu auch Bronfens Ausführungen zu Samuel Richardsons Briefroman *Clarissa, or, The History of a Young Lady* (1749). Ebd., S. 92–98. Vgl. zum Konnex von Weiblichkeit und Tod auch die Ausführungen im IV. Kapitel zur Kaufmannsfrau.

Die von Golo entworfene Verschmelzung von Realität und Imagination wird im nächsten Moment vom aktiven Verhalten Genovevas gebrochen. Zunächst bedrängt Golo die Pfalzgräfin körperlich – „*Er umschließt sie.*“ (G 160). Auf diesen physischen Übergriff reagierend, „*stößt [Genoveva, A.V.] ihn von sich*“ (G 160) und erinnert Golo daran, dass sie schwanger ist:

GENOVEVA. Zurück! Und ehrst Du nicht das Weib in mir, / So ehr' in mir die Mutter, denn ich bin's!

GOLO. Die Mutter! Ha, sie glüht, indem sie's sagt! / Dies Wort – weicht, Bilder! (G 160)

Nicht als ‚Weib‘ soll Golo sie verschonen, sondern als Mutter. Deutlich wird an dieser Stelle die Identifikation Genovevas mit ihrer Rolle als Mutter. Sie ist ab dem Moment nicht nur für sich verantwortlich, sondern auch für das Ungeborene in ihrem Körper. Ihre Mutterschaft erscheint in der Logik des Textes als ihr Handlungsantrieb. Das Wissen um ihre Schwangerschaft gibt ihr die „Kraft“ (G 260), wie sie später selbst formulieren wird, zu agieren und sich gegen Golo und seine Handlungen zu wehren. Mit dem Verweis auf ihre baldige Mutterschaft rückt sie ihren schwangeren Körper rhetorisch ins Zentrum des Gesprächs. Die Betonung ihrer Schwangerschaft verhindert jedoch gerade nicht die Übergriffe Golos, sondern verstärkt vielmehr seine Imaginationen. Golos körperlicher Übergriff bricht zudem die von Genoveva installierte Dichotomie von weiblicher Verfügbar- wie auch Unverfügbarkeit, die eng an Mutterschaft gekoppelt ist. Denn als Mutter ‚verliert‘ eine Frau, dem Diskurs der Zeit folgend, ihre erotische Anziehung. Im Gegensatz zu einem ‚Weib‘ ist sie unattraktiv.

Seinen aufkommenden „Bilder[n]“, seinen Projektionen, weiter hingebend, „*dringt [Golo, A.V.] wieder auf sie ein*“ (G 160). Erst das zufällige Eintreten von Golos Ziehmutter Katharina beendet die sexuellen Attacken und verhindert eine Vergewaltigung. Um einerseits Golos „Liebe“ (G 161) nach Genoveva zu stillen,⁷¹ andererseits um zu verhindern, dass Siegfried von Golos sexuellen Übergriffen erfährt, schlägt die im dritten Akt erstmals auftretende Margaretha, „den zweiten Weg“ (G 164) vor. Gemeinsam mit Katharina führen die beiden eine Intrige durch. Da vermeintlich Gerüchte über die Untreue Genovevas existieren, befiehlt Golo dem Diener Drago, sich abends im Gemach der Pfalzgräfin zu verstecken. Zusammen mit weiteren Diener:innen, die als Zeug:innen fungieren, dringt Golo in das Schlafzimmer ein und beschuldigt Genoveva des Ehebruchs mit Drago. Bevor sich dieser rechtfertigen kann, wird Drago von Caspar erstochen. Genoveva wird festgenommen und schwanger in den Kerkerturm gesperrt. Dort wird sie ihren Sohn Schmerzenreich gebären und erst wieder im fünften Akt auftreten.

⁷¹ Diese Liebe ist „Besitzgier, ist Trieb, ist Natur, zwanghaftes Wollen“, so Herbert Kaiser. Kaiser: Friedrich Hebbel, S. 43.

2.3 Schwesternpaar. Katharina und Margaretha

Im dritten Akt erscheint mit Margaretha eine Figur, die, so Herbert Kraft, „die Inkarnation des Bösen“ ist und zugleich „das Koordinatensystem einer Welt“⁷² absteckt, in welchem sie dem durch Genoveva verkörperten ‚Guten‘ diametral gegenübersteht. Über den Verlauf des Dramas wird Margaretha als Frau präsentiert, die sich, wie sie selbst erklärt, auf die Seite des Teufels respektive des Teufelsglauben⁷³ stellt. Im Gegensatz zur gottesfürchtigen und von ihren Mitmenschen als heilig wahrgenommene Genoveva wird Margaretha mit zeitgenössischen Attributen einer Hexe⁷⁴ versehen.⁷⁵ So liest sie Genoveva bei ihrer ersten Begegnung die Zukunft aus der Hand, handelt mit Leichen, ist auf dem Weg zum Blocksberg und stellt Siegfried ihren Kristallspiegel zur Verfügung, um in die Vergangenheit zu blicken. Eingeführt wird Margaretha zunächst zu Beginn des dritten Akts mit einem Streit, der sich zwischen ihr und ihrer Schwester Katharina in der Kindheit abspielte. Mit dieser Textanordnung werden die beiden Schwestern in den Bereich von Sünde, Rache und Neid verortet:

MARGARETHA. [...] Daß du als Kind mich schon gezeichnet hast! / Du weißt doch noch? Du warfst mir einen Stein / In's Angesicht, weil ich den Apfel aß, / Der dir gehörte. Strömend floß mein Blut. / Ich weinte sehr, Du weintest auch, weil Du / Die Schläge fürchtetest von Vaters Hand, / Der, weil ich ihm so glich, mein Antlitz nicht / Entstellt seh'n wollte. Damals war ich schön. (G 130f.)

Simone Staritz interpretiert die beiden Schwestern treffend „als verzerrtes weibliches Pendant zum biblischen Brüderpaar ‚Kain und Abel‘“⁷⁶. Wenn Margaretha dem Vater bis auf sein „Antlitz“ gleicht, wird mit der Beschreibung zudem die im Buch *Genesis* niedergeschriebene Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott alludiert. Doch stehen nicht die für die christliche Theologie wichtigen Eigenschaften Gottes – wie etwa Gnade, Liebe oder Vergebung – im Zentrum dieser Geschichte, sondern genau deren Gegenteile. Der Text porträtiert ein Schwesternpaar, das sich von den christlichen Tugenden abwendet und, das zeigt besonders der Auftritt Margarethas am Ende des vierten Akts, sich dem „Teufel“ (G 211) zuwendet. Zwar konkurrieren die zwei Schwestern um die Aufmerksamkeit des Vaters – und das ist die Parallele zu Kain und Abel –,

⁷² Kraft: Poesie der Idee, S. 86.

⁷³ Vgl. zum Teufelsglauben Wippermann, Wolfgang: Rassenwahn und Teufelsglaube, Berlin: Frank & Timme 2005.

⁷⁴ Grimms Wörterbuch verweist auf die Schwierigkeit, den Begriff *Hexe* zu definieren. Vgl. Hexe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 4, Zweite Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1877, Sp. 1299–1301.

⁷⁵ Erst im Nachspiel wird Margaretha von Caspar explizit als Hexe bezeichnet: „Ei was: / Wenn sich die Hexen selbst verbrennen, muß / Er vor der Thür steh'n, und das alte Weib / Von gestern hat sich selbst verbrannt!“ (G 284f.)

⁷⁶ Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 273.

jedoch wird Margaretha aufgrund des schwesterlichen Neids entstellt und nicht wie in der biblischen Geschichte getötet. Wenn zudem kein Schwesternmord inszeniert wird, sondern mit dem Steinwurf eine Entstellung Margarethas – die im Drama die treibende Kraft, der ‚Kain‘ der beiden Figuren sein wird – rückt die Beziehung der beiden Frauen, die von Abscheu und Niederträchtigkeit geprägt ist, auch unter einer weiteren Perspektive in den Blick. Schließlich bedarf es genau dieser Schwesternbeziehung, um Golo, den Ziehsohn Katharinas, von der geplanten Intrige zu überzeugen. Mit dem Eintreffen Margarethas im Schloss arbeiten die Schwestern gemeinsam an dem Vorhaben, Genoveva zu stürzen und bekämpfen sich ab diesem Zeitpunkt auch nicht mehr gegenseitig.

Mit dem Apfel und dem Stein spielt der Text zwei weitere in der christlichen Theologie bedeutsame Symbole ein, die mit dem Sündenbegriff verbunden sind: Aufgerufen wird mit dem Apfel einerseits der im Buch *Genesis* formulierte Sündenfall. Der Stein verweist andererseits auf das von Jesus propagierte Sündenverständnis im Neuen Testament. Da Elisabeth aber aufgrund ihrer Eifersucht den Steinwurf vornimmt, wird mit diesem Akt der Handlungsgrundsatz Jesu verkehrt. Sie wirft den Stein zwar auf die ‚Sünderin‘, versündigt sich in dem Moment jedoch auch selbst. Die Apfelepisode verdeutlicht außerdem, dass im Drama keine gesellschaftliche Instanz existiert, welche die Schwestern für ihre Taten sanktioniert. Wenn Katharina sich im letzten Akt der Tragödie vor ein Pferd wirft und ihr Schädel zertrümmert wird, bestraft sie sich selbst für ihre Handlungen. Ihrer Schwester Margaretha hingegen erscheint der Geist des toten Dragos, der ihr wiederum zur Strafe für seine Ermordung ihren Tod auferlegt. Entsprechend richtet keine weltliche, sondern eine übernatürliche Instanz über ihre Verbrechen.

Die durch den Apfel in der Kindheit vorgenommene Stigmatisierung Margarethas schreibt sich auch in ihren weiteren Handlungen fort. Sie nimmt ab diesem Zeitpunkt die Rolle der gesellschaftlichen Außenseiterin ein. Nicht nur der Tod ihres Geliebten, der für Mord gehängte „rothe[] Müllerknecht“, den sich zuvor Elisabeth als Liebhaber „[a]bspenstig machte“ (G 131), verweist auf ihr Außenseiterintum, sondern auch „mancherlei Gewerbe“, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdient:

MARGARETHA. [...] Natürlich trieb ich mancherlei Gewerbe, / Zitirte Geister, stand Verliebten bei / Verkaufte Todte an Lebendige, / Leichname an Doctoren, die mir gut / Bezahlten, was ich Nachts dem Kirchhof stahl. / Verflucht! Ein todttes Kind erwachte jüngst / Bei mir, die Augen riß es mächtig auf / Und griff mit seinem Händchen nach dem Kranz / Von kalten Blumen auf dem fahlen Haupt / Und stammelte mit schwerer Lipp' ein Wort. [...] Die Nachbarn drangen ein, / Sie sahen, was sie längst geahnt, man zog / Als Leichenräuberin mich vor Gericht. (G 135)

Anders als ihre Schwester Katharina, die als Amme Golos im Schloss des Pfalzgrafen innerhalb der Gesellschaft verortet ist, verbringt Margaretha ihr Leben abseits. Ihre Gewerbe spielen sich nicht nur nachts ab, sondern Margaretha re-

präsentiert zudem als Leichenräuberin und -händlerin das gesellschaftlich Verbotene. Die Figur vereinigt verschiedene kulturell tradierte Modelle monströser Weiblichkeit. Gleichzeitig porträtiert der Text sie aber auch als ökonomisch unabhängige Frau. Als Krämerin verstößt sie mit ihren Handlungen zwar gegen moralische Konventionen und bedroht die soziale Ordnung, dennoch partizipiert sie mit ihrem Gewerbe am ökonomischen Kreislauf. Gerade der Begriff Gewerbe⁷⁷ setzt noch einmal den Fokus ihrer Tätigkeiten auf den Handel – ein Berufsfeld, das traditionell eher Männern vorbehalten war.

Neben der Darstellung Margarethas als Krämerin rückt die Szene ihre Vergangenheit in den Mittelpunkt. Entgegengestellt wird von Margaretha mit dem vermeintlich vom Tod erwachten Kind die Opposition von Leben und Tod, die wiederum auf ihre eigene Vergangenheit rekurriert. Schließlich, das wird sie an einer anderen Stelle erzählen, war sie schwanger, ertränkte jedoch ihr neugeborenes Mädchen in einem Bach. Von dieser Tat wird sie weiterhin im Traum heimgesucht.

Margarethas Hass auf Genoveva wird in dem Augenblick geweckt, in dem sie der schwangeren Pfalzgräfin bei ihrer Ankunft das erste Mal im Schloss begegnet. Vorgestellt wird sie von Katharina als „Pilgerin“, die „auf dem Weg / Zum heil’gen Grabe nach Jerusalem“ (G 133) ist. Neidisch auf Genovevas „Schönheit“ (G 132) beginnt Margaretha ihr aus der Hand zu lesen und prophezeit ihr sogleich den Tod Siegfrieds: „Erst stirbt der Graf, dann wirbt der König. (*mit Geberden*) Ha! / Ihr seid schon Witwe!“ (G 133) Von der Prophezeiung schockiert, verlässt Genoveva den „*Schloßraum*“ (G 130) und die beiden Schwestern. Diese unterhalten sich weiter über ihren Neid auf die „hell[e] und blank[e] und rein[e]“ (G 134) Genoveva – und gleichen dabei im Gespräch ihre eigene Biographie mit der der Pfalzgräfin ab. Die Leben beider sind von gescheiterter Schwangerschaft respektive Mutterschaft geprägt. So beging Margaretha nicht nur Kindsmord, sondern handelte auch mit Kinderleichen. Katharina selbst gebar nie Kinder. Als Amme Golos ist sie zudem den Zieheltern Siegfried und Genoveva untergeordnet. Beide sind „in Sachen Schwangerschaft, Ehe- und Mutterschutz denkbar schlechte Postfigurationen der beiden großen Nothelferrinnen“, so Gudrun Loster-Schneider. „Eifersüchtig-ehrgeizige zweite Ziehmutter von Golo die eine, gebärneidische Kindsmörderin, Hexe und Engelmacherin die andere.“⁷⁸ Neben dem Verweis auf die zwei christlichen Nothelferrinnen wird mit Margaretha ein weiterer wichtiger Intertext im Drama aufgerufen: Ihre Biographie weist bedeutsame Parallelen zu Margarete aus *Faust I* auf.

⁷⁷ Vgl. dazu Art: Gewerbe, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 4, Erste Abtheilung, Leipzig: S. Hirzel 1911, Sp. 5478–5533.

⁷⁸ Loster-Schneider: Flintenweiber mit Glorienschein, S. 160.

2.4 Intertextueller Bezugsrahmen von Schwangerschaft

Dass Hebbel in seinen Dramen Bezug auf Legenden- wie auch Bibelstoffe und andere literarische Texte nimmt, wurde in den beiden vorherigen Kapiteln bereits herausgearbeitet. Die Vorlage für die Tragödie *Judith* bildet das apokryphe Buch *Judit* aus dem Alten Testament. In *Maria Magdalena* hingegen orientiert Hebbel sich an den Bürgerlichen Trauerspielen Schillers und Lessings. Im Fokus von *Genoveva* stehen – neben dem Legendentext zur Heiligen Genoveva und anderen textuellen Referenzen⁷⁹ – besonders prominent diejenigen Texte, die Schwangerschaft verhandeln. Zahlreiche Parallelen lassen sich zwischen *Genoveva* und anderen in der Literatur prominent inszenierten Schwangerschaftsgeschichten finden. Somit wird Gravidität einerseits in einen intertextuellen Bezugsrahmen gerückt.⁸⁰ Diese Referenzen ergänzen und schärfen andererseits die Perspektive auf die Inszenierung von Schwangerschaft und auf die Figurenkonstellation in Hebbels Tragödie.

Mit Margaretha tritt nicht nur eine Namensschwester von Goethes Margarete auf, beide haben sich außerdem des Kindsmords schuldig gemacht. So

⁷⁹ In III, 7 finden sich in der Geschichte des Ritters Tristan etwa Referenzen auf *Tristan und Isolde*. Mit der Bildszene in III, 10 wird der Anfang von *Emilia Galotti* eingespielt, die Turmszene erinnert zudem an Schillers *Die Räuber*.

⁸⁰ Das Konzept der Intertextualität wurde erstmals von der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva im Rekurs auf Michail Bachtins Dialogizitätstheorie und Roland Barthes' Texttheorie entwickelt. So heißt es bei Kristeva in der Auseinandersetzung mit Bachtin: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine *doppelte* lesen.“ (Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin, in: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Band 3, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 334, Herv. i. O.). Entsprechend fokussiert Kristeva die Beziehung der Texte untereinander oder konkreter „eine *Überlagerung von Text-Ebenen*, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten (oder auch der Person), der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes“ (ebd., S. 346). An dieses Intertextualitätskonzept schließt der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette in seinem 1982 auf Französisch publizierten Text *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* an, in welchem er die „fünf Typen transtextueller Beziehungen“, Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität, einführt. (Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, 7. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 10). Im Anschluss an diese beiden für die Literaturwissenschaft zentralen Intertextualitätstheorien wird im Folgenden Intertextualität im Rekurs auf Manfred Pfister als „Oberbegriff für jene Verfahren eines mehr oder weniger bewußten und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbaren Bezugs auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen“ definiert. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von dems./Ulrich Broich, Tübingen: Max Niemeyer 1985, S. 1–30, hier S. 15. Vgl. zur Funktion intertextueller Bezugsrahmen Moll, Björn: „Fort“, Da. Substitution und Repräsentation in der *Marquise von O...*, in: Zeitschrift für Philologie 135 (2016), S. 507–521.

konstatiert Hebbels Margaretha gleich nach ihrer Ankunft auf dem Schloss des Pfalzgrafen: „Nicht wahr, ich bin ein greulich Weib? (*bei Seite*) / Man wird's, / Wenn man sein Kind erst umgebracht, wie ich!“ (G 132). Auch in Margarethas Traum über ihr totes Kind werden Merkmale aus *Faust I* zum Kindsmord eingespielt:

MARGARETHA. Ich sah ein Kind im Traum, ein hübsches Kind, / Die Zähne weiß, die Backen roth und rund, / Die Augen – nein, die sah ich nicht so recht, / Zwei große dicke Thränen standen d'rin. / ,Zum Engel – rief es – war ich bestimmt, / Du warfst mich in den Bach!‘ – Zum Engel, ei! / Ein Engel, den der Müllerknecht gemacht! – / ,Die kalten Fische fraßen all mein Fleisch!‘ – / Kind, an den Fischen kann ich nicht einmal / Dich rächen, denn ich esse keinen Fisch – / ,Und als der Bach vertrocknete, da kam / Ein mag'rer Wolf und nagte mein Gebein!‘ / Laß nagen, Kind – wie heißt Du doch? Je nun, / Ich gab Dir keinen Namen! Dummer Traum! / Kind, willst du bitten für das and're Kind? / Da bittest Du umsonst! Man soll dereinst / Nicht von mir sagen, daß ich mitleidvoll / Gewesen gegen fremdes Fleisch und Blut, / Und gegen Dich – – / (G 210f.)

Ihr Kind mit dem Müllerknecht ertränkte Margaretha nach der Geburt im Bach – so wie auch Goethes Margarete ihr Kind in einem „Teich“, der „am Bach hinauf, / Links wo die Planke steht“⁸¹, gelegen ist, tötet. Beide Frauen offenbaren den Mord zudem an gesellschaftlich abseitigen Orten: Margarete im Kerker, Margaretha in ihrem Herbergszimmer in Straßburg in der „[t]iefe[n] Mitternacht“ (G 210). Doch im Gegensatz zu Goethes Protagonistin entgeht die Krämerin Margaretha einer Verurteilung. Ihr gelingt es, den Kindsmord zu verheimlichen. Der in *Faust* ausgesparte Kindsmord und Verwesungsprozess der Kinderleiche wird bei Hebbel in dieser Episode hingegen detailliert und auf eine groteske Weise dargestellt. Margaretha beschreibt nicht nur den Tod ihres Kindes, sondern stellt sich die verschiedenen Phasen der Leichenverwesung vor. An Margarethas Reaktion auf die vermeintliche Bitte ihres Kindes, Genoveva und das Ungeborene zu verschonen, wird zugleich ihr Handlungswille deutlich: Parallel zu ihrem im Bach ertränkten Kind verspürt sie kein Mitleid für die schwangere Pfalzgräfin. Sie wird ihren Plan, Genoveva zu stürzen, in aller Konsequenz durchführen.

Neben Sophokles *Ödipus* und Goethes *Faust I* rekurriert das Drama zudem auf Heinrich von Kleists 1808 publizierte Novelle *Die Marquise von O...* – einer weiteren bedeutsamen Schwangerschaftsgeschichte der deutschsprachigen Literatur. Diese intertextuelle Beziehung führt das Spiel mit Referenzen weiter, ermöglicht aber auch Rückschlüsse auf die für beide Texte zentralen Fragen nach rechtmäßiger Vaterschaft⁸² und weiblicher Sexualität. Im Gegensatz zur Hebbel'schen Tragödie weiß die Protagonistin, die verwitwete und schwange-

⁸¹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust I*, in: Goethe Werke. *Faust I und II. Die Wahlverwandtschaften*. Band 3, hrsg. von Albrecht Schöne/Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M.: Insel 2007, S. 7–164, hier S. 162.

⁸² Vgl. dazu Liebrand: *Pater semper incertus est*.

re Marquise von O., die bereits zwei Kinder hat, nicht, wer der Vater ihres Kindes ist. Der Text verhandelt an dieser unehelichen Schwangerschaft, dem zentralen Skandalon des Textes, Fragen nach Familienehre, gesellschaftlicher Reputation und familiärer Handlungsgewalt. Erst am Ende der Novelle wird das Rätsel gelöst, wenn der russische Kommandant sich als Vater zu erkennen gibt. Beim Sturm der Zitadelle vergewaltigte dieser die ohnmächtige Marquise.⁸³ Die beiden heiraten schließlich und auf die Heirat folgen weitere Kinder. Wenn Margaretha Genoveva nun in einem Gespräch mit ihrer Schwester als Schwan bezeichnet, der mit Kot beworfen wird, wird eine Schlüsselszene⁸⁴ aus Kleists Novelle aufgerufen. In dieser berichtet der Kommandant der Familie der Marquise am Esstisch, dass ihm im Traum der Schwan erschienen sei, den er als Junge mit Kot beworfen habe. Dieselbe Metaphorik greift Hebbel im Dialog zwischen Katharina und Margaretha auf:

KATHARINA. Was denn?

MARGARETHA. Weißt du nicht, / Warum ein Schwan so weiß ist? Daß man ihn / Mit Koth bewirft. Dann dient der Flügelschnee / Dazu, daß dunkler ihm die Flecken steh'n, / Wie der gemeinen Gans! (G 137)

Mit dieser Konstellation wird nicht nur Kleists Text in das Drama eingeflochten, zugleich wird mit der Aussage auch die Handlungsmotivation der beiden Frauen offengelegt. Um Genoveva zu erniedrigen, den Schwan zur gemeinen Gans zu degradieren, bedarf es einer Aktion, welche ihr öffentliches Bild beschmutzt – und genau diese wird im Folgenden mit der Ehebruchsintrige durchgeführt. Gleichzeitig ermöglicht ein detaillierter Blick auf Kleists Prätext, und besonders auf die Symbolik des Schwans und der Gans, die Aussage Margarethas in einem breiten Kontext zu verorten. Die Kleist-Forschung hat sich mit dieser bemerkenswerten Szene intensiv beschäftigt, gibt die Traumkonstellation doch Auskunft über die Handlungen des Kommandanten. Wenn dieser sei-

⁸³ Vgl. dazu Künzel: Heinrich von Kleists *Die Marquise von O....* und Liebrand: Gravidia. Kleist *Marquise von O....* als Trauma-Text.

⁸⁴ Vgl. Neumann, Gerhard: Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O....* und in Cervantes' Novelle *La fiera de la sangre*, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von dems., Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 149–192, hier S. 166. Dazu Kleist: „Hierauf erzählte er [der Kommandant, A.V.] mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen;“ Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O....*, in: Ders., Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hrsg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 2005, S. 143–186, hier S. 156f.

ne Erinnerung an den Schwan, den er „einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei“,⁸⁵ auf die Marquise überträgt, verdeutlicht diese Textkonfiguration seine Vorstellung von Weiblichkeit. „Das Verhältnis des Jungen zum Schwan wie das des erwachsenen Mannes zur Marquise erscheint von dem Wunsch geprägt, den Schwan, unberührt wie er ist, glänzend weiß und rein, zu beschmutzen.“⁸⁶ Der Schwan, und diese Beobachtung lässt sich auch auf Hebbels Genoveva übertragen, fungiert als Projektionsfläche für die sexuellen Begierden der männlichen Figuren. Erst die ‚Reinheit‘ der Frauen ermutigt die Protagonisten, den Kommandanten wie auch Golo, die Frauen, um mit der Metaphorik Kleists zu operieren, zu ‚beschmutzen‘. Die Erniedrigung Genovevas, die über die sexuellen Übergriffe Golos ausgeführt wird, steht im Mittelpunkt der Intrige. Margaretha nutzt die vermeintliche Liebe Golos, seine sexuellen Begierden, um die Pfalzgräfin gleich auf zweifache Weise zu demütigen. Genoveva ist einerseits den sexuellen Übergriffen Golos ausgesetzt, andererseits wird sie fälschlicherweise des Ehebruchs bezichtigt und zum Tode verurteilt.

Mit der Festnahme Genovevas wird zudem die Frage nach dem rechtmäßigen Vater ihres ungeborenen Kindes diskutiert. Parallel zur Marquise von O., die trotz der unehelichen Schwangerschaft ihre gesellschaftliche Reputation am Ende der Novelle restituieren kann, wird auch Siegfried im Nachspiel Genovevas Unschuld bewusst – die mit dem Verweis Margarethas auf den Schwan an dieser Stelle bereits alludiert wird. Denn die Wiedergeburt der Marquise,⁸⁷ die mit dem aus den Fluten auftauchenden Schwan dargestellt wird, wird auch in Hebbels Tragödie reinszeniert. Nachdem Genoveva wegen ihres vermeintlich begangenen Ehebruchs verurteilt wird, gelingt ihr mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich die Flucht in den Wald. Dort leben sie sieben Jahre, bis Siegfried zufällig auf einer Jagd seine Frau und seinen Sohn entdeckt. Mit diesem Aufeinandertreffen wird ihr öffentliches Bild als gottesfürchtige, loyale und tugendhafte Frau wieder restituiert.

Diese dominanten intertextuellen Verweise verorten nicht nur die *dramatis personæ* in einem intertextuellen Bezugsrahmen, sondern geben Rückschluss auf die strategische Autorinszenierung Hebbels in der literarischen Öffentlichkeit – wie bereits im vierten Kapitel am Vorwort zu *Maria Magdalena* herausgearbeitet wurde: Harald Bloom bringt den Konnex von Intertextualität und Autor:innenschaft einschlägig im Konzept der Einflussangst zusammen. Er beschreibt „die Furcht eines jeden Dichters, für ihn bleibe kein eigenes Werk

⁸⁵ Ebd., S. 156.

⁸⁶ Vinken, Barbara/Haverkamp, Anselm: Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Marquise von O...*, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. von Gerhard Neumann., Freiburg i.Br.: Rombach 1994, S. 127–148, hier S. 133.

⁸⁷ Vgl. Neumann: Skandalon, S. 172.

zu schaffen“⁸⁸. Die Literaturgeschichte wird deshalb von Dichter:innen umgeschrieben, „indem sie einander fehllesen und so einen imaginativen Raum für sich selbst schaffen“⁸⁹. Auch Hebbel liest, mit Bloom argumentiert, die Vorgängertexte fehl. Das verdeutlichen besonders seine Kritik an den Dramen Müllers und Tiecks wie auch seine Umschrift des Legendenstoffs. Damit schafft sich der Dramatiker wiederum Raum für seine eigenen Texte. Wenn Hebbel Textteile anderer Autor:innen übernimmt und in sein Drama implementiert, dann fragmentiert er in diesem Schreibprozess den Vorbildtext; er ermächtigt sich darüber, wehrt sich dementsprechend gegen den Einfluss und setzt seine eigenen Lektüren den jeweiligen Prätexten entgegen.⁹⁰ Zugleich schreibt Hebbel den Vorgänger:innentexten mit diesen Aneignungsstrategien auch Wirkmacht zu. Schließlich greifen Autor:innen nur auf diejenigen Texte zurück, die sie selbst geprägt haben.

Diese Perspektive auf den Schreibprozess gibt zudem Auskunft über Hebbels intendierte öffentliche Rezeption seiner eigenen Texte. Die intertextuellen Referenzen fungieren auf der Rezipient:innenebene als bildungsbürgerlicher Verweiszusammenhang, welche die zeitgenössischen Leser:innen adressiert. Diese verorten Hebbels Texte dementsprechend in den durch die Intertexte aufgerufenen Tradition- und Rezeptionslinien. Auf die Wirkmacht von prominenten literarischen Texten für den Schreibprozess verweist Hebbel auch selbst in einer Rezension zu Wilhelm Meinholds Roman *Sidonia von Bork, die Klosterhexe* (1847), wie die folgenden Ausführungen zu Geistererscheinungen und Projektionsspielen in *Genoveva* verdeutlichen.

3. *Geist und Projektion. Siegfried und Margaretha*

Im vierten Akt reist Golo nach Straßburg und überbringt dem in der Schlacht verwundeten Siegfried die Botschaft von Genovevas vermeintliche begangenen Ehebruch und ihrer Gefangenschaft im Kerkerturm. Kurz vor seinem Auszug erinnert ihn seine Amme Katharina daran, dass er Siegfried vom Betrug Genovevas überzeugen kann, indem er ihm ein falsches Geburtsdatum nennt: „Hat’s doch kein Mensch im Schloß, kaum nur ich selbst, / Erfahren, wann die Schwang’re niederkam.“ (G 198) Das erste und einzige Mal wird Genoveva im Text an dieser Stelle interessanterweise als Schwangere bezeichnet. Golo

⁸⁸ Bloom, Harold: Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart, Basel: Stroemfeld 1995, S. 131.

⁸⁹ Ebd., S. 9.

⁹⁰ Bloom betrachtet diesen Vorgang aus psychoanalytischer Perspektive ebd., S. 11. „Im literarisch vollzogenen Vätermord zeugt der (starke) Dichter sich selbst.“ Hnilica, Irma: „Ich glaubte...ich glaubte...es käme nichts mehr...“. *Buddenbrooks* als Roman der Einfluss-Angst, in: Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren, hrsg. von Stefan Börrchen/Georg Mein/Gary Schmidt, München: Fink 2012, S. 371–382, hier S. 375.

folgt dem Rat Katharinas. Er berichtet dem Pfalzgrafen am „späte[n] Abend“ in „Siegfrieds Herberge“ (G 200) vom „Eh’bruch“ und dem „Knab“, der erst „vor drei Tagen“ kam:

GOLO. [...] Ich traf Eu’r Weib im Eh’bruch mit dem Knecht, / Dem Drago, und der Knab’, den sie gebracht, / Kam vor drei Tagen erst, Ihr selbst müßt / Am besten wissen, ob zur rechten Zeit.

SIEGFRIED (*dummpf, langsam*). / Eins – zwei – zehn – Monde bin ich fort! – Erst jetzt? / Und als ich zog, da sagte sie – – Erst jetzt! (G 202f.)

Wenn Genovevas Kind erst vor drei Tagen geboren wurde, kann der Pfalzgraf rechnerisch nicht der Vater des Jungen sein. Der vermeintliche von Genoveva ausgehende Betrug ist aus Siegfrieds Perspektive damit ein doppelter: Nicht nur täuschte Genoveva bei seinem Abschied ihre Schwangerschaft vor, sondern beging außerdem Ehebruch mit dem Diener Drago. Die Szene schließt an den Abschied im ersten Akt an, in welchem Genoveva Siegfried über ihre Gravidität informiert. In dem Moment, in dem die Pfalzgräfin ihr Wissen über ihre Schwangerschaft öffentlich macht, – das zeigt die Szene in aller Radikalität – gibt sie auch ihre Handlungsmacht ab. Schließlich nutzen Margaretha, Katharina und Golo genau die Möglichkeit der Errechnung, um den Pfalzgrafen von der Untreue seiner Frau zu überzeugen. Da Siegfried, wie er konstatiert, „[a]ls Mann ein Recht auf ein getreues Weib“ (G 204) hat und er weder den toten Drago noch Genoveva selbst befragen kann, entscheidet er sich dazu, eine andere Instanz für die Wahrheitsfindung hinzuzuziehen: Er sucht die „alte Frau“, die seine „Wunde pflegte“ (G 206) auf, um dort „[m]it eigenen Augen“ das „Wunder [zu] schau’n“ (G 206) – und diese alte Frau ist Margaretha.

Vor dem Aufeinandertreffen von Golo, Siegfried und Margaretha zu Beginn der siebten Szene⁹¹ wird Margaretha zunächst in der „[t]iefe[n] Mitternacht“ in ihrem „mit Zaubergehörath“ dekorierten Zimmer inszeniert. „Ein großer runder Kristallspiegel, verhüllt“, ziert den Raum. „Sie sitzt schlafend an einem Tisch. Nach einer Weile erwacht sie.“ (G 210) Durch das Rasseln an der Tür wird sie aus ihren Gedanken gerissen und begrüßt Siegfried mit den Worten: „Kommt Ihr, Herr Graf? Der Teufel ist schon da!“ (G 211) Zugleich wird eine Anordnung etabliert, in welcher die Grundlagen der bürgerlich geprägten Gesellschaft durch magische respektive abergläubische Rituale infiziert werden.⁹² Die nicht in der

⁹¹ Die Szene nimmt zentrale Elemente aus der Szene *Hexenküche* aus Goethes *Faust* auf und schreibt diese um: Auch die Hexe in *Faust* zieht einen Kreis, um ein magisches Ritual zu vollziehen. Der Blick Fausts in den Spiegel zeigt diesem Margarete. „Laß mich nur schnell noch in den Spiegel schauen! / Das Frauenbild war gar zu schön!“ Goethe: *Faust* I, S. 93.

⁹² Auf die Schwierigkeit, den Begriff *Aberglaube* zu definieren, da bei jedem „subjektiv-religiösen Standpunkt“ stets „ein Werturteil“ mit ausgesprochen wird, verweist der Eintrag zum *Aberglauben* im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Weiter wird Aberglaube als „der Glaube an die Wirkung und Wahrnehmung naturgesetzlich unerklärter Kräfte [beschrieben], soweit diese nicht in der Religionslehre selbst begründet sind. Dabei

christlichen Religion verankerten Kräfte werden in *Genoveva* mit der Figur des Teufels eng geführt – wie die folgende Episode verdeutlicht. Im Mittelpunkt des magischen Rituals steht der Kristallspiegel Margarethas, der Siegfried die Vergangenheit zeigen soll: „Laßt Eure Reden jetzt / Und zeigt in Eurem Spiegel mir mein Weib / und was sie vor neun Monden that“ (G 218). Doch bevor der Pfalzgraf einen Blick in den Zauberspiegel werfen kann, beginnt Margaretha mit einem Ritual, das der Bekräftigung ihrer Glaubwürdigkeit dient. Sie *„beschreibt einen weiten Kreis, in den sie SIEGFRIED und GOLO hinein nöthigt. Dann reckt sie die Hand gen Himmel“* (G 219), ruft den Teufel an und *„reißt den, den Spiegel verhüllenden Flor herunter; wild, mit lebhaften Geberden“* (G 220). Nach diesem aufwendigen Inszenierungsspiel führt sie Siegfried zum Spiegel und lässt ihn hineinschauen. Der Blick in den Spiegel eröffnet, wie in der Literatur vielfach und prominent inszeniert, den Schauenden einerseits das eigene Ich. Dieses wird in dem Augenblick andererseits mit den bloßen Erwartungen, Wünschen und Projektionen konfrontiert. Das eigene Spiegelbild ist folglich nur ein Abbild, eine Projektion der eigenen Vorstellungen. Entsprechend sieht der Pfalzgraf im Spiegel auch nur seine „eigene pathologische Phantasie“, die wiederum „in einem Trugbild das zu Tage [fördert], was auf Versagungsängste zurückzuführen ist“⁹³. Wenn ihm „Blattern-Draco“ (G 222) erscheint, auf den sich Genoveva niederneigt, projiziert er seine eigenen Befürchtungen auf den Spiegel: Genoveva, die mit einer anderen Person sexuell aktiv ist und dabei im Gegensatz zum Sexualleben der beiden selbst die Initiative ergreift.

Im Folgenden macht sich Margaretha diesen Projektionsmechanismus wie auch die Ängste Siegfrieds zu eigen, um ihr Ziel – die Verurteilung Genovevas zum Tod – zu erreichen. Sie beginnt mit einem Blick in den Spiegel, die Zukunft Genovevas zu prophezeien: „Kristall! Verfluchter! Dich zerschlag’ ich noch! / Du zeigst die schöne Frau mir ohne Kopf!“ (G 223). Der sowohl von Margarethas magischen Ritualen als auch von seinen eigenen Projektionen geleitete Siegfried entscheidet sich schnell dafür, Genoveva wie auch „[d]es Drago Bastard“ (G 224) hinzurichten. Hierfür übergibt er Golo sein Schwert mit dem Befehl, zurück ins Schloss zu kehren und die Hinrichtung auszuführen. Für Siegfried wie auch für Golo hängen Liebe wie auch sexuelle Begierde mit „tötender Besitznahme zusammen“,“⁹⁴ das illustriert der Befehl Siegfrieds in aller Deutlichkeit. Wenn der Ehemann respektive der Liebhaber nicht mehr über die Frau und ihren Körper verfügen kann, ist diese Vormachtstellung auch keiner anderen Person gestattet. Die Frauen werden aus Eifersucht getötet,

möchten wir ‚Religion‘ allerdings im höchsten Sinne fassen: als gläubige Hingabe des Menschen an eine alliebende, seine Geschicke leitende Macht“. Hoffmann-Krayer, Eduard: Aberglaube, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 1, hrsg. von dems./Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin/Leipzig: De Gruyter 1927, Sp. 64–87, hier Sp. 66.

⁹³ Staritz: Geschlecht, Religion, Nation, S. 283.

⁹⁴ Bronfen: Die schöne Leiche, S. 91.

um sie aus dem ‚Besitz‘ eines anderen Mannes zu befreien und dem eigenen wieder zuzuführen. Mit diesem Akt wird wiederum die gesellschaftliche Ehre des Mannes restituiert.

Doch nicht nur Siegfried, sondern auch Margaretha offenbart der Blick in den Spiegel ihre innersten Ängste: „(Sie blickt in den Spiegel; statt ihres Bildes grins't ihr eine Teufels-Larve entgegen) Weh'! Weh'! / Das ist ja nicht mein Bild! Das ist er selbst! / Heraus! Heraus! Mein Leib ist nicht dein Haus! (Sie schlägt sich.)“ (G 223) Margarethas Körper ist vom Teufelsbild eingenommen; sie ist vom Teufel besessen. Der Text inszeniert eine Konstellation dämonischer Schwangerschaft, die der Gravidität Genovevas auf der textuellen Ebene entgegengestellt ist. Margarethas Handlungen sind nicht nur von Neid, Rache und Eifersucht getrieben, sondern sie wird auch vom Teufel respektive von den ihm zugeschriebenen Gedanken geleitet. Nachdem Golo wie auch Siegfried abgegangen sind, bleibt Margaretha allein im Zimmer zurück. Plötzlich steigt mit einem „Donnerschlag [...] [d]er Geist des Drago aus der Erde hervor“ (G 226). Dieser legt ihr die Strafe für den an ihm begangenen Mord auf: „In sieben Jahren, keinen Tag zu früh, / Und keinen Tag zu spät, erhebst du Dich / [...] Du selber richtest Dir den Holzstoß auf, / Du selber schürst ihn an und springst hinein!“ (G 226)

Die Forschung hat diese Geistererscheinung bisher nur am Rand erwähnt. Herbert Kraft liest den Geist etwa als „Wirken Gottes“, welcher als Richter „die Macht des Rechts über das Unrecht hat“⁹⁵. Im Gegensatz dazu bewertet Reinhardt die „Drago-Geistererscheinung“ als „Beispielfall ungewollter Komik“,⁹⁶ verzichtet jedoch auf eine Kontextualisierung dieser bemerkenswerten Szene innerhalb der Dramentradition. Wie Gero von Wilpert in *Die deutsche Gespenstergeschichte* aufgearbeitet hat, bevölkern Geister vom Mittelalter bis hin ins 20. Jahrhundert – sein 1994 publizierter Text konnte das 21. Jahrhundert nicht integrieren – die Literatur.⁹⁷ In seinen Ausführungen widmet er auch Hebbel einen Eintrag, in welchem er dessen Novellen als Schauergeschichten in der Nähe der Gespenstergeschichten situiert. Weiter verweist er auf die von Hebbel 1848/49 verfasste Rezension zu Wilhelm Meinholds Roman *Sidonia von Bork, die Klosterhexe*.⁹⁸ Dort fokussiert Hebbel die Stellung des Wunderbaren in der Literatur:

Die Kunst darf nach meiner Meinung unter keinen Umständen ihr [der Hexerei, A.V.] selbst, sondern nur dem Glauben an sie Realität einräumen. [...] Bis auf einen gewissen Grad gilt dies Alles vom Übernatürlichen überhaupt; ein Kunstwerk, das

⁹⁵ Kraft: Poesie der Idee, S. 90.

⁹⁶ Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 123.

⁹⁷ Vgl. Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*, Stuttgart: Alfred Kröner 1994. Bei der Differenzierung von Geist und Gespenst folge ich von Wilpert, der die Begriffe synonym verwendet. Vgl. ebd., S. 1–22.

⁹⁸ Ebd., S. 308f.

dessen bedürftig ist, steht nie so hoch, wie eines, das sich ganz auf die reale Welt stützt;⁹⁹

An diesem Eintrag wird die Privilegierung des Realen über der Hexerei, dem Wunderbaren deutlich: „[N]icht das Gespenst selbst, nur das Erzählen davon oder der Glaube daran sind realistisch darstellbar.“¹⁰⁰ In seinen weiteren Ausführungen geht Hebbel auf einen wichtigen Referenztext zu Gespenstererscheinungen ein, und zwar auf Shakespeares *Hamlet*: „Wir zittern zwar vor dem Geist in Hamlet, denn Shakespeares Genius war mächtig genug, ihn mit Allem, was Grauen und Furcht einzuflößen vermag, zu umkleiden“¹⁰¹. Auf die Erscheinung des Geistes in Shakespeares Drama bezieht sich auch 80 Jahre zuvor,¹⁰² im Juni 1767, bereits Gotthold Ephraim Lessing im elften Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. Zunächst erläutert er angeregt von einer Aufführung der Tragödie *Semiramis* (1748) von Voltaire die dramatische Funktion von Geistern auf der Bühne. Da „der dramatische Dichter [...] kein Geschichtsschreiber“¹⁰³ ist, ist für ihn die „historische Wahrheit [...] nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen, und durch die Täuschung rühren.“¹⁰⁴ Auch wenn dieser seinem Verstand nach nicht an Gespenster glaubt, „kann und darf [dies, A.V.] den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, davon Gebrauch zu machen“¹⁰⁵. Als ein gelungenes Beispiel führt Lessing anschließend Shakespeare an, denn „[v]or seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge“¹⁰⁶. Weiter erklärt er, dass

die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm [Hamlet, A.V.] verursacht, für eben das zu halten [ist], wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns, mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, gehet in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten.¹⁰⁷

⁹⁹ Hebbel, Friedrich: Sidonia von Bork, die Klosterhexe, in: Ders., Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe, Erste Abteilung, Vermischte Schriften III 1843–1851, Kritische Arbeiten II, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 209–246, hier S. 243f..

¹⁰⁰ Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 309.

¹⁰¹ Hebbel: Sidonia von Bork, S. 244. Auch in Shakespeares *Tragedy of Macbeth* (um 1606) tritt bei der Krönungsfeier in Anwesenheit vieler Vertreter:innen des Adels der Geist Banquos auf. Dieser kann jedoch nur von Macbeth gesehen werden.

¹⁰² Vgl. für die Diskussion um das Wunderbare im 18. Jahrhundert Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 105–111.

¹⁰³ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Band 1, Elftes Stück, in: Ders., Hamburgische Dramaturgie. Kritische durchges. Gesamtausgabe mit Einleitung und Kommentar von Otto Mann, Stuttgart: Alfred Kröner 1958, S. 46–49, hier S. 46.

¹⁰⁴ Ebd., S. 47.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 48.

¹⁰⁷ Ebd., S. 49.

Ebendieser von Lessing geschilderte Eindruck lässt sich auch auf die Geistererscheinung in Hebbels *Genoveva* übertragen. Der Geist Dragos präsentiert die Zerrüttung Margarethas. Erst im Angesicht des Teufels und des Geistes offenbaren sich ihre Furcht und ihr Entsetzen vor ihren eigenen Taten. Der Geistererscheinung kommt eine wahrheitsstiftende Funktion zu. Gleichzeitig, und das bietet einen weiteren Referenzpunkt zu Lessings wie auch Hebbels Ausführungen, fungiert der Gespensterglaube an dieser Stelle als „Mittel zum Zweck“ und nicht in der Funktion der „historische[n] Wahrheit“ respektive Geschichtsschreibung.¹⁰⁸ Das Inszenieren von Gespenstern ist in dem Moment im Drama realistisch darstellbar und dementsprechend gehört der Geist Dragos, parallel zu *Hamlet*, zur dramatischen Wirklichkeit. Dieser legt Margaretha ihren in sieben Jahren eintretenden Feuertod auf. So wie der Geist Dragos Margaretha ihren Tod prophezeit, wird dieser auch eintreten. Margaretha wird sich sieben Jahre später, wie Caspar Siegfried im Nachspiel erklärt, selbst auf einem Scheiterhaufen verbrennen.¹⁰⁹

Während Siegfried in Straßburg auf Golo und Margaretha trifft und das Todesurteil Genovevas ausspricht, ist die Pfalzgräfin mit ihrem neugeborenen Sohn Schmerzenreich weiterhin im Turm eingesperrt. Der fünfte Akt rückt Genoveva in ihrer Rolle als Mutter in den Fokus. Genoveva und Schmerzenreich werden ab diesem Zeitpunkt als eine untrennbare Einheit dargestellt, die signifikante Parallelen zur Darstellung der Madonna mit dem Jesuskind aufweist.

4. Mutterschaft. Genovevas Flucht

Zu Beginn des fünften Akts tritt die im Turmkerker eingesperrte Pfalzgräfin wieder auf. Genoveva sitzt „[i]n einer Nische, in einige Kleider der Mutter gewickelt, das Kind. Ein Wasserkrug“ (G 238). Sie wird als eine Heilige dargestellt, erinnert diese Konstellation doch an Maria mit dem Jesuskind. Auch Goethes *Faust I* wird mit der Kerkerszene ein weiteres Mal eingespielt, jedoch sitzt hier keine Kindsmörderin, sondern eine Mutter gemeinsam mit ihrem Kind. Kurz vor der Hinrichtung Genovevas erscheint Golo noch einmal im Kerker, um Genoveva zur gemeinsamen Flucht¹¹⁰ zu überreden. Diese lehnt das Angebot ab:

¹⁰⁸ Ebd., S. 47.

¹⁰⁹ Aus dem 1852 publizierten Epilog: „da lief / Sie in den Wald, und sammelt, was sich / An Reisig fand, dann thürmte sie daraus / Sich einen Scheiterhaufen, kroch hinein, Schlag Feuer mit zwei Kiesel, zündete / Die dürrn Blätter an, und Alles das / mit einer Hast und Eil, als müßte sie / Auf die Stunde damit fertig sein!“ (G 285).

¹¹⁰ Auch die im Kerker eingesperrte Margarete aus Goethes *Faust I* lehnt die von Faust angebotene Fluchtmöglichkeit ab.

GENOVEVA. Reiz ich Euch noch? Dann hat die Kerkernacht / Mir selbst den letzten armen Dienst versagt, / Des Leibes Schönheit, die zum Fluch mir ward, / Mir abzustreifen, wie sie sonst doch thut. / O, seht mich an! Ist's nicht ein Todtenkopf, / Der zu Euch redet? Ein Gerippe nicht, / Das fleischlos-magre Arme grausend hebt? / Mich selbst müßt' ich hassen, wär's nicht so. / Oft schrie mein Kind nach Nahrung, und umsonst, / Wie? Hätt' auch nur ein einz'ger Tropfen Bluts / Bei diesem Schrei gezögert, in die Brust / Sich zu ergießen? Den verfluchte ich! (G 240)

Wenn Genoveva ihr Kind nicht ernähren, wenn ihre Brust keinen „einzige[n] Tropfen Bluts“¹¹¹ [...] „ergießen“ kann, kann ihr mütterlicher Körper die Versorgung des „abgezehrten Säuglings“ (G 188) nicht gewährleisten. Aufgerufen und gleichsam verkehrt wird in dieser Konstellation das Bild der stillenden und nährenden Madonna, der so bezeichneten *Maria lactans* respektive *Galaktotrophousa*,¹¹² die als überspendende Mutter inszeniert wird. Bereits die Antike liefert mit der Göttin Isis und dem Horusknaben ein Vorgängermotiv der stillenden Maria, das in die christliche Tradition überführt wird.¹¹³ Das Motiv der nährenden Madonna ist gleich aus zweifacher Perspektive interessant: „Das Bild bringt einerseits die menschliche Beziehung Jesu zu seiner Mutter zum Ausdruck, andererseits zeigt es, dass der Gottessohn ganz Mensch geworden ist, um uns Erlösung zu bringen.“¹¹⁴ Mit dem Stillen schenkt Maria Jesus das Leben, sie avanciert zugleich zum „Idealbild mütterlicher Fürsorge“¹¹⁵. Dieser Akt wird in der Bildenden Kunst in der Darstellung Marias als überspendende Mutter konkret illustriert. Auf einem Gemälde von Nicola Filotesio aus dem 16. Jahrhundert trägt die Madonna ihren Sohn auf dem Arm und aus ihren

¹¹¹ Muttermilch wurde als „subtiles Blut“ verstanden. „Die Milch ist als Derivat desselben Blutes vorzustellen, das bereits im anverwandten Zustand die pränatale Versorgung des Kindes garantierte.“ Rahn, Thomas: Affektopathologische Aspekte und therapeutische Handlungsätze in Lohensteins *Agrippina*, in: Heilkunde und Krankheitserfahrungen in der frühen Neuzeit. Studien am Grenzrain von Literaturgeschichte und Medizingeschichte, hrsg. von Udo Benzenhöfer/Wilhelm Kühlmann, Tübingen: Max Niemeyer 1992, S. 201–227, hier S. 223.

¹¹² Vgl. dazu Schreiner, Klaus: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996, S. 178–213; Groß, Franz: (u.a.) (Hrsg.): Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, Wien: Wiener Dom-Verlag 2010; Kügler, Joachim: Die himmlische Milch der Gottesmutter. Die Wurzeln des koptischen Marienbilds und seine Nachwirkungen, in: Das Heilige Land 145,2 (2013), S. 20–25; ders.: Why should Adults want to be Sucklings again? Some remarks on the Cultural Semantics of Breast-feeding in Christian & Pre-Christian Tradition, in: The Bible and Children in Africa, hrsg. von dems./Lovemore Togarasei, Bamberg: UBP 2014, S. 103–125.

¹¹³ Groß, Franz: Maria lactans – die stillende Madonna, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von dems. (u.a.), Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 13–80, hier S. 13, vgl. außerdem für einen historischen Überblick der Darstellung der *Maria lactans* ebd., S. 36–81.

¹¹⁴ Weber, Hubert Philipp: Gott will ganz Mensch werden, in: Maria Lactans. Die Stillende in Kunst und Alltag, hrsg. von Franz Groß (u.a.), Wien: Wiener Dom-Verlag 2010, S. 9–11, hier S. 9.

¹¹⁵ Schreiner: Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin, S. 192.

Brüsten spritzt Milch in verschiedenen Strahlen auf den Boden.¹¹⁶ In diesem Gemälde wird die Milch Marias als Quelle theologischen Wissens und göttlicher Weisheit dargestellt. Der Akt des Stillens wird außerdem als Ausdruck absolut mütterlicher Hingabe präsentiert – so wie auch Genoveva vom Text in Szene gesetzt wird.

Anders als *Maria lactans* kann die Pfalzgräfin ihren Sohn nicht ernähren, erweist sich durch ihre Aufopferungsbereitschaft jedoch als selbstlose Mutter. Der nach Milch verlangende Schmerzenreich erinnert zudem an einen Vampir,¹¹⁷ der das Leben aus dem mütterlichen Körper saugt. Entsprechend opfert Genoveva ihren Körper und damit auch ihr eigenes Leben, um ihr Kind zu ernähren und sein Weiterleben zu sichern. Diese ambivalente, fast schon monströse Beziehung zwischen Mutter und Kind, die bereits in der Schwangerschaft beginnt, fokussiert Luce Irigaray in ihrem Essay *And the One Doesn't Stir without the Other*¹¹⁸. Sie betrachtet aus der Perspektive eines neugeborenen Mädchens den Akt des Stillens und setzt diesen mit Metaphern der Einverleibung in Bezug: „You've prepared something to eat. You bring it to me. You feed me/yourself. [...] I open my mouth for you; have you stay near me while I drink you.“¹¹⁹ Irigarays Text ist durchzogen von ebendiesen doppelt konnotierten Einverleibungsszenarien, in welchen das Stillen die Ernährung des Säuglings, gleichzeitig aber auch die Einverleibung der Mutter bedeutet. Der Stillprozess ist eng an Gewalt gekoppelt. Schließlich nimmt das Neugeborene mit der im mütterlichen Körper produzierten Milch auch einen Teil der Mutter selbst auf und fügt sie dem eigenen Kreislauf zu. Über diesen intimen Akt konstituiert sich wiederum die Mutter-Kind-Beziehung:

Once more you're assimilated into nourishment. We've again disappeared into this act of eating each other. Hardly do I glimpse you and walk towards you, when you metamorphose into a baby nurse. Again you want to fill my mouth, my belly, to make yourself into a plenitude for mouth and belly. To let nothing pass between us but blood, milk, honey and meat (but no, no meat; I don't want you dead inside me).¹²⁰

Nicht mehr die Mutter trägt das Kind wie in der Schwangerschaft in ihrem Körper, sondern das Kind nimmt die Mutter durch die Nahrung auf. Bemer-

¹¹⁶ Kügler: Why should Adults want to be Sucklings again?, S. 121.

¹¹⁷ Vgl. zum Vampir aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive: Begemann, Christian/Herrmann, Britta/Neumeyer, Harald: *Dracula Unbound*. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs, Freiburg i.Br.: Rombach 2008.

¹¹⁸ Irigaray, Luce: *And the One Doesn't Stir without the Other*. Übersetzt von Hélène Vivienne Wenzel, in: *Signs* 7,1 (Autumn 1981), S. 60–67. Vgl. außerdem Irigarays Essay *Körper an Körper mit der Mutter*: Dies.: *Genealogie der Geschlechter*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Freiburg i.Br.: Kore 1989, S. 25–46.

¹¹⁹ Irigaray: *And the One Doesn't Stir without the Other*, S. 61. „the French here – *Tu me/te donnes à manger* – carries several nuanced meanings: ‚You give me [something] to eat‘: ‚You give me yourself [something] to eat‘; and ‚You give me yourself to eat.‘“ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 62.

kenswert ist an dieser Stelle, dass Irigaray den Akt des Stillens mit dem Tod in Bezug setzt: „I don't want you dead inside me.“ Entsprechend gibt die Mutter als Lebensspenderin ihre hierarchisch höher gestellte Position im Akt des Stillens ab.¹²¹ Das bei Irigaray metaphorisch beschriebene Einverleibungsszenario wird in *Genoveva* in dem Moment konkretisiert, in dem ihr Körper den Sohn nicht mehr mit Nahrung versorgen kann. Entgegen der nährenden *Maria lactans* steht die ausgezehrtc Genoveva, die ihren Körper und auch ihr Leben für das ihres Sohnes opfert. Das Bild der abgemagerten Frauenfigur verstärkt die Perspektive auf die Pfalzgräfin als Märtyrerin. Auch der Name Schmerzenreich spiegelt diese Beziehung wider, wie der Blick in den Legendentext Cochems zeigt. Dort begründet Genoveva die Namenswahl wie folgend:

Ach du armes Kind: ach du mein lieber Schatz: billich nenne ich dich Schmerzenreich: weil ich dich mit Schmerzen in meinem Leyb getragen / und mit Schmerzen gebohren hab. Aber noch mit viel grössern Schmerzen werde ich dich erziehen / und mit dem allergrößten Schmerzen werde ich dich sehen verschmachten. Da ich ja auß Mangel der Nahrung dich nie werden können ernehren.¹²²

Mit dem Namen Schmerzenreich rückt der Sohn Genovevas näher an Jesus, den Schmerzensmann, wie es etwa im katholischen Rosenkranzgebet heißt.¹²³ Die Auflistung der von Genoveva erfahrenen Schmerzen erinnert zudem an die Reihung über das Leiden und Sterben Jesu in ebendiesem Gebet. So wie Jesus für die Menschheit gelitten hat und gestorben ist, so nimmt Genoveva alle Schmerzen für ihren Sohn auf sich, oder abstrakter: Mutterschaft bedeutet Schmerz.

Genoveva erkennt es als ihre mütterliche Aufgabe,¹²⁴ das Todesurteil zu akzeptieren und damit das Leben ihres Sohnes zu verschonen: „Es ist ein gutes Werk! / Auf meines Kindes Kosten leb' ich jetzt“ (G 241). Mutterschaft wird somit an eine vermeintliche „natürliche Affinität zu weiblicher Aufopferungsbereitschaft“¹²⁵ gekoppelt. Genoveva ist bereit, ihr eigenes Leben für das ihres Sohnes zu opfern. Dies bedeutet gleichzeitig, dass sie nach ihrem Tod in diesem fortlebt. Bevor sie sich zur Hinrichtung begibt, verabschiedet sie sich von Schmerzenreich:

GENOVEVA. [...] Noch athmet's! Einen Kuß nur noch! Nein! Nein. / Es könnt' erwachen! Schlaf! Wie wird's ihm sein / Bei'm ersten Blick in dieses Angesicht! / Es ist sein Abbild! Glich' es mir, wie ihm, / Ich hätte es nicht halb so sehr geliebt. (*Sie küßt des*

¹²¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Holofernes im zweiten Kapitel, in welchem der Akt des Säugens die mütterliche Macht über das Kind illustriert.

¹²² Cochem: *History-Buch*, S. 597–629, hier S. 602.

¹²³ Dort heißt es in *Die schmerzhaften Geheimnisse* zum Leiden und Sterben Jesu: „... Jesus, der für uns Blut geschwitzt hat... Jesus, der für uns geißelt worden ist... Jesus, der für uns mit Dornen gekrönt worden ist... Jesus, der für uns das schwere Kreuz getragen hat... Jesus, der für uns gekreuzigt worden ist“.

¹²⁴ Vgl. dazu auch Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 279.

¹²⁵ Ebd., S. 280.

Kindes Hand.) / Zum ew'gen Abschied! Segen über Dich! / Und daß Du nie erfahrest,
wie ich starb. (G 241f.)

Der „ew'ge[] Abschied“ von ihrem schlafenden Kind verdeutlicht nicht nur die Liebe Genovevas zu ihrem Sohn, sondern stellt kurz vor Ende des Dramas erneut ihre Treue zu Siegfried in das Zentrum. Denn sie liebt ihr Kind „so sehr“, weil es seinem Vater wie „sein Abbild“ gleicht. Der Wunsch der Pfalzgräfin, dass ihr Kind nie erfährt, „wie sie starb“, – nämlich durch das Todesurteil Siegfrieds – verdeutlicht ihre unbedingte Treue ein weiteres Mal. Selbst mit ihrem unrechtmäßigen Tod schützt sie Siegfrieds Handlungen und erfüllt damit, so Staritz, den „Prototyp einer idealen Frau, die ihren Mann von Herzen liebt und eine vorbildliche Mutter [ist], die aufopferungsvoll und selbstlos ihr Kind umsorgt“¹²⁶. Zugleich erinnert diese Szene an den Abschied zwischen Siegfried und Genoveva im ersten Akt, jedoch findet hier eine Verkehrung der Anfangssituation statt. Denn die passive Genoveva, die den Handlungen der anderen Figuren bis zu diesem Zeitpunkt hilflos ausgesetzt ist, agiert hier als aktive Figur. Wenn sie im nächsten Moment von Golo erfährt, dass auch „[d]as Kind stirbt“ (G 242), wird der Schutz ihres Sohnes zu ihrer wichtigsten Handlungsmotivation. Von da an – und so wird diese Konstellation auch im Nachspiel weitergeführt – werden Mutter und Kind als eine Einheit präsentiert. Der abwesende Siegfried wird aus dieser die Kernfamilie illustrierenden Dreieckskonstellations von Vater, Mutter und Kind getilgt.

Bevor Hans und Balthasar, die als Henker in der nächsten Szene zu Golo und Genoveva in den Kerker hinzutreten, das Kind für „den richterlichen Spruch“ (G 245) auf die Arme nehmen können, „stürzt [*Genoveva, A.V.*] auf das Kind zu und nimmt es“ (G 246). Sie droht den Männern: „Ich sag' Euch, rührt's nicht an! / Sonst werd' ich das thun, was die Löwin thut!“ (G 246) Der Schutz ihres Sohnes nimmt die oberste Priorität ein und für sein Leben kämpft sie von da an. Da Golo das Todesurteil selbst nicht vollstrecken kann, befiehlt er Hans und Balthasar,¹²⁷ Genoveva und Schmerzenreich im Wald zu töten. Zum Auszug der vier Figuren in den Wald schließt sich „DER TOLLE KLAUS“ (G 250) an, der Genoveva und ihren Sohn letztendlich retten wird. Nachdem die Pfalzgräfin ihre Henker weder mit der Wahrheit noch mit der Androhung des „Weltgericht[s]“ (G 254) davon überzeugen kann, ihren Sohn Schmerzenreich zu verschonen, nimmt das Drama eine plötzliche Wendung – diese präsentiert aber gerade „keine Rettung durch göttliche Geschicke, sondern alles beruht auf

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Staritz verweist auf die „pervertierte hagiographische Figurenkonstellation“, welche rund um die Dienerschaft gebildet wird: „Den Mördern Caspar und Balthasar – der eine ersticht Drago und hilft dabei Siegfried zu täuschen, der andere ist einer der drei Henker Genovevas – fehlt zum pervertierten Bund der ‚Drei Heiligen Könige‘ nur noch ein ebenso schurkischer ‚Melchior‘.“ Ebd., S. 273.

Zufälligkeit“¹²⁸. Da Hans und Balthasar die Strafe nicht vollstrecken können, übergeben sie Klaus das Schwert. Doch dieser „durchstößt“ (G 258) nicht die Pfalzgräfin, sondern Hans und dringt weiter auf Balthasar ein. Erst Genoveva verhindert einen weiteren Mord, weshalb Balthasar sie, mit dem Versprechen nicht mehr zurückzukehren, fliehen lässt. Als Beweis für ihren vermeintlichen Tod übergibt Genoveva Balthasar ihre Haare – ein Zeichen ihrer Weiblichkeit. Bevor Genoveva „im Gebüsch“ (G 261) verschwindet, spricht sie noch ein letztes Gebet: „Nimm Du mich auf, für ewig auf, o Wald! / Wenn Gott dies Kind dem Mörderschwert entzieht, / So thut er's nicht, weil es verschmachten soll.“ (G 261) Die Pfalzgräfin wird in ihrem letzten Auftritt als eine Frauenfigur präsentiert, die der im ersten Akt entgegensteht – damit weist sie eine wichtige Parallele zu *Judith* auf. Ihre Loyalität und Treue, die vorher ausschließlich Siegfried galt, hat sich von ihrem Mann auf das Kind verschoben. Sie verlässt die erdrückenden Dreiecksbeziehungen, in welchen sie zuvor eingeschlossen war. Allein mit ihrem Sohn im Wald ist sie weder den Imaginationen und sexuellen Übergriffen Golo ausgesetzt noch steht sie zwischen Golo und Siegfried. Diese Familiendynamik, dessen Mittelpunkt Golo als Ziehsohn bildet, stellt zudem das Problem eines männlichen Nachfahrens ins Zentrum – mit dieser Konstellation bietet der Text Anschluss an die Selbstverfluchung Judiths. Ähnlich wie für Judith die Geburt eines Sohnes ihren Tod bedeutet, so zerstört auch Golo die Familienstruktur und bedroht das Leben seiner Ziehmutter.

Mit dem letzten Ausruf Genovevas schließt die Tragödie jedoch nicht ab, sondern mit dem Auftritt Golo und dessen brutalem Tod. Golo wartet im Wald auf die Rückkehr der beiden und gesteht Balthasar bei dessen Ankunft Genovevas Unschuld. Um seine Taten weiter geheim zu halten, ersticht Golo Balthasar wie im Wahn. In der neunten Szene kommen schließlich Siegfried und Caspar dazu. Der Pfalzgraf lässt sich von Golo zunächst den Tod Genovevas bestätigen, „stellt sich vor Golo und schaut ihm in's Gesicht“ und erklärt dann: „Du warst ein Kind, / Als ich von hinnen zog. / Was bist du jetzt? / Du bist, wie Jener, der zum Festmahl ging. / Und den man unterwegs ergriff und zwang, / Scharfrichter-Dienst zu thun.“ (G 270f.) Golo, das verdeutlicht Siegfrieds Aussage, hat sich in seiner Abwesenheit nicht zum Mann entwickelt. Er ist weiterhin, um aus dem ersten Akt zu zitieren, „ein Kind“ (G 90), das die ihm zugetragenen Herrschaftsaufgaben nicht ausführen kann. Damit Golo die Geschehnisse vergessen kann, entscheidet der Pfalzgraf, seinen Ziehsohn auf Reisen zu schicken: „Zieh in die Welt hinaus! / Die Welt ist groß und bunt. Vielleicht, daß / Du Vergessen kannst!“ (G 271) Die vorgeschlagene Reise fungiert zugleich als Entwicklungs- und Lehrjahre, die Golo auf sein späteres Amt als Pfalzgrafen vorbereiten soll, wie Siegfried erklärt: „Wenn Du wiederkehrst, / So wirst Du Pfalzgraf. Dir vererbe ich, / Wofür der Sohn mir fehlt, mein Hab’

¹²⁸ Ebd., S. 287.

und Gut, / Und durch des Kaisers Gnade auch den Stand.“ (G 271) Lehrjahre sind, wie etwa Hegel es formuliert,

nichts Weiteres als [...] die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit [...] Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt.¹²⁹

Doch Golo begibt sich nicht auf Wanderschaft, um seine Entwicklungs- und Lehrjahre anzutreten, die, wie Franziska Schößler gezeigt hat, Schulen der Männlichkeit und Erziehung sind,¹³⁰ sondern richtet auf den letzten Zeilen des Dramas über sich selbst. Er bestraft sich für seine Taten, indem er sich, „ohne daß dieß jedoch gesehen wird“ (G 273)¹³¹, mit seinem Jagdmesser die Augen aussticht, „die viel zu viel auf sie [Genoveva, A.V.] / Und viel zu wenig auf den Herrn geschaut“ (G 272) haben. Die Blendung rückt den Ödipusmythos in der letzten Szene der Tragödie ein weiteres Mal in den Fokus. „Das finale Gerichtstheater im Wald läuft ab nach dem Modell der berühmtesten aller Tragödien: des *König Ödipus* von Sophokles.“¹³² Schließlich nimmt Golo sogleich die Rolle des Klägers, aber auch des Beklagten ein. Reinhardt bewertet diese Ödipusreferenz als „inszenierendes Nachstellen des großen alten Bildes. Mit knapper Not kann Hebbel noch soviel Distanz zwischen sich und seine Spielfigur legen, daß Golos Gerichtstheater nach der großen Deklamation ins Leere verläuft.“¹³³ Auch in dieser Lesart dominiert die vermeintliche biographische Parallele zwischen Hebbel und Golo. Fragen nach der Funktion des intertextuellen Verweissystems geht Reinhardt nicht nach.¹³⁴

¹²⁹ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Das Romanhafte, in: Ders., Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 14, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970, S. 219–220, hier S. 220.

¹³⁰ Vgl. dazu auch Schößler, Franziska: Familie und Männerbund. Die Erziehung zur Männlichkeit in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Freiburger Geschlechterstudien 21 (2007), S. 242–253. Zum Bildungsroman u.a. Voßkamp, Wilhelm: Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman, Berlin: University Press 2009.

¹³¹ Lily Tonger-Erk erachtet die inszenierte Blendung Golos mit Blick auf den Nebentext als bemerkenswert: „Diese blutige Selbstbestrafung wird vom Nebentext zwar annonciert, jedoch nicht allen Adressaten auch gezeigt. Im inneren Kommunikationssystem sieht die Figur Caspar die grausige Tat und gibt sie in einer Art Mauerschau aus aller-nächster Nähe an das Publikum weiter. Im äußeren Kommunikationssystem jedoch tritt eine komplizierte Situation ein: Ganz offenbar berücksichtigt der Nebentext hier die Bühnenpraxis, in der Konventionen des Zeigbaren gelten. Das Theaterpublikum soll die Blendung nicht sehen, für Leser/innen jedoch ergibt sich die irritierende Situation, dass sie sich als Zuschauer/innen die Aufführung imaginieren müssen, um dem Nebentext Folge zu leisten.“ Tonger-Erk: Das Drama als intermedialer Text. S. 439f.

¹³² Reinhardt: Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 115.

¹³³ Ebd., S. 116.

¹³⁴ Vgl. zum intertextuellen Bezugsrahmen 2.4 in diesem Kapitel und zur Autorinszenierung Hebbels das Unterkapitel 2.4 im IV. Kapitel zu *Maria Magdalena*.

Um sich für seine Taten zu bestrafen, bittet Golo den Bediensteten Caspar „den Blinden [...] In's Innerste des Waldes“ (G 272) zu bringen, ihm die Kleider abzureißen und ihn nackt an eine Eiche¹³⁵ zu binden. Caspar, der Mitleid mit Golo hat, tötet ihn sogleich und „[s]o wie CASPER sein Schwert hebt, fällt rasch der Vorhang“ (G 273). Mit diesem brutalen Ende schließt Hebbel im März 1841 seine Tragödie, die 1843 bei Campe publiziert wird. Da diese erste Version zu provokativ ist und sich gegen andere bühnentauglichere Genovevadrarnen, wie etwa die von Ernst Raupach,¹³⁶ nicht durchsetzen kann, kommt die Tragödie zunächst nicht zur Aufführung. Erst das 1851 auf Anraten Heinrich Laubes von Hebbel verfasste versöhnliche Nachspiel ermöglicht die Uraufführung am 20. Januar 1854 im Burgtheater in Wien.¹³⁷ Da die Zensur die Darstellung von Heiligen verbietet,¹³⁸ wird das Drama zunächst unter dem Titel *Magellona*¹³⁹ inszeniert.

5. Epilog. Mutter, Vater, Kind

Am 12. März 1841 präsentiert Hebbel zum ersten Mal vor Publikum seine gerade fertiggestellte Tragödie. Am Abend treffen sich einige Bekannte im Haus einer Madame Hellberg; dort trägt Hebbel sein Drama *Genoveva* vor. Die Reaktion der Zuhörenden auf seinen Text verdeutlicht das provokative Potenzial der Tragödie. So notiert Hebbel am nächsten Tag in seinem Tagebuch:

Am Schluß trat für mich eine peinliche Situation ein. Auch kein Einziger der Anwesenden sagte mir ein artiges Wort. Ich stand rasch auf. Die Schröder, einer Ohnmacht nah, ward aus dem Zimmer geführt. Sie sagte mir später, das Stück habe so erschütternd auf sie gewirkt. Ich glaube, sie täuschte sich selbst. Schütze sagte mir: er müsse

¹³⁵ Die Eiche ist gleich doppelt codiert. Sie fungiert einerseits als Symbol Deutschlands, wie etwa prominent in Heinrich von Kleists *Die Hermannsschlacht* (1839) inszeniert. Andererseits ist das Szenario auch sexuell aufgeladen, wenn sich der nackte Golo an einen Baum binden lässt, der wiederum an einen Phallus erinnert. Die Eiche als „aufgetürmter Riese“ ist auch in Goethes *Willkommen und Abschied* (1789) sexuell konnotiert.

¹³⁶ So notiert Hebbel am 20. Oktober 1841 in seinem Tagebuch: „Heute Abend erhielt ich meine Genoveva von Berlin mit einem höflich-ablehnenden Brief der Intendanz zurück. Sie wird nicht angenommen, weil Herrn Raupachs Genoveva sich auf dem Repertoire befindet.“ Hebbel: *Tagebücher*, Band 1, S. 282.

¹³⁷ Dazu notiert Hebbel am 21. Januar 1854: „Am 13 Sept: 1840 begann ich die Genoveva, schrieb aber zugleich in mein Tagebuch: es wird wohl kein Drama für's Theater. Gestern kam sie zum ersten Mal zur Darstellung und der Erfolg war noch größer, wie bei der Judith. Nach jedem Act wurde ich gerufen und zum Schluß zwei Mal. Auch der Kaiser war anwesend und blieb, was er bei Trauerspielen fast nie thut, bis zum Schluß.“ Ebd., S. 676.

¹³⁸ Vgl. Staritz: *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 270f.

¹³⁹ Vgl. zu der Theaterbearbeitung Hebbel, Friedrich: *Lesarten und Anmerkungen zu Genoveva*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Band 13, Anhang 1, *Lesarten und Anmerkungen 1*, hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: B. Behr's 1911–13, S. 32–60.

erst verdauen, das Werk habe ihn so ergriffen, daß er sich noch nicht darüber zu äußern vermöge. Ob es Wahrheit war, ob Ausrede: ich weiß es nicht. Es war sehr spät geworden, die Gäste entfernten sich rasch u sagten mir beim Weggehen, was sie mir hätten sagen mögen, als ich noch vor meinem Pult saß, das gewöhnliche Compliment. Janinski wand u drückte sich den Abend etwas sonderbar in seinen Aeüßerungen, gestern sagte er mir: der Schluß, wo Golo sich blendet pp habe sein Gefühl erstarrt, anstatt es zu erschüttern.¹⁴⁰

Mit diesem radikalen Ende, der Blendung und dem Tod Golos, formuliert Hebbel nicht nur einen skandalösen Dramenschluss, sondern bricht gleichzeitig mit dem Legendenstoff. Indem er die vorgegebene Versöhnung des Pfalzgrafenpaares ausspart, hebt er sich auch von den Texten seiner Vorgänger und Konkurrenten Tieck, Müller und Raupach ab.¹⁴¹ Ebendiese bei seinen ersten Zuhörer:innen geweckte Erschütterung sowie Erstarrung verhindert zunächst die Uraufführung der Tragödie. Erst das von Hebbel 1851 begonnene und 1852 publizierte Nachspiel macht das Drama bühnentauglich, da dieses mit der vorgegebenen Versöhnung schließt. Die Tragödie wird nach diesen vorgenommenen Modifikationen zunächst 1854 uraufgeführt, danach folgen Inszenierungen in Weimar (1858) und 1897, fast 35 Jahre nach Hebbels Tod (1863), in Berlin.¹⁴² Mit dem von Hebbel später verfassten Epilog existieren auch zwei mögliche Dramenenden, deren Verhältnis etwa Herbert Kraft fokussiert. Er erklärt zum Vergleich beider Versionen, dass „[g]egenüber der Wucht der Katastrophe im fünften Akt [Golos Blendung und Tod, A.V.] [...] die Versöhnung im Nachspiel auf den ersten Blick geringes Gewicht“¹⁴³ hat. Dennoch macht er das „Geflecht der Bezüge“¹⁴⁴ stark, das über den fünften Akt hinausgeht und beide Textteile miteinander verbindet. In seiner Argumentation nimmt der

¹⁴⁰ Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 273.

¹⁴¹ Diese von Hebbel vorgenommene Modifikation am Legendenstoff kann auch als strategische Autorinszenierung betrachtet werden, um Aufmerksamkeit in der literarischen Öffentlichkeit zu erhalten. Vgl. zu Hebbels Autorinszenierung das Kapitel *Maria Magdalena* und auch die Ausführungen in diesem Kapitel unter 2.1. zum Verhältnis von Intertext und Schwangerschaft.

¹⁴² „Als erster plante Dingelstedt seine Aufführung in München (1851). Sie kam nicht zu stande, obwohl Hebbel sein Stück stark kürzte. Im Wiener Burgtheater gelang Genovefa [sic!] unter dem Namen ‚Magellona‘ (‚weil Kirchenheilige wohl auf dem Theater an der Wien, wo Raupachs Genovefa alle Jahre einmal knickst, aber nicht auf dem Burgtheater erscheinen dürfen‘) zur Darstellung (20. Januar 1854). ‚Zerfetzt, zerstückt, zerissen, zerschissen‘ errang sie zwar Erfolg, wurde jedoch nach nur sechsmaliger Aufführung wieder abgesetzt. [...] Im Sommer 1858 löste auch Dingelstedt sein Versprechen ein. [...] Die [...] Aufführung [in Weimar, A.V.] brachte dem anwesenden Dichter reiche Ehre. Das Publikum bereitete ihm lebhafte Ovationen. Der kunstliebende Großherzog verlieh ihm den Falkenorden. – Am 4. Januar 1897 entschloß sich auch das Berliner Königliche Schauspielhaus zur Darstellung derselben Genovefa, die einst die Intendanz dem Dichter zurückgeschickt hatte, weil Herrn Raupachs Genovefa das Repertoire beherrschte.“ Golz: Pfalzgräfin Genoveva, S. 125f.

¹⁴³ Kraft: Poesie der Idee, S. 93.

¹⁴⁴ Ebd.

Geist eine zentrale Stellung ein, da dieser den Tod Margarethas ankündigt, der im Epilog eintritt. Entsprechend erhalten die im Nachspiel genannten sieben Jahre erst durch die Geistererscheinung ihre symbolische Bedeutung.

Der Epilog setzt sieben Jahre nach Golos Tod in einer Höhle im Wald mit Genoveva ein. Der Wald und die Höhle fungieren als Orte, die abseits von gesellschaftlichen Konventionen stehen. Schmerzenreich und Genoveva werden von einer Hirschkuh¹⁴⁵ begleitet, welche als Amme den Jungen säugte. Dem Geschlechterdiskurs der Zeit entsprechend, wird mit dieser Konstellation Weiblichkeit an Natur gekoppelt, die der mit Männlichkeit konnotierten Kultur entgegensteht. Eröffnet wird die erste Szene von Genoveva, die sich an „des Frühlings Macht“ (G 279) erfreut. Mit dem Beginn des neuen Jahreszyklus setzt auch ein neuer Lebenszyklus ein, der bereits die Versöhnung des Pfalzgrafenpaars am Ende des Nachspiels antizipiert. Insgesamt ist der Epilog im Gegensatz zum zehn Jahre zuvor verfassten Hauptteil religiös aufgeladen und schließt damit wieder an das Narrativ des ursprünglichen Legendentexts an. Genoveva und Schmerzenreich beten an vielen Stellen das Vaterunser. Stark geprägt ist das Nachspiel zudem von der Frage der Sündenvergebung. In der dritten Szene erscheint Siegfried „in Jagdkleidern“ (G 281) gemeinsam mit Caspar, die auf der Suche nach der Hirschkuh sind. Mit diesem Auftritt wird der mit Natur verbundenen Genoveva eine männliche Figur entgegengesetzt, die mit dem kulturellen Akt des Jagens verknüpft wird. Da der Jagdprozess von verschiedenen Ritualen organisiert wird, wie etwa das auch im Drama inszenierte Blasen der Jagdhörner, steht die Tätigkeit den natürlich codierten und vermeintlich weiblichen Handlungen gegenüber. Die beiden Männer unterhalten sich über die sieben Jahre zuvor geschehenen Ereignisse. Siegfried erfährt von Golos Betrug wie auch dessen Tod und denkt an seine vermeintlich tote Ehefrau Genoveva:

Jeder Todte ist / Ein Vampyr, ohne daß er's weiß, und saugt / Dem, der ihn liebt, das Herzblut aus, es steigt / Kein Schatten aus der dunklen Gruft herauf, / Der sich, bevor er sichtbar werden kann, / Mit diesem Roth nicht tränken muß! (G 283)

Anders als in der Kerkerszene, in welcher der neugeborene Schmerzenreich seiner Mutter das Leben auszusaugen scheint, wird an dieser Stelle die tote Genoveva als Vampirin¹⁴⁶ bezeichnet. Die Erinnerungen an seine tote Frau schwächen Siegfried – die tote Genoveva holt ihn als verzehrende Macht in ihr Grab.¹⁴⁷ Ähnlich wie Vampire die Macht über das Leben eines anderen

¹⁴⁵ Vgl. zum Hirsch als „Symbol der Stärke und der Erotik, der Lebenserneuerung und der Erlösung, aber auch der Selbstliebe“ Art: Hirsch, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, Sp. 184–185, hier Sp. 184.

¹⁴⁶ Auch im vierten Akt von Hebbels *Kriemhilds Rache* (1861) wird Brunhild, die am Sarg Siegfrieds kauert, als Vampir bezeichnet.

¹⁴⁷ Kittler verweist auf diese Parallele anhand von Brunhild und Siegfried. Vgl. Kittler: Hebbels Einbildungskraft, S. 118.

besitzen, so dominiert auch der Gedanke an die Tote das Handeln Siegfrieds. An der Metapher des Aussaugens wird einerseits sein Schuldgefühl deutlich, andererseits werden die im Drama dominierenden Kusszenen in einem neuen Kontext situiert. Die jeweils küssende Figur, so wie der aussaugende Vampir, kontrolliert als aktiver Part die Beziehung, und das bedeutet auch den Körper der anderen Figur. Wenn etwa Genoveva Siegfried in der Abschiedsszene umarmt und küsst, dominiert sie für einen Augenblick die Handlungen. Auch die sexuellen Übergriffe Golos reihen sich in diese Konstellation ein. Schließlich ermächtigt sich dieser im ersten Akt mit einem Kuss über den Körper der ohnmächtigen Genoveva – und im Nachspiel abschließenden Aufeinandertreffen der Pfalzgrafenfamilie steht ebenso der Austausch von Küssen im Mittelpunkt.

Nachdem Siegfried und Caspar auf der Suche nach der Hirschkuh zur Höhle gelangen, das Tier das Pfalzgrafenpaar zusammenführt, entdecken sie Schmerzenreich und Genoveva. Letztere wird zunächst von Caspar, der sie zusammen mit dem Kind sieht, als „[e]ine Mutter“ (G 290) bezeichnet. Erst als die Pfalzgräfin ihre Identität preisgibt, erkennt Siegfried seine Frau. Wenn Caspar Genoveva in diesem Aufeinandertreffen als Mutter betitelt, wird das Bild der Pfalzgräfin weitergeführt, das bereits zuvor im Drama angelegt ist: Genoveva als liebevolle, sich für ihr Kind aufopfernde Mutter. Im Aufeinandertreffen mit Siegfried erfüllt sie weiterhin diese Aufgabe, löst sich jedoch aus der zuvor ihre Beziehung bestimmenden passiven Rolle. Denn Genoveva geht aktiv auf den Pfalzgrafen zu und umarmt ihn: „So halt mich doch! – Du Armer hast wohl nicht / Geküßt, seit wir geschieden sind! Das ist / Gar lange Zeit! Dein Weib hat viel geküßt! / Komm, Schmerzenreich! Jetzt theilen wir! Doch nimm / Den letzten Kuß, den ich mir nahm, zurück! (*Sie küßt ihn.*)“ (G 290) Den Kuss, den Genoveva Siegfried beim Abschied gab, nimmt sie sich zurück und hebt mit diesem Akt die dazwischen liegenden Ereignisse auf. Sie dreht die Zeit auf den Tag des Kriegauszugs zurück, zu dem Moment, in welchem die beiden als Familie beisammen waren. Der von seiner Reue geleitete Siegfried nimmt das Versöhnungsangebot nicht an. Vielmehr erklärt er, dass er von nun an „der Rechnung wegen“ (G 292) im Wald leben werde. Genoveva erteilt ihrem Mann im Austausch für die Fürsorge Schmerzenreichs die Absolution:

GENOVEVA. [...] Ich nehme Dir die Schmerzen ab um mich, / Du mir die Angst, die Qualen um mein Kind: Nur Gott weiß, wer am meisten that!

SIEGFRIED. Mein Weib, / Mein armes, blasses Weib, könnt' ich das Blut / Aus meinen Adern in die Deinen nur / Hinüber gießen! Dann –

GENOVEVA. Dann stürb' ich ja / In Dir, und hätte nicht das Sterben bloß, / Nein, auch das Weinen! Nicht doch, theurer Freund, / die letzte Arbeit theilen wir! Die ist / Zu schwer für Einen! (G 293f.)

Genoveva tritt in diesem Augenblick als fürsorgliche Mutter und Ehefrau auf, die sich nicht nur um das Wohl ihres Kindes, sondern auch um das Siegfrieds sorgt. Gegenüberstehen sich in dieser Szene die bleiche, und wie auf den nächs-

ten Zeilen deutlich wird, todkranke Genoveva und ihr Mann Siegfried. Um seine Frau vor dem Tod zu retten, imaginiert Siegfried die Möglichkeit, ihr sein Blut als Lebensspende zu übertragen. Diese angedachte Bluttransfusion fügt am Ende noch einmal die zentralen das Drama strukturierenden Phantasmen zusammen, und zwar den Konnex von Schwangerschaft und Familie. Die von Siegfried entworfene Verschmelzungsphantasie eröffnet wiederum eine zweifache Perspektive auf den Text. Blut wird einerseits als Nahrung, als Lebensspende inszeniert, andererseits wird über das Blut die familiäre Bindung Siegfrieds und Genovevas in den Fokus gerückt. Blut fungiert als Zeichen der Gemeinschaft, es konstituiert Genealogie und Abstammung.¹⁴⁸ Wenn Siegfried den Wunsch formuliert, sein Blut in Genovevas Adern zu übertragen, wird die Szene sexuell aufgeladen. Der Text alludiert mit dieser Verschmelzungsphantasie einen Sexualakt. Mit Blick auf die vorher illustrierten Stillszenarien ist zudem bemerkenswert, dass in dieser Anordnung die Geschlechterhierarchie umgekehrt wird. Die Blutfusion wird vom Text als lebensspendender Akt präsentiert und steht damit parallel zum Stillen, jedoch übernimmt Siegfried und nicht Genoveva diese Tätigkeit. Er imaginiert sich im übertragenen Sinne als Ernährer Genovevas, wodurch die vormals mit der Pfalzgräfin verbundene Rolle der Mutter auf ihn übertragen wird. In diesem Kontext ist ebenso die Aussage Genovevas zu lesen, dass sie Siegfried die Schmerzen abnimmt. Diese Bemerkung verweist zudem auf ihren Sohn Schmerzenreich, den Genoveva Siegfried anvertraut.

Die Pfalzgräfin wird mit dem Akt ein weiteres Mal als Märtyrerin präsentiert, die „die letzte Arbeit“, den Tod wie selbstverständlich akzeptiert. Nach der Versöhnungsszene küsst Siegfried, wie vorher von Genoveva gefordert, seine Frau und seinen Sohn. Die drei planen, zurück ins Schloss zu kehren, Genoveva bleibt jedoch kurz zurück und betet dafür, „[n]ur sieben Tage“ (G 296) noch zu leben. In der christlichen Theologie kommt der Zahl Sieben eine besondere Bedeutung zu, da diese etwa auf die Vollkommenheit und Fülle in Gottes Heilsplan verweist. Die Sieben findet sich in verschiedenen zentralen Texten wieder, wie beispielsweise im Schöpfungsbericht oder in unterschiedlichen Anordnungen in den Erzählungen der Evangelisten.¹⁴⁹ Entsprechend wird mit ihrem Gebet der religiöse Rahmen im Nachspiel ein weiteres Mal in den Fokus gerückt. Dieser führt gleichzeitig die zeitliche Strukturierung des Textes weiter. Schließlich setzt das Nachspiel sieben Jahre nach der Flucht Genovevas in den Wald ein.

¹⁴⁸ Vgl. Art: Blut, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Band 2, Leipzig: S. Hirzel 1800, Sp. 170–174.

¹⁴⁹ Vgl. Art: Zahlen/Zahlenspekulation/Zahlensymbolik, in: Theologische Realenzyklopädie, Band 36, Berlin: De Gruyter 1995, Sp. 460–462 und auch Kraft: Poesie der Idee, S. 94.

Das Drama endet mit der Pfalzgräfin, die Siegfried mit der Aussage „Ich bin bereit!“ (G 269) entgegengeht. Anders als in der Legende oder bei Tieck und Müller schließt das Nachspiel, parallel zu *Judith*, mit einer souveränen Frauenfigur, die trotz ihres angekündigten Todes das Geschehen organisiert. Mit diesem Ausgang findet der Text das von den Kritiker:innen gewünschte harmonische Ende. Gleichzeitig erhält auch die im Rahmen der Studie nachgezeichnete Schwangerschaftstrias ihren Abschluss. Die verschiedenen Schwangerschaftskonstellationen, die in den drei Kapiteln betrachtet wurden, laufen in *Genoveva* final zusammen.

6. Dramen der Schwangerschaft

In einem Tagebucheintrag im März 1841 vergleicht Hebbel seine beiden Dramen *Judith* und *Genoveva* miteinander: „Ich ehre das freie Urtheil, aber ich glaube doch, [Janinski] meint sich unbewußterweise etwas partheiisch für Judith, die freilich eine ganz andre Behandlung erforderte, als Genoveva u die sich zu der Letzteren verhält, wie der negative Pol zum positiven.“¹⁵⁰ Wenn Hebbel *Genoveva* als den positiven Gegenpol zu *Judith* bezeichnet, setzt er beide Texte, und besonders die Frauenfiguren, in direkten Bezug zueinander. Herbert Kraft schließt an Hebbels eigene Interpretation an und ergänzt diese Verbindung um weitere Aspekte:

während die ‚Judith‘ das ‚handelnde‘ Opfer vorführe, sei in der ‚Genoveva‘ das ‚leidende‘ Opfer dargestellt, die Heroine und die Heilige zusammen schlossen ‚den Kreis der jüdisch-christlichen Welt-Anschauung ab‘; nach Judith in der Unsicherheit der menschlichen Existenz folgt hier Genoveva in der Sicherheit der Heiligen.¹⁵¹

Kraft situiert die Frauen an verschiedenen Polen, die zum einen den Kreis der Weltanschauung abbilden und die beiden Figuren zum anderen als aktivhandelnd beziehungsweise passiv-leidend gegenüberstellen. Diese Differenzierung, das hat die vorliegende Studie gezeigt, ist jedoch einer Revision zu unterziehen. Wie der Fokus auf die beiden Dramenenden verdeutlicht, zeichnen sich beide Frauen gleichermaßen durch Aktivität aus. Sie treten trotz einer Situation der totalen Ohnmacht – Judiths mögliche und ungewünschte Schwangerschaft sowie der nahende Tod Genovevas – als handelnde Figuren auf. Sowohl Judith als auch Genoveva erfahren die von Kraft formulierte Unsicherheit der menschlichen Existenz, da in den Dramen weder eine Sicherheit durch das Heilige noch durch Gott illustriert wird. Beide Texte verdeutlichen vielmehr die Abhängigkeit des Individuums von den jeweiligen gesellschaftlichen Mechanismen.

Mit Blick auf die Inszenierung von Schwangerschaft kann *Genoveva* jedoch als zweiter Teil der *Judith* gelesen werden. Die beiden Figuren vollenden, um

¹⁵⁰ Hebbel: Tagebücher, Band 1, S. 273.

¹⁵¹ Kraft: Poesie der Idee, S. 79.

Krafts Interpretation aufzugreifen, nicht nur den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung, sondern auch den der Schwangerschaft. Schließlich wird in *Genoveva* die in *Judith* noch als Möglichkeit formulierte Schwangerschaft in das Dramenzentrum gerückt. Die Tragödie *Genoveva* führt die von Judith am Tragödienschluss imaginativ entworfene Beziehung zwischen Mutter und Sohn weiter und buchstabiert diese an zwei Beispielen aus: an der Beziehung der Pfalzgräfin zu ihrem Ziehsohn Golo und zu ihrem Sohn Schmerzenreich. Zugleich kommt in *Genoveva* die über die drei Lektürekapitel nachgezeichnete Schwangerschaftstrias zum Abschluss – die zum Ende dieser Studie noch einmal skizziert wird. Ausgangspunkt der Trias bildet die Tragödie *Judith* (1840) und die von den beiden Hauptfiguren, der bethulischen Witwe Judith und dem assyrischen Feldherrn Holofernes, imaginativ entworfenen Modelle von Schwangerschaft. Über diese Schwangerschaftsimaginationen werden die Figuren trotz des Geschlechtergegensatzes miteinander verbunden. Wenn sich Holofernes als sich selbst gebärender Kriegsherr imaginiert, inszeniert der Text ihn als absolut souveräne Herrscherfigur. Gleichzeitig erweisen sich die Imaginationsvorgänge auch als Konzept männlicher Schwangerschaft und sind zudem aus kulturhistorischer Perspektive interessant: Die Gebärophantasmen fungieren als Verbindungspunkt der seit der Antike existierenden Denkfigur des schwangeren Mannes, die in der kulturellen Moderne wieder literarisch aufgegriffen wird. Hebbel formuliert eine Konstellation, die erst knapp 80 Jahre später von der Psychoanalytikerin Karen Horney 1926 erstmals als männlicher Gebärneid konzeptualisiert wird. Die am Dramenende geäußerte Angst Judiths, mit dem Sohn des Holofernes schwanger zu sein, löst Gravidität zum ersten Mal aus dieser imaginativen Ebene und formuliert sie als mögliches Zukunftsszenario, das sich wiederum als Schreckensszenario erweist. Um die Geburt eines Sohnes zu verhindern und somit die Genealogie des Tyrannen zu beenden, nimmt sie den Ältesten zum einen den Schwur ab, sie zu töten, wenn sie danach verlangt. Sie betet zum anderen für ihre Unfruchtbarkeit. Judith, die sich dafür entscheidet, sich und ihren Körper zu opfern, löst sich mit diesem Akt von ihrem vormalig postulierten Konzept von Weiblichkeit. Mit ihrer Selbstverfluchung distanziert sie sich von der naturalisierten Vorstellung, welche die weibliche Bestimmung ausschließlich in Mutterschaft sieht. Dieses Dramenende eröffnet zudem eine Schwangerschaftskonstellation, die im Zentrum des zweiten Kapitels zu *Maria Magdalena* steht. Die von Judith formulierte Angst vor einer Schwangerschaft buchstabiert das Trauerspiel anhand der Tischlerstochter Klara aus.

Im Bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* (1843) strukturiert die Angst Klaras vor ihrer vermeintlichen Schwangerschaft das dramatische Geschehen. Als vermeintlich wird ihre Schwangerschaft deshalb bezeichnet, da Klara nicht wissen kann, ob sie schwanger ist. Schließlich sind seit dem Sexualakt mit ihrem Verlobten Leonhard erst zwei Wochen vergangen. Entsprechend wird Klaras Vermutung, schwanger zu sein, als Konstrukt ihrer eigenen Imagination

gelesen. Ihre Angst vor einer außerehelichen Schwangerschaft beeinflusst wiederum ihre Handlungen wie auch die des weiteren Figurenpersonals und führt schließlich zum Suizid der Tischlerstochter. Ausgehend von dieser Schwangerschaftskonstellation verbindet der Text erstens Weiblichkeit und Tod. Die männlichen Figuren setzen zweitens die Schwangerschaften der Frauenfiguren strategisch ein, um ihren Handlungsspielraum zu vergrößern. So instrumentalisiert etwa Klaras (ehemaliger) Verlobter Leonhard sowohl die Angst Klaras als auch die der Bürgermeistersnichte vor den gesellschaftlichen Konsequenzen einer außerehelichen Schwangerschaft, um beruflich aufzusteigen. Er schläft mit beiden Frauen, um diese zu einer baldigen Heirat drängen zu können. Mit der außerehelichen Schwangerschaft Klaras rückt der Text zudem das Phantasma in den Fokus, das die Bürgerlichen Trauerspiele *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* Gotthold Ephraim Lessings und Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* maßgeblich strukturiert, jedoch aus den Texten getilgt ist. Die väterliche Angst vor der Verführung der Töchter, die durch eine Schwangerschaft evident werden würde, wird an keiner Stelle der Trauerspiele thematisiert, sondern vielmehr vom Tugend- und Moraldiskurs verdeckt. Erst die Lektüre des Hebbel'schen Dramas macht diese Leerstelle sichtbar.

Im Gegensatz zu den Dramen *Judith* und *Maria Magdalena*, in denen Gravidität auf einer Imaginationsebene verhandelt wird, rückt in der 1841 fertiggestellten Tragödie *Genoveva* erstmals eine realisierte Schwangerschaft in den Fokus. Der schwangere Frauenkörper Genovevas fungiert zunächst wie auch schon in *Judith* und *Maria Magdalena* als Projektionsfläche für Macht- und Geschlechterkämpfe. Genovevas Schwangerschaft bildet sowohl den Ausgangspunkt als auch das Druckmittel für die von Golo, Margaretha und Elisabeth initiierte Intrige. Im Anschluss an die Dramentheorie zum Haupttext und Nebentext wie auch die Intertextualitätstheorie wird an der Ehebruchsintrige deutlich, auf welche Strategien der Text zurückgreift, um die Schwangerschaft der Pfalzgräfin auf der Textebene zu inszenieren. Genovevas schwangerer Körper wird weder vom Nebentext beschrieben noch sprechen die anderen Figuren über ihre Schwangerschaft, vielmehr wird diese Leerstelle durch Stellvertretergeschichten, intertextuelle Verweise und die Figurenhandlungen gefüllt. Nach der Geburt ihres Sohnes Schmerzenreich rückt Genoveva zum Abschluss des Kapitels als Mutter in den Mittelpunkt. Der Text präsentiert sie als selbstlose Mutter, die bereit ist, ihr eigenes Leben für das ihres Sohnes zu opfern.

Schwangerschaft, so lässt sich konstatieren, prägt als zentrales Phantasma die hier untersuchten Dramentexte Friedrich Hebbels gleichermaßen. Die vorgelegten Schwangerschaftslektüren illustrieren an konkreten Textbeispielen unterschiedliche, gleichsam aber auch einander ergänzende Perspektiven auf die literarische Darstellung der Schwangerschaft und arbeiten zudem die Relevanz von Schwangerschaft für gesellschaftliche Geschlechter-, Körper- und Macht-konstellationen und besonders für das Drama im 19. Jahrhundert heraus. Nicht

nur ermöglichen die vorgestellten Lesarten eine Neuperspektivierung dieser drei Hebbel'schen Dramen, sondern formulieren gleichsam literarische Fallbeispiele, welche einen Beitrag zur Kultur- und Wissensgeschichte der Schwangerschaft liefern. Die nachgezeichnete Trias von ‚imaginierte‘ (*Judith*), ‚befürchteter‘ (*Maria Magdalena*) und ‚realisierter Schwangerschaft‘ (*Genoveva*) zeigt außerdem, dass diese drei Texte Hebbels vor allem als Dramen der Schwangerschaft zu lesen sind.

