Von Heroinen und Mörderinnen

Zur Konstellierung weiblichen Gewalthandelns in der deutschsprachigen Drama- und Prosaliteratur ab 1800

Inauguraldissertation
der Fakultät für Kulturwissenschaften
der Universität Paderborn
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von
Jennifer Kern

eingereicht bei
Prof. Dr. Norbert Otto Eke

Zweitgutachterin
Prof. Dr. Gisela Ecker

Köln, 2015 (Augsburg, 2011)

Inhalt

1 Einleitung – Alles Männerphantasien? 5

1.1 Methodik und Fragestellungen dieser Arbeit 7
1.2 Personale Gewalt als kulturell konstituiertes Phänomen 16
1.2.1 Definition von Gewalt und begriffliche Abgrenzung 17
1.2.2 Gewalttheorien: Strukturen von Gewalt 23
1.2.3 Gewalttheorien: historisierende Perspektiven 27
1.3 Geschlechter- und Machtstrukturen 36

2 Der Diskurs über die Frau (als Verbrecherin) 49

3 (Weibliche) Gewalt in der Literatur 71

4 Literaturhistorische Entwicklung gewalttätiger Frauenfiguren 81

5 Mythologische Mörderinnen 97

5.1 Der Klytämnestra-Komplex 102
5.1.1 Einführung und Charakterisierung der Figur 118
5.1.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat 128
5.1.3 Inszenierung der Gewalttat 136
5.1.4 Erkenntnisse 148
5.2 Gewalt in Frauengesellschaften: Amazonen 150
5.2.1 Einführung und Charakterisierung der Figur 153
5.2.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat 161
5.2.3 Inszenierung der Gewalttat und Auflösung der Handlung 167
5.2.4 Erkenntnisse 182
5.3 Der böhmische Mägdekrieg 184
5.3.1 Einführung und Charakterisierung der Figur 186
5.3.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat 193
5.3.3 Inszenierung der Gewalttat und Auflösung der Handlung 198
5.3.4 Erkenntnisse 210
5.4 Judith 211
5.4.1 Einführung und Charakterisierung der Figur 215
5.4.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat 221
5.4.3 Inszenierung der Gewalttat 226
5.4.4 Weiteres 239
5.4.5 Erkenntnisse 244
5.5 Die Attentäterin Charlotte Corday 245
5.5.1 Einführung und Charakterisierung der Figur 246
5.5.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat 257

5.5.3 Inszenierung der Gewalttat ... 260
5.5.4 Erkenntnisse ... 279
6 ‚Profane' Mörderinnen ... 281
6.1 Giftmörderinnen ... 282
6.2 (Serien- und Lust-)Mörderinnen ... 313
7 Schlusswort: Inszenierung von weiblichem Gewalthandeln ... 364
8 Literaturverzeichnis ... 375

1 Einleitung – Alles Männerphantasien?

> »*Elektra! Elektra!* Hör mir auf mit *Elektra*!« Kyra knallte ihre Faust auf den Tisch. »Was ist denn *Elektra*! Sophokles, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss«, zählte sie auf und ließ bei jedem Namen einen Finger aus der Faust schnellen. »Elektra ist keine gewaltige Frau, Elektra ist eine gewaltige Männerphantasie.«[1]

So lässt die Autorin Thea Dorn ihre Protagonistin über gewalttätige Frauen in Literatur und Kunst schimpfen. Tatsächlich wimmelt es in der Kunst von Gewalttäterinnen, allerdings sind es nicht nur männliche Autoren, die sich mit solchen Figuren auseinander setzen. Immer wieder aufs Neue werden Figuren und Typen wie Medea, Klytämnestra, die Bakchen, Penthesilea und andere Amazonen, Judith, Delilah, Charlotte Corday, kämpfende Jungfrauen, Furien, Femme Fatales, Gatten-, Gift-, Serien- und vereinzelt sogar Lustmörderinnen inszeniert und erfreuen sich durchgängig großer Beliebtheit. Die Gewalttäterinnen handeln immer auch in Bezug auf ihr Geschlecht, durch ihr Handeln stehen sie in einem signifikanten Widerspruch zur üblichen Auffassung von Weiblichkeit – sind doch Frauen seit langem als das friedfertigere Geschlecht bekannt. Aufgrund dieses Widerspruchs bewegen sich die Frauenfiguren im Spannungsfeld zwischen Männerphantasie und Empowerment-Imagination. Denn das Zuwiderhandeln gegen die etablierten Geschlechterkonventionen eröffnet ein subversives Potential, das genutzt werden kann, um emanzipatorische Ansprüche zu verhandeln oder auch in die Schranken zu verweisen.

Im Verlauf der Zeit ändert sich die Darstellung weiblicher Gewalttäter: Im 19. Jahrhundert liegt der Schwerpunkt in der Inszenierung der heroischen Einzeltat, dabei unterscheiden sich die Frauenfiguren aber von männlichen Heroen: „Das Modell eines weiblichen Herkules oder Prometheus existiert nicht. Die kämpferisch handelnde, agierende Frau kann lediglich als Hexe verdammt oder als Heilige verklärt werden.“[2] Erst im 20. Jahrhundert wird es möglich, eigenständige – profane – Gewalttäterinnen zu entwerfen, allerdings erscheinen auch diese als andere im Sinne Simone de Beauvoirs. Deutlich wird jedoch, dass sowohl „der Literaturdiskurs der Epoche [als auch] der vorgeschaltete philosophisch-ästhetische Metadiskurs“ Einfluss darauf haben, „[o]b und wie lebensweltliche Gewalterfahrung in der literarischen Praxis thematisiert wird“.[3] Diesen komplexen Einwirkungen auf die literarische Darstellung von weiblichem Gewalthandeln soll in der Arbeit nachgegangen werden. Die Untersuchung konzentriert sich hauptsächlich auf die Analyse literarischer Inszenierungen

[1] Dorn, Thea: *Die Hirnkönigin.* München: Goldmann 2001, S. 22.
[2] Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990, S. 78.
[3] Nieraad, Jürgen: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie. Lüneburg: zu Klampen 1994, S. 13.

physischer interpersonaler Gewalt, die von Frauen ausgeübt wird.[4] Der Fokus liegt auf der Analyse von dramatischen und Prosatexten des 19. und 20. Jahrhunderts; dabei sollen auch Arbeiten von Autorinnen, die meist nicht kanonisiert sind und oft vorschnell als belanglos abgetan werden[5], explizit mit einbezogen werden. Einzelne Frauenfiguren und -typen sind jeweils ausführlich untersucht worden, allerdings gibt es kaum übergreifende Analysen weiblichen Gewalthandelns. In der Arbeit soll versucht werden, diese Lücke zu schließen, indem der Blick ausdrücklich auf die Strategien der Inszenierung von weiblichem Gewalthandeln[6] gerichtet wird.

Aufgrund der Komplexität des Phänomens der Gewalt müssen bei der Analyse der Gewaltdarstellungen verschiedene Blickwinkel mit einbezogen werden, wie die Frage nach Tätern und Opfern, den Abläufen der Gewalt, den eingesetzten Mitteln, den Gründen und Zwecken der Gewaltausübung, sowie die Frage nach den Rechtfertigungs- und Legitimationsstrategien.[7] In der literarischen Repräsentation sind zudem auch verschiedene formalästhetische Ebenen von Gewalttätigkeit relevant, die ebenfalls analysiert werden sollen.

Im anschließenden Teil des Kapitels sollen die Kategorien von Gewalt und Geschlecht definiert und in den aktuellen Forschungskontext eingebunden werden. Insbesondere das Konzept des Weiblichen als anderen im Sinne de Beauvoirs erweist sich im Weiteren als fruchtbar für die Analyse der literarischen Gewalttäterinnen. Aber auch Butlers Verständnis von Lacans Identitätskonzepten für die Herausbildung der Geschlechter und vor allem ihr Performativitätsbegriff erweisen sich als hilfreich für die Untersuchung von weiblichem Gewalthandeln. Das folgende Kapitel gibt einen Überblick über die Herausbildung von Geschlechterkategorien im 19. Jahrhundert und der Entwicklung der Diskurse über weibliche Kriminalität. Dabei zeigt sich eine überraschende Konstanz der Argumentationen bezüglich der Pathologisierung von weiblichen Aggressionspotentialen, die den Mythos der

[4] Zwar sind gerade autoaggressive und psychische Formen der Gewaltausübung Handlungen, die vor allem Frauen zugeschrieben werden, aber ein Einbezug dieser Phänomene würde nicht nur den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sondern auch zu einem Verschwimmen in der Argumentation führen. Auch der Kindsmord unterliegt anderen strukturellen Aspekten, da die Beziehung von Mutter und Kind anderen Voraussetzungen unterliegt, sodass er in dieser Arbeit nicht berücksichtigt wird. Demgegenüber wird allerdings der Giftmord durchaus mit einbezogen, da er eine – wenn auch sozusagen verzögerte – physische Gewalthandlung darstellt und zudem als die weibliche Tötungsart per se gilt.

[5] Da die meisten Texte – insbesondere die der Autorinnen des 19. Jahrhunderts – nicht als bekannt vorausgesetzt werden können, es aber in den verschiedenen Bearbeitungen der jeweiligen Stoffe signifikante Änderungen gerade auch auf der Handlungsebene gibt, soll versucht werden, die Erkenntnisse im Analyseteil insbesondere in Zusammenhang zum jeweils inhaltlichen Kontext zu setzen.

[6] Dabei gehe ich nicht davon aus, dass es ein genuin natürlich-weibliches – im Unterschied zum männlichen – Gewalthandeln gibt. Auch wenn Gewaltausübung sich als anthropologische Konstante erweist, sind die geschlechtsspezifischen Zuordnungen der Handlungen eben nichts anderes als – von außen herangetragene – Zuschreibungen.

[7] Vgl. Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff. In: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung.* Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 26–57, S. 35f.

‚friedfertigen' Frau bis in die jüngste Zeit hinein stützen. So können im dritten Kapitel im Rekurs auf diese Erkenntnisse die literarischen Repräsentationen weiblicher Gewalttätigkeit untersucht werden: Zunächst werden die theoretischen Voraussetzungen für die literarische bzw. künstlerische Darstellung von (weiblichen) Gewalthandlungen erläutert; anschließend steht die Analyse der literarischen Texte im Vordergrund. Betrachtet werden in zwei Großkapiteln zum einen verschiedene Bearbeitungen von Klytämnestra, den Amazonen, Judith und Charlotte Corday, sowie zum anderen von Gift- und (Lust- bzw. Serien-)Mörderinnen. Die Gewalttaten sind dabei jeweils der ‚Fluchtpunkt' der Texte, oft ist die Gewalthandlung selbst jedoch ausgeblendet – sie wird nicht direkt und ausführlich erzählt, sondern wird durch Brüche und Vermeidungsstrategien sozusagen umschrieben. Um diese zentrale Handlung (gerade in ihrer Abwesenheit) jedoch angemessen bewerten zu können, müssen weitergehend auch die Anlage der handelnden Figuren sowie die Motivationen, die ihnen zugeschrieben werden, in die Analyse mit einbezogen werden.

1.1 Methodik und Fragestellungen dieser Arbeit

Verschiedene Entwürfe von Gewalt oder Geschlecht werden in Gesetzen, wissenschaftlichen und journalistischen sowie auch literarischen Texten ausformuliert und gegeneinander gestellt oder auch normativ festgesetzt. Sowohl die Kategorie der Gewalt als auch die des Geschlechts werden also in gesellschaftlichen Diskursen verhandelt, auf die letztlich auch literarische Texte rekurrieren (und die auch wieder auf diese Diskurse einwirken). Diese essentielle Verflechtung von literarischem Text und den verschiedenen Diskursen macht eine im weiteren Sinne diskursanalytische Ausrichtung dieser Arbeit notwendig.

Der französische Philosoph Michel Foucault definiert ‚Diskurs' als eine zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt mögliche Aussagemenge. Er geht davon aus, dass Texte bestimmt sind durch verschiedene gesellschaftliche Bedingungen und lediglich unterschiedliche Diskurspositionen ausdrücken können. Hierin unterscheidet sich seine – im poststrukturalistischen Kontext angesiedelte – Position von den vor allem das 19. Jahrhundert dominierenden geschichtsphilosophischen Standpunkten, als dessen Methode sich vor allem der hermeneutische Kommentar erweist. Dabei wird

> [d]er Sinn von Texten […] nicht in ihrem manifesten So-Sein vermutet, sondern in einer noch zu entschlüsselnden Tiefenstruktur verortet, die als Signifikat fungiert. Der ›eigentliche Sinn‹ entstammt also einer signifikativen Ebene, die aber erst im individuellen Werk erscheinen muß und so zur Bildung

> einer Signifikanten-Kette Anlaß gibt, die dann vom jeweiligen Leser angeeignet werden kann, der über Zuordnungskompetenz verfügt.[8]

Demgegenüber gehen poststrukturalistische Ansätze nicht mehr von einem substantiellen, metahistorisch ‚wahren' literarischem Kern aus, sondern erfassen Texte als

> *zusammengesetzte* und *künstlich* zum Abschluß gebrachte disperse Einheiten, die sich aus Differenzen ergeben. In solchem Sinn kann man von der Pluralität des Textes sprechen, der stets aus Aussagen verschiedener Diskurse besteht und allein in seiner Existenz immer schon auf *Intertextualität* bzw. *Interdiskursivität* verweist.[9]

Foucault versteht also den „Diskurs selbst als Praxis"[10], die ihre Gegenstände hervorbringt. Manfred Frank kritisiert allerdings dieses Diskursverständnis, wenn er schreibt:

> Die (wenn auch noch so undeutliche) Definition des Diskurses als eines singulären, systematisch unbeherrschbaren und multiplen Rede-Zusammenhangs tritt in extreme Spannung mit der Methode der Diskursanalytik als einer (nichthermeneutischen, sondern strengen) Wissenschaft. Diskurse könnten so, wie Foucault selbst es tut, nur beschrieben und analysiert werden, wenn sie nach Formationsprinzipien aufgebaut wären, die ihrer Definition widersprechen.[11]

Frank zeigt auf, wie Foucault in der *Ordnung des Diskurses* auf dieses Problem reflektiert. Foucault unterstellt eine Gerichtetheit der Ordnung durch Interventionen des Willens zur Macht.[12] Die Wirkungsmächtigkeit von Diskursen beruht auch verschiedenen Mechanismen, die auf unterschiedlichen Ebenen greifen:

> Diejenigen [Prozeduren der Kontrolle und Einschränkung des Diskurses], von denen ich bis jetzt am meisten gesprochen habe, wirken gewissermaßen von außen; sie funktionieren als Ausschließungssysteme; sie betreffen den Diskurs in seinem Zusammenspiel mit der Macht und dem Begehren.
>
> Ich glaube, man kann noch eine andere Gruppe ausmachen. Interne Prozeduren, mit denen die Diskurse ihre eigene Kontrolle selbst ausüben; Prozeduren, die als Klassifikations-, Anordnungs-, Verteilungsprinzipien wirken. Diesmal geht es darum eine andere Dimension des Diskurses zu bändigen: die des Ereignisses und des Zufalls. […] Es gibt, glaube ich, eine dritte Gruppe von Prozeduren, welche die Kontrolle der Diskurse ermöglichen. Diesmal handelt es sich nicht darum, ihre Kräfte zu bändigen und die Zufälle ihres Auftauchens zu beherrschen. Es geht darum, die Bedingungen ihres Einsatzes zu bestimmen, den sprechenden Individuen gewisse Regeln aufzuerlegen und so zu verhindern, dass jedermann Zugang zu den Diskursen hat: Verknappung diesmal der sprechenden Subjekte.[13]

Diese machtmotivierten Ausschlussmechanismen sind über die Diskursanalyse zu erfassen, auch wenn die Diskurse selbst ‚unhintergehbar' erscheinen. Diesen historischen Formationen, die scheinbar natürliche Einheiten konstituieren, über die sich der Diskurs manifestiert, möchte Foucault über die Diskursanalyse ‚auf die Spur kommen'. Das Konzept der

---

[8] Jürgen Fohrmann u. Harro Müller: Einleitung. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 9–21, S. 11.
[9] Ebd., S. 16.
[10] Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 70.
[11] Frank, Manfred: Zum Diskursbegriff bei Foucault. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 25–44, S. 41.
[12] Foucault begreift Macht dabei nicht als einseitig destruktives Prinzip, sondern sieht durchaus auch produktive Aspekte, die sich im Willen zur Macht manifestieren. Vgl. zu Foucaults Machtkonzeptionen auch Kap. 1.2.1 dieser Arbeit.
[13] Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses.* Erw. Ausg., 10. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2007, S. 16–26.

Diskursanalyse wird dabei entwickelt aus Foucaults Praxis der Archäologie bzw. Genealogie. Hier sollen die Formationsregeln des Diskurses sozusagen ‚archäologisch ausgegraben' und bezüglich der ihnen inhärenten Machtwirkungen untersucht werden. Neben der Genealogie benennt Foucault die ‚Kritik' als weiteres Element der Diskursanalyse:

> Der genealogische Aspekt betrifft die tatsächliche Entstehung der Diskurse: innerhalb oder außerhalb der Kontrollgrenzen, zumeist auf beiden Seiten der Schranken. Die Kritik analysiert die Prozesse der Verknappung, aber auch der Umgruppierung und Vereinheitlichung der Diskurse; die Genealogie untersucht ihre Entstehung, die zugleich zerstreut, diskontinuierlich und geregelt. Diese beiden Aufgaben sind nie ganz zu trennen [...]. So müssen sich also die kritischen Beschreibungen und genealogischen Beschreibungen abwechseln, stützen und ergänzen.[14]

Dadurch ergibt sich „eine radikale Historisierung und Relativierung allen Wissens und Denkens"[15], die auch die Subjekte[16] selbst mit einschließt. Das Subjekt wird dezentriert und als von Diskursen bestimmt, also als nicht mehr als autonom wahrgenommen. Peter Bürger führt aus, an die Stelle des „seiner selbst mächtigen Subjekts […] eine Sprache, die zugleich materielle Dichte eines Gegenstands und die Handlungsfähigkeit eines selbstbewußten Subjekts hat, ohne doch Subjekt zu sein".[17] Dieser Subjektbegriff ist auch entscheidend für die Rezeption Foucaults im poststrukturalistischen Feminismus. Neben seinen Ansätzen zur Denaturalisierung von Körper und Sexualität, sowie eben zur Dezentrierung des Subjekts fanden hier insbesondere seine Thesen zur Konstitution von Macht große Resonanz[18]; so bezieht sich beispielsweise unter anderem Judith Butler im *Unbehagen der Geschlechter* explizit auf Foucault.[19] Heike Raab begreift den feministischen Poststrukturalismus als „eigenständige Weiterentwicklung"[20], da Foucaults poststrukturalistischer Theorieansatz durchaus kritisiert würde:

> Gegenstand diese[s] ersten Kritik[stranges] bildet [Foucaults] nicht vorhandene Differenzierung zwischen den Geschlechtern. [...] Die zweite Position indessen beruht auf einer fundamentalen Kritik an Foucault. Kernpunkte dieser feministischen Foucault Interpretation [sic] sind zum einen die Frage nach der Möglichkeit von widerständigem Handeln angesichts seines ubiquitären Machtkonzepts. Zum anderen wird mit dem Verweis auf Aporien in Foucaults Theorie problematisiert, auf welcher Basis

[14] Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 41–44.
[15] Henke, Christoph: Diskursanalyse und Literatur. Michel Foucaults Anti-Hermeneutik. In: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Band II. Hrsg. von Hans Vilmar Geppert u. Hubert Zapf. Tübingen, Basel: Francke 2005. S. 243–260, S. 247.
[16] Heike Raab macht allerdings auf das subversive Potential dieses Subjektverständnisses aufmerksam: „Foucaults Theorie der Konstitution des Subjekts durch Sprache intendiert nicht dessen Auflösung, sondern dessen Dezentralisierung. Wie er in seiner Machttheorie darlegt, konstituiert sich das Subjekt durch heterogene, widersprüchliche Diskurse, die um Hegemonie ringen. Die Schnittstelle dieser vielfältigen Diskurse bildet den Ort des Subjekts. Dies bedeutet, daß der Diskurs, weit davon entfernt, eine homogene Einheit zu sein, ein instabiles widersprüchliches Subjekt konstituiert. [...] Andererseits bedeutet dieser Mangel an diskursiver Einheit und Einheitlichkeit die Möglichkeit, unterschiedliche Subjektpositionen einnehmen zu können." Raab, Heike: *Foucault und der feministische Poststrukturalismus.* Dortmund: Ed. Ebersbach 1998. S. 60f.
[17] Bürger, Peter: Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults *Die Ordnung der Dinge*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 45–52, S. 47.
[18] Raab, Heike: Foucault und der feministische Poststrukturalismus. S. 8.
[19] Vgl. hierzu auch S. 43f. dieser Arbeit.
[20] Ebd.

> Kritik überhaupt geäußert werden kann, wenn man, wie Foucault, die Souveränität eines handelnden Subjekts und normative Grundlagen von Kritik zur Disposition stellt.[21]

Dennoch bilden die foucaultschen Thesen sozusagen die Grundlagen für die feministische Kritik an relevanten Kategorien wie ‚Frau', ‚Weiblichkeit' und ‚Geschlecht'.

Innerhalb der diskurstheoretischen Position Foucaults werden (genuin literarische) Konzepte wie die von Autor, Text und Werk aufgebrochen. Allerdings nimmt Literatur innerhalb des Diskurses eine Sonderrolle ein.[22] Zwar sind auch literarische Texte durchgängig diskursiv bestimmt, aber aufgrund ihrer Selbstreferentialität stehen sie dem Diskurs als selbstbewusster Antidiskurs entgegen. Damit ist ihnen ein subversives Potential inhärent, das es ihnen ermöglicht die hegemonialen Diskursstrukturen zu unterlaufen. Diese Funktion von Literatur als Gegendiskurs wird von Foucault aber nur bestimmten Texten zugesprochen:

> Während des ganzen 19. Jahrhunderts und bis in unsere Zeit – von Hölderlin zu Mallarmé, zu Antonin Artaud – hat die Literatur aber nur in ihrer Autonomie existiert, von jeder anderen Sprache durch einen tiefen Einschnitt nur sich losgelöst, indem sie eine Art »Gegendiskurs« bildete und indem sie so von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache zu jenem rohen Sein zurückging, das seit dem sechzehnten Jahrhundert vergessen war.[23]

Bürger hebt die Besonderheit der mallarméschen Literatur für Foucault hervor, wenn er feststellt:

> In der »vorklassischen« wie in der Mallarméschen Sprachauffassung – und das scheint uns die verborgene (wahrscheinlich auch dem Bewußtsein des Autors verborgene) Pointe des Foucaultschen Gedankens zu sein – ist die Subjekt-Objekt-Opposition getilgt, zugunsten eines homogenen Netzes substantieller Analogiebeziehungen.[24]

Foucault sieht in dieser Art von Literatur also eine ähnliche strukturelle Beziehung angelegt wie in seinem Verständnis von Diskursen. Er hat selbst allerdings nie ein explizit literaturwissenschaftliches Diskursanalyse-Konzept entwickelt. Verschiedene Ansätze erweitern Foucault dahingehend; die für diese Arbeit wichtigen Ansätze sollen im Folgenden kurz erläutert werden:

Jürgen Link verbindet die (Inter-)Diskursanalyse mit Theorien der Semiotik, um „‘Literarizität' […] als Wechselspiel (immanent) semiotischer Strukturen [...] mit (extern)

---

[21] Ebd., S. 56.

[22] Diese Position relativiert Foucault in seinen späteren Texten dahingehend, dass Literatur in seiner Argumentation keine grundlegende Rolle spielen würde. Vgl. Geisenhanslüke, Achim: *Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung.* Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 31. Geisenhanslüke verdeutlicht jedoch, dass Foucault sich von Struktur und Funktionsweise der (modernen) Literatur bei der Konzeption seiner Archäologie hat leiten lassen: „Vor dem Hintergrund der Funktion der Literatur in der *Ordnung der Dinge* erscheint diese jedoch keineswegs als ein Gegenstand der Diskursanalyse unter anderen, sondern als ein „Gegendiskurs" im foucaultschen Sinne auch zur Begründung der eigenen Theorie als Diskursanalyse." ebd., S. 36f.

[23] Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 76.

[24] Ebd., S. 49.

diskursiven Faktoren [...] zu bestimmen".[25] Link bezeichnet im Kontext seiner Ausführungen über Normalisierung[26] die verschiedenen Diskurse in einer Gesellschaft als ‚Spezialdiskurse', die in einem ‚Interdiskurs' zusammengeführt werden, der eine komplexitätsreduzierende und damit vermittelnde Funktion innehat. Die Kunst und die Literatur wiederum treten in Wechselwirkung mit diesem Interdiskurs. Link unterscheidet dabei zwei verschiedene ‚Kulturtypen' des literarischen Diskurses:

> In bestimmten (modernen) Kulturtypen wird ein eigener (spezieller) literarischer Interdiskurs institutionalisiert. Das ist ein Sonderfall; in früheren und anderen Kulturen sind 'literarisch' strukturierte Texte bzw. Redeformen integrierende Bestandteile 'nicht-literarischer' Interdiskurse wie z.B. der Populärreligion.[27]

Literatur lässt sich nach Link also als ein sekundäres modellbildendes System bezeichnen.[28] Die Bereitstellung von Applikationsvorlagen für Denormalisierungen sieht Link dabei als Hauptfunktion von Literatur. Über sein Modell der (nicht) normalen Fahrten erläutert Link, wie die Denormalisierungen in die Erzählstruktur eingeschrieben werden. Er sieht zwei unterschiedliche Strategien; in realistischen Geschichten behauptet sich der Normalismus am Ende, die nicht-normale Fahrt wird in einen normalen Kontext zurückgeführt. Surrealistische Geschichten führen dagegen in eine irreversible nicht-normalistische Welt (die in der Bewertung durchaus changieren kann). Solche – tragischen – Fahrten ins Abseits und Aus- und Rückfahrten über die Normalitätsgrenze würden dabei durch einen Grossteil der populären und kulturellen Narrative inszeniert:

> Der Grundtyp aller (nicht) normalen Fahrten besteht in der »Biographie« (häufig übrigens in Form einer Autobiographie) eines symbolischen Massenatoms (Kügelchens), das stochastisch durch das Sieb normalistischer Selektionen sowie Inklusionen/Exklusionen hinabfällt und unten entweder in der normalen Mittelzone oder (meistens) in einer extremen (nichtnormalen) Seitenposition landet. Unter den zahlreichen Möglichkeiten einer solchen Biographie des Kügelchens dominieren die Fahrten ins Abseits (Marginalisierung; Denormalisierung) und die Aus- und Rückfahrten über die Normalitätsgrenze (normalistische Exploration).[29]

Auf diese Weise würden also über Literatur Normalitätsgrenzen zur Orientierung normalistischer Subjekte markiert. Link versucht über seine Thesen insbesondere die aktuellen disparaten, indifferenten Entwicklungen der „Postmoderne/Posthistorie"[30] strukturell zu erfassen. Christoph Henke bezeichnet diesen (inter-)diskursanalytischen Ansatz

---

[25] Link, Jürgen u. Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse. In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 108–133, S. 108.
[26] Nach Jürgen Link ist das Normale „ein grundlegendes Phänomen moderner westlicher Gesellschaften". Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.* 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 17. Die Relevanz des Normalen begründete sich auf der flächendeckenden gesellschaftlichen Verdatung seit dem 18. Jahrhundert und führte zur Schaffung neuer gesellschaftlicher Objektivitäten und zur Generierung neuer Subjektivitätstypen. Vgl. hierzu vor allem ebd., S. 41–50.
[27] Link, Jürgen u. Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse, S. 125.
[28] Vgl. mit Bezug auf Lotmann: Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus*, S. 110.
[29] Ebd., S. 48–49.
[30] Ebd., S. 459.

allerdings als eher „konventionell sozialgeschichtlich“[31]: „So einfallsreich dieser Kompromissvorschlag zwischen Diskurstheorie, Literatursoziologie und Hermeneutik erscheint, so sehr bedeutet er auch eine Ausdünnung des Subversionspotenzials im Foucaultschen Denken.“[32]

Auch Klaus Michael Bogdal versucht eine historische Diskursanalyse „als eine Forschungsrichtung […], die programmatisch die textnahe Untersuchung literarischer Werke mit historischer Darstellung zu verbinden sucht“[33], für die Literatur(-wissenschaft) fruchtbar zu machen. Literaturwissenschaft kann als Diskursanalyse also vor allem „die Analyse der historischen Konstituierungsbedingungen von Sinn und Repräsentation“ ermöglichen.[34] Bogdal geht jedoch davon aus, dass die Diskursanalyse trotz ihres explizit anti-hermeneutischen Anspruchs[35] nicht ohne Interpretation auskommt:

> Genau hier gewinnt ‘Interpretation’ jenseits hermeneutischer Illusionen eine präzisere Bedeutung. Sie ist ordnendes Archiv und Teil des kulturellen Wissens der Gegenwart zugleich, das sie in seiner wirklichen Widersprüchlichkeit und Brüchigkeit kontinuierlich sichert. Literaturwissenschaftliches Interpretieren wäre dann alles andere als eine sinnlose Utopie unverbesserlicher Aufklärer, sondern das, was Foucault eine *Heterotopie* genannt hat: ein wirksamer Ort, von dem aus unsere Wunschräume systematisch beschrieben und beherrscht werden – ein Ort der Kultur eben.[36]

Bogdal will also die (hermeneutische) Interpretation für die historische Diskursanalyse der Literatur zugänglich machen; was erlaube, die spezifische Literarizität fiktionaler Texte in die Analyse mit einzubringen. Allerdings operieren Diskursanalyse und Hermeneutik von so unterschiedlichen (und explizit gegensätzlichen) Voraussetzungen her, dass eine einfache Synthese der beiden Ansätze zu kurz greifen würde. In der Arbeit soll vielmehr mit Jürgen Fohrmann und Harro Müller davon ausgegangen werden, dass die literaturwissenschaftliche Diskursanalyse auch eine „neue Theorie des Lesens“[37] erfordert. Sowohl Fohrmann und Müller als auch Hans Ulrich Gumbrecht sehen hier Bezüge insbesondere zur auf Derridas

---

[31] Henke, Christoph: Diskursanalyse und Literatur, S. 256.
[32] Ebd.
[33] Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* 2., neubearb. Aufl. Opladen: Westdt. Verl. 1997, S. 7.
[34] Ebd., S. 37.
[35] Foucaults Methode der Diskursanalyse wird oft auch als Anti-Hermeneutik bezeichnet. Auch Christoph Henke macht darauf aufmerksam, dass in diesem Ansatz hermeneutische Verstehensmuster nicht gänzlich ausgeschlossen werden können: „Eine solche Verabschiedung von der interpretatorischen Festlegung des *Sinnganzen* eines literarischen Textes heißt allerdings nicht, dass man das Identifizieren von Bedeutung völlig umgehen könnte. [...] Ganz ohne eine ‚Basis-Hermeneutik‘, ohne eine basale Form des Interpretierens und Verstehens geht es also ohnehin nicht. Henke, Christoph: Diskursanalyse und Literatur:, S. 258. Clemens Kammler betont ebenfalls, dass „Diskursanalyse und Hermeneutik sich ergänzende methodologische Programme sind […]“. Kammler, Clemens: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 32–56, S. 52.
[36] Bogdal, Klaus-Michael: Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung. Opladen: Westdt. Verl. 1999, S. 38.
[37] Jürgen Fohrmann u. Harro Müller: Einleitung. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. S. 17.

déconstruction[38] beruhenden Ausführungen zur deconstruction Paul de Mans. Dabei relativiert die dekonstruktivistische Lesart (Paul de Mans) die moderne Annahme einer Textlektüre, in welcher der Text eine positive und tiefenhermeneutisch zu entschlüsselnde Botschaft enthalte und binäre Schematisierungen ermögliche.[39] Dekonstruktion konzentriert sich vielmehr darauf, die Brüche und Verschiebungen im literarischen Text aufzuzeigen und verzichtet auf den Anspruch, intersubjektiv nachvollziehbare Ergebnissen vorzuweisen:

> Dekonstruktion als Analysemethode kann negativ angewendet werden: man zeigt, wie die Struktur zusammenbricht, in diesem Sinne ist die Methode eine „Destruktion". Der Leser kann aber auch von den neuen Voraussetzungen aus weiterarbeiten und neue Zusammenhänge konstruieren. Diese Bewegung hängt mit dem Begriff „Konstruktion" zusammen. Ich fasse die Dekonstruktion als eine aus diesen zwei Begriffen zusammengesetzte Doppelbewegung auf.[40]

Dabei erweist sich Dekonstruktion sozusagen als Lese-Theorie, die Modalitäten der Produktion und Rezeption von Sinn zu erklären versucht. Diesbezüglich weist vor allem Hans Ulrich Gumbrecht darauf hin, dass vor allem Hans Blumenbergs Konzept der Arbeit am Mythos ähnlich funktioniert wie die dekonstruktivistische Lesart,

> [m]an könnte deshalb fragen, ob es hierzulande Denkansätze gibt, die in ihren Motivationen mit Derridas Philosophie zu vereinen sind, ihre Ambivalenz aber geschichtsphilosophisch-diachron (und eben nicht wie die dem Paradigma Science de l'homme zuzuordnenden Modelle: synchron) artikulieren.[41]

Blumenberg begreift die Art des aktualisierenden Umgangs mit Mythen als „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit"[42] als ‚Arbeit am Mythos'. Durch das Erzählen von Mythen soll vor allem dem ‚Absolutismus der Wirklichkeit' entgegengewirkt werden, indem der „[…]Standpunkt des Hörers in der Zeit derart lokalisiert [wird], daß auf ihn zu der Fundus des Ungeheuerlichen und Unerträglichen abnimmt".[43] Durch die Arbeit am Mythos wird dieser Standpunkt jeweils neu angepasst. Der Mythos erscheint also vor allem als Medium der Furchtbewältigung.

> Archaisch ist die Furcht nicht so sehr vor dem, was noch unerkannt ist, sondern schon vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen oder

38 Déconstruction im Sinne Derridas sperrt sich grundsätzlich gegen die methodische Anwendung als Analysekriterium für (literarische) Texte, da die Lektüre (als eine nachträgliche) immer individuell bleibt.
39 Vgl. Müller, Harro: Kleist, Paul de Man und deconstruction. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 81–92
40 Dahlerup, P.: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er.* Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag 1998 (Sammlung Göschen; Band 2813). S. 21.
41 Gumbrecht, Hans Ulrich: Who is afraid of Deconstruction? In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 95–113, S. 107.
42 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. 3., erneut durchges. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. S. 40. Blumenberg weist jedoch darauf hin, dass alle uns bekannten Mythologeme selbst schon Produkte einer Arbeit am Mythos sind. Vgl. ebd., S. 133.
43 Ebd., S. 131.

> angerufen oder magisch angegriffen werden. Entsetzen, für das es wenig Äquivalente in anderen Sprachen gibt, wird ›namenlos‹ als höchste Stufe des Schreckens.[44]

Blumenberg formuliert ebenfalls das Problem, dass die Distanzierungsversuche durch Mythenerzählungen über die Mythologie (als Mythen-Kritik) um ihre Wirkung gebracht würden.

> Das Bedürfnis nach einem Mythos, der gegenüber Mythen-Kritik immun sei, die Hoffnung, ›wenigstens einen Mythos zu Ende erzählen zu können‹, den Traum von der Beherrschung der Wirklichkeit durch ihre restlose Erfassung in der menschlichen Erfahrung, lokalisiert Blumenberg nun bezeichnenderweise nicht in einer Tiefenschicht des Erkennens, sondern in der Zukunft, in einer zeitlichen Dimension also.[45]

Genau wie die dekonstruktivistische Position negiert also auch Blumenberg einen zugrundeliegenden homogenen Kern. Ausgehend von diesen diskurstheoretischen Prämissen sollen in der Arbeit zum einen die jeweiligen diskursiven Möglichkeitsbedingungen von Narrationen gewalttätiger Frauenfiguren und zum anderen die (in Teilen die ‚herkömmliche' Interpretation unterlaufenden) Inszenierungsstrategien aufgezeigt werden.

Insbesondere für die literaturwissenschaftliche Analyse, aber auch für kulturwissenschaftliche Untersuchungen von Geschlecht muss berücksichtigt werden, dass es sich hierbei grundsätzlich um diskursive Formationen handelt. Demzufolge wird dieser Arbeit der Ansatz Silvia Bovenschens zugrunde gelegt, den sie in ihrer 1979 erschienenen Dissertation *Imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* erläutert. Bovenschen untersucht hier die Diskurse über Weiblichkeit. In der Analyse verschiedener historischer und literarischer Frauentypen stellt sie (in Bezug vor allem auf Claudia Honnegger[46]) fest, dass es eine starke Diskrepanz zwischen den vielfältigen Imaginationen von Frauenfiguren in der Literatur und ihrem (Nicht-)Erscheinen in der gesellschaftlichen Realität gibt: „Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist."[47] Die historische Präsentation von Frauen stellt sich also als eine Geschichte der Absenz dar. In der Untersuchung der Diskurse zur Geschlechterthematik stellt Bovenschen fest, dass seit dem 18. Jahrhundert eine Änderung des Weiblichkeitsbildes in den literarischen Texten und damit einhergehend auch im Selbstverständnis schreibender Frauen zu beobachten ist. In der folgenden Entwicklung der Frauenbilder vom Typus des ‚gelehrten Frauenzimmers' hin zu einem empfindsamen Frauentyp wird deutlich, wie im Diskurs durch den breiten Konsens

[44] Ebd., S. 40.
[45] Ebd.
[46] Vgl. hierzu auch Kapitel 2 dieser Arbeit.
[47] Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=Edition Suhrkamp 2431), S. 11.

einer historisch unangefochtenen patriarchalischen Orientierung ein ‚Kunstweibliches' geschaffen wird, dem Funktionen und Wirkungen zugesprochen werden, die in groteskem Verhältnis zu den Möglichkeiten realer Frauen stehen. Auf die imaginierten Frauenfiguren werden also die verschiedensten Vorstellungen projiziert, das Spektrum reicht dabei von überhöhenden Vorstellungen bis hin zu dämonisierenden Zuschreibungen. Diese starke Präsenz des Kunstweiblichen in den hegemonialen Diskursen wirkt allerdings auch wieder auf die Wahrnehmung realer Frauen zurück, wie Bovenschen feststellt: „Die Morphogenese der imaginierten Weiblichkeit schiebt sich im Rückblick an die Stelle der weiblichen Geschichte."[48] So lässt sich die Geschichte des Weiblichen also nicht nur im literarischen Diskurs, sondern ganz allgemein nur „indirekt über die Modalitäten seiner metaphorischen und diskursiven Präsentation lesen".[49] Die scheinbar natürliche Kategorie des Geschlechts erweist sich also als eine durch und durch konstruierte.

Die literarische Analyse von Gewalt und Geschlecht wurde für die Gegenwartsliteratur vor einigen Jahren von Andrea Geier in ihrer Dissertation zu *Gewalt und Geschlecht* vor allem in bezug auf weibliche Gewalterfahrungen überzeugend dargestellt.[50] Gewalttäterinnen sind in der Literatur aber durchgängig aktuell und schon in antiken Texten sehr präsent, sodass sich die Frage nach der (unterschiedlichen?) Funktion der Figuren auch in einem geschichtlichen Blickwinkel stellt:

> Um eine Menge von Aussagen untersuchen zu können, wird man ein Feld von Serialitäten konturieren müssen. Dafür gibt es zwei Möglichkeiten. Zum einen lassen sich Aussagen miteinander relationieren, die auf e*in* bestimmtes thematisches Feld [die gewalttätige Frau], auf eine bestimmte Praktik, z. B. Wahnsinn oder das Strafen, bezogen und über *mehrere* Epochen [im 19. und 20. Jahrhundert] verfolgt werden; mit der Einheit des Themas korreliert hier die historische Verstreuung seines Gegenstandes. [...] In beiden Fällen ist hier das Prinzip der Verschiedenheit *und* das der Gleichheit von Aussagen für die Auswahl des Materials wichtig. Die thematische Perspektive, die Aussagen zu *einem* Gegenstand versammelt, zerlegt diesen in den divergenten historischen Feldern des Wissens von ihm und in die Formen seiner diskursiven Konstruktion.[51]

In dieser Arbeit soll es also darum gehen, zu untersuchen, wann welche Konzepte gewalttätiger Weiblichkeit unter welchen Bedingungen in literarischen Texten überhaupt sagbar waren. Wenn jedoch nicht einfach nur essentialistische Aussagen über die ‚Wahrheit' der Darstellung der (gewalttätigen) Weiblichkeit in der Literatur getroffen werden sollen, ist es notwendig, die Texte im Zusammenhang zu den jeweils zeitgenössischen gesellschaftlichen Weiblichkeitsdiskursen zu betrachten. Der diskursanalytische Zugang

[48] Ebd., S. 40f.
[49] Ebd.
[50] Vgl. hierzu auch Kapitel 3 der Arbeit.
[51] Karpenstein-Eßbach, Christa: Diskursanalyse als Methode. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* H. 119. S. 98–106, S. 104.

begründet also die teilweise kulturwissenschaftliche Ausrichtung dieser Arbeit, bei der vor allem folgende Fragestellungen beantwortet werden sollen:

Grundsätzlich soll der Frage nach der Diskrepanz zwischen der Vielfältigkeit gewalttätiger Frauenfiguren in der Literatur und dem ‚Verschweigen' weiblicher Gewalt im Diskurs – das übrigens exemplarisch ist für das bovenschensche Diktum der ‚Geschichtslosigkeit' von Frauen – nachgegangen werden: Warum wird weibliche Gewalt im gesellschaftlichen Diskurs scheinbar einfach nicht wahrgenommen?[52]

Gleichzeitig sollen die literarischen Texte bezüglich ihrer Einordnung der spezifisch weiblichen Gewalt untersucht werden – wenn männliche Gewalt (als hegemoniale) als legitim dargestellt wird, wie wird von Frauen ausgehende Gewalt bewertet? Als Hintergrundfolie soll dabei vor allem die Figur des Achilles dienen, die aus einer etablierten heroischen Subjektposition heraus gewalttätig handelt.

Damit einhergehend sollen die charakteristischen Darstellungsstrategien analysiert werden: Wenn Gewaltausübung als männlich konnotiertes Phänomen gilt, wie wird dann in der literarischen Darstellung Weiblichkeit produziert? Gleichzeitig soll herausgearbeitet werden, wie insbesondere Autorinnen mit weiblichem Gewalthandeln umgehen.

Es stellt sich also letztlich die Frage, in wie weit die literarische Darstellung von Gewalttäterinnen zur Normalisierung konventioneller Geschlechterzuschreibung genutzt wird oder ob sie auch als Gegendiskurs genutzt bzw. wahrgenommen wird und gegen welche hegemonialen Aussagen sich dieser Gegendiskurs richten soll. Damit soll letztlich ein Überblick gegeben werden, wie und wofür weibliches Gewalthandeln inszeniert und instrumentalisiert wird. Um diese Fragen beantworten zu können, müssen aber zunächst die Kategorien von Gewalt und Geschlecht genauer definiert werden.

1.2 Personale Gewalt als kulturell konstituiertes Phänomen

Gewalt ist in allen Gesellschaften vorhanden und gilt (zumindest in der Moderne) als anthropologische Konstante. In einer ersten Definition lässt sich das Phänomen Gewalt

[52] Vgl. hierzu den SPIEGEL-online Artikel vom 14.5.2009 über den geplanten Amoklauf einer Schülerin, der bezeichnend titelt: „Frauen können auch aggressiv sein."
http://www.spiegel.de/panorama/justiz/0,1518,624246,00.html (letztes Abfragedatum 15.12.2011) Statistiken belegen, dass der Anteil weiblicher Gewalttäter ungefähr bei 20% liegt, in den letzten Jahren jedoch langsam, aber kontinuierlich gestiegen ist. Vgl. hierzu zum Beispiel die jährlich vom BKA veröffentlichte Polizeiliche Kriminalitätsstatistik
(http://www.bka.de/nn_205960/DE/Publikationen/PolizeilicheKriminalstatistik/pks__node.html?__nnn=true, letztes Abfragedatum: 15.12.2011) sowie Kapitel 2, Fußnote 1 dieser Arbeit. Auch wenn weibliche Gewalt statistisch in einem sehr viel geringeren Prozentsatz stattfindet, haben verschiedene historische Untersuchungen zudem ergeben, dass auch in früheren Epochen Frauen durchaus Gewalt ausgeübt haben. Die grundsätzliche Fähigkeit zur Aggression ist also auch Frauen durchaus gegeben, was aber im Diskurs nicht wahrgenommen beziehungsweise auch heute noch mit Verwunderung aufgenommen zu werden scheint.

beschreiben als Handlung, „die zur absichtlichen körperlichen Verletzung führt, gleichgültig, ob sie für den Agierenden ihren Sinn im Vollzug selbst hat […] oder, in Drohungen umgesetzt, zu einer dauerhaften Unterwerfung […] führen soll."[53] Physische Gewalt ist durch eine unmittelbare Instrumentalität gekennzeichnet, in der Peter Imbusch ein gewisses (beunruhigendes) Potential sieht:

> Dadurch, dass der Mensch Gewalt nicht ausüben muss, aber immer gewaltsam handeln kann, gewinnt Gewalt ihren beunruhigenden Charakter: Als eine Handlungsoption, als Möglichkeit des Handelns ist Gewalt jederzeit einsetzbar, sie setzt keine dauerhaft überlegenen Machtmittel voraus, weil ihre Mächtigkeit ganz elementar aus der Verletzbarkeit des menschlichen Körpers resultiert. Der Einsatz physischer Gewalt erzielt damit an und für sich Wirkungen, sie ist kulturell voraussetzungslos und universell wirksam und muss nicht erst verstanden werden.[54]

Eine exakte Beschreibung dessen, was genau Gewalt ist, ist jedoch jeweils „kultursubjektiv".[55] Historisch und gesellschaftlich unterschiedliche Normen[56] schreiben speziell fest, was jeweils als Gewalt zu verstehen ist. In Diskursen werden bestimmte Phänomene überhaupt erst als Gewalt erfassbar: „Das verweist darauf, dass Gewalt nicht nur soziale Praxis, sondern immer auch diskursiv hergestellt, somit Teil einer sozialen Wirklichkeitskonstruktion ist."[57] Das gilt auch für geschlechtsspezifische Gewalt, bei der der Körper als Schnittstelle zwischen den Kategorien von Geschlecht und Gewalt dient.[58]

1.2.1 Definition von Gewalt und begriffliche Abgrenzung

Gewalt ist als kulturelles Phänomen von vielfältigen Bedeutungsüberlagerungen gekennzeichnet.[59] Das macht es für eine Analyse von Gewalt erforderlich, ihren Begriff

---

[53] Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht.* 2., stark erw. Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck) 1992, S. 48.
[54] Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 38.
[55] Für Paul Hugger bedeutet Kulturspezifität, „daß es zwei Ebenen der Wahrnehmung von Gewalt gibt: Die Innensicht, aus der betreffenden Kultur heraus, und eine zweite Ebene, gleichsam die Metaebene, die auf der Vorstellung basiert, daß man Gewalt eindeutig und universell definieren könnte, also die Sicht von außen." Hugger, Paul: Elemente einer Kulturanthropologie der Gewalt. In: *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart.* Hrsg. von Paul Hugger u. Heinz Bonfadelli. Zürich: Unionsverlag 1995. S. 17–27, S. 24. Er selbst ist für die Möglichkeit, eine solch universelle Sicht (versuchsweise) einzunehmen. Peter Imbusch nimmt dazu eine entgegengesetzte Position ein, wenn er „die Allgegenwärtigkeit von Gewalt als einem weithin kontigenten Phänomen und die kulturkreisunspezifische Ubiquität von Gewalt" betont. Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 27.
[56] Dabei ist zum Teil den Normen selbst auch wieder Gewalt eingeschrieben, wie zum Beispiel Jürgen Habermas feststellt: „Sofern Normen nicht verallgemeinerungsfähiges Interesse regeln, beruhen sie auf Gewalt." Habermas, Jürgen: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 135.
[57] Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 51.
[58] Vgl. Koher, Frauke u. Katharina Pühl (Hrsg): *Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen.* Opladen: Leske + Budrich 2003.
[59] Auch etymologisch ist – wie oft schon festgestellt wurde – der Begriff der Gewalt gerade im deutschen Sprachraum von indifferenter Bedeutung. Vgl. Gewalt. In: *Deutsches Wörterbuch.* Hrsg. von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm. Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuch-Verl. 1999. 4910–5101 Das bestätigt auch Rolf Peter Sieferle, wenn er von „der merkwürdigen Ambivalenz" der Gewalt spricht: „Einerseits ist Gewalt die Ausübung von Macht in einem beliebigen, also auch in einem legitimen Sinne. Gewalt als potestas ordnet und reguliert, balanciert und ermöglicht so eine Herrschaft des Rechts. Violentia dagegen verletzt und zerstört, bringt

gegenüber anderen, ähnlichen Phänomenen wie Macht oder Aggression abzugrenzen oder zumindest die spezifischen Wechselwirkungen zu klären, denen diese Phänomene unterliegen. Der Soziologe Trutz von Trotha verdeutlicht die besondere Relevanz dieser begrifflichen Abgrenzung, wenn er schreibt, dass die

> Gewaltanalyse […] in besonderer Weise unter den Anforderungen einer Ethik der Genauigkeit [steht]. In der Gewaltanalyse muss nach allen Möglichkeiten sprachlicher Genauigkeit gesucht werden, um Ambivalenzen in Beschreibung und Begrifflichkeit, so weit es irgend geht, nicht offen zu lassen. Wer in Fragen der Gewalt ungenau wird, hat nicht nur wissenschaftlich verloren, sondern begibt sich politisch und moralisch auf suspekte Wege. Gewaltanalyse ist eine Gratwanderung zwischen schlichter soziologischer Analyse und der ethischen Verpflichtung, wenigstens etwas von dem Schrecken und dem Leid gegenwärtig zu halten, die mit der Gewalt verbunden sind.[60]

Einen entscheidenden Versuch zur Klärung des Verhältnisses von Gewalt und Macht unternimmt Walter Benjamin in seinem 1913 entstandenen Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt*. Er begreift das Recht als ein Verhältnis von Zweck und Mitteln; dabei dient Gewalt als Mittel zum Erreichen bestimmter Zwecke. Benjamin unterscheidet im Weiteren zwischen rechtsetzender und rechterhaltender Gewalt, die einem wechselseitigen Wirkungsverhältnis ausgesetzt sind. Dabei verdeutlicht Benjamin, dass jede Rechtsordnung an sich eine gewalttätige ist, weil durch den Akt der Rechtsetzung andere Alternativen gewaltsam ausgeschlossen werden. Diese rechtsetzende Gewalt wird automatisch durch eine rechterhaltende Gewalt ersetzt, indem z. B. von der Rechtsordnung abweichende Verhaltensweisen bestraft werden. Benjamin führt aus,

> daß das Recht die Gewalt in den Händen der einzelnen Personen als Gefahr ansieht, die Rechtsordnung zu untergraben. [..] Drastischer mag die gleiche Vermutung durch die Besinnung darauf nahegelegt werden, wie oft schon die Gestalt des »großen« Verbrechers, mögen auch seine Zwecke abstoßend gewesen sein, die heimliche Bewunderung des Volkes erregt hat. Das kann nicht um seiner Tat, sondern nur um der Gewalt willen, von der sie zeugt, möglich sein.[61]

Durch diese gewaltsame Unterdrückung von Alternativen schwächt sich die Rechtsordnung jedoch selbst, so dass sie automatisch nach einer gewissen Zeit durch einen neuen Akt der rechtsetzenden Gewalt ersetzt wird. Im Akt der Rechtsetzung geht es dabei immer auch um Machtsetzung, so dass auch hier Gewalt prinzipiell als Mittel zum Erreichen eines bestimmten Zweckes angewendet wird. So ist jede Rechtsordnung und damit auch jede mittelbare Gewalt dieser Problematik unterworfen. Auch revolutionäre Gewalt ist – mit Ausnahme der von Benjamin als anarchistisch angesehenen Form des revolutionären Generalstreiks – ebenfalls

---

Unordnung und Leid und bildet somit den genauen Gegensatz zum Recht und zur Ordnung. Und dennoch sind beide aufeinander angewiesen." Sieferle, Rolf Peter u. Helga Breuninger (Hrsg): *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte; [Ergebnisse von zwei Forschungskonferenzen, die 1996 und 1997 von der Breuninger Stiftung Stuttgart durchgeführt wurden]*. Frankfurt am Main: Campus 1998. S. 10.

[60] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 9–56, S. 24.

[61] Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: ders:. *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge* Teil 1, 3. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 179–203. S. 183.

falsch, da sie von der ‚erpresserischen' Annahme ausgeht, unter veränderten Bedingungen die Gewalt einzustellen, das Rechtssystem an sich also nicht in Frage stellt. Im Gegensatz dazu ist der anarchistische Generalstreik insofern eine Form der unmittelbaren Gewalt, als er keine andere Rechtsordnung zum Zweck hat, sondern lediglich die Vernichtung des bestehenden Systems. Diese Form der unmittelbaren Gewalt, die sich für ihn beispielsweise auch im Zorn äußert, sieht Benjamin als Möglichkeit der Lösung der spezifischen Problematik der Rechtsordnung. Im Unterschied zur als Mittel eingesetzten Gewalt ist Zorn eine zweckfreie und damit unmittelbare Manifestation von Gewalt. Dieselbe Unmittelbarkeit zeigt sich für Benjamin zunächst auch in der mythischen Gewalt der Götterfiguren der griechischen Antike: „Die mythische Gewalt in ihrer urbildlichen Form ist bloße Manifestation der Götter. Nicht Mittel ihrer Zwecke, kaum Manifestation ihres Willens, am ehesten Manifestation ihres Daseins."[62] Insoweit, als diese mit ihren Handlungen auch wieder mit der Motivation des eigenen Machterhalts bestimmte Rechtsordnungen einsetzen, ist aber auch die mythische Gewalt wieder der Rechtsproblematik unterworfen. Die einzige Möglichkeit einer reinen unmittelbaren Gewalt ist die göttliche Gewalt, die Benjamin als eine rechtsvernichtende versteht. Sie unterscheidet sich von mythischer vor allem durch die Perspektive: „Die mythische Gewalt ist Blutgewalt über das bloße Leben um ihrer selbst, die göttliche reine Gewalt über alles Leben um des Lebendigen willen. Die erste fordert Opfer, die zweite nimmt sie an."[63] Im Unterschied zur göttlichen, „waltenden" [64] Gewalt erweist sich mythische Gewalt also letztlich als Mittel zur Etablierung und Erhaltung und damit als Manifestation von Macht.

Diesem instrumentalistischen Gewaltbegriff widerspricht die Philosophin Hannah Arendt. Sie unterscheidet strikt zwischen Gewalt und Macht, wenn sie sagt, Gewalt sei die Abwesenheit von Macht. Arendt definiert dabei in Abgrenzung u. a. zu Max Weber[65] Macht als Ermächtigung durch andere:

> *Macht* entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält. Wenn wir von jemandem sagen, er »habe die Macht«, heißt das in Wirklichkeit, daß er von einer bestimmten Anzahl von Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln.[66]

[62] Ebd., S. 197.
[63] Ebd., S. 200.
[64] Ebd., S. 203.
[65] Max Weber beschreibt Macht bezüglich des Staates als das Ergebnis des aus legitimierter Gewaltsamkeit entstehenden Herrschaftsverhältnisses. Vgl. Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt.* 16. Aufl. München: Piper 2005 (=Serie Piper 1).
[66] Ebd., S. 45.

Sie unterscheidet Macht weiterhin von individueller Stärke, die Unabhängigkeit garantiert, aber durch Macht ‚unterdrückt' werden kann, sowie von Autorität, die auf dem Respekt durch andere gründet. Für Arendt ist außerdem die Staatsmacht eine besondere Form von Macht, da dort Gewalt als letzter Schritt des Handelns (sowohl nach außen als auch nach innen) immer mit einkalkuliert ist[67]:

> So hat auch innenpolitisch die Gewalt immer die Funktion eines äußersten Machtmittels gegen Verbrecher oder Rebellen, das heißt gegen Einzelne oder verschwindende Minderheiten, die sich weigern, sich von der geschlossenen Meinung der Mehrheit überwältigen zu lassen.[68]

(Staatliche) Macht (als etwas Absolutes) operiert also mit Gewalt, wobei diese vor allem durch ihren funktionalen Charakter gekennzeichnet ist: „Gewalt ist ihrer Natur nach immer instrumental; wie alle Mittel und Werkzeuge bedarf sie immer eines Zwecks, der sie dirigiert und ihren Gebrauch rechtfertigt."[69] Im Unterschied zur legitimierten Macht kann Gewalt jedoch lediglich gerechtfertigt werden. Dabei gibt es Wechselwirkungen zwischen beiden Phänomenen:

> Man hat oft gesagt, daß Ohnmacht Gewalt provoziere, daß die, welche keine Macht haben, besonders geneigt sind, zur Gewalt zu greifen, und psychologisch ist dies durchaus richtig. Politisch ist ausschlaggebend, daß Machtverlust sehr viel eher als Ohnmacht zur Gewalt verführt, als könne diese die verlorene Macht ersetzen [...], und daß Gewalt, eben weil sie in der Tat Macht vernichten kann, stets die eigene Macht mitbedroht.[70]

Arendt betont jedoch mit aller Deutlichkeit, dass eine (sozusagen hierarchische) Gleichsetzung von Macht und Gewalt nicht möglich sei[71], denn es gäbe

> [z]wischen Macht und Gewalt […] keine quantitativen oder qualitativen Übergänge; man kann weder die Macht aus der Gewalt noch die Gewalt aus der Macht ableiten, weder die Macht als den sanften Modus der Gewalt noch die Gewalt als die eklatanteste Manifestation der Macht verstehen.[72]

Im Gegensatz dazu begreift der Soziologe Heinrich Popitz Gewalt (als verletzende „Aktionsmacht") als „direkteste Form von Macht".[73] Gewalt zeichne sich zudem durch ihren ‚entgrenzenden' Charakter aus: „Der Mensch muß nicht, kann aber immer gewaltsam handeln, er muß nie, kann aber immer töten [...]."[74] Die Tötung erweist sich dabei als der Fluchtpunkt der Gewalthandlung, die nicht mehr übersteigert werden kann.

---

[67] Vgl. ebd., S. 48.
[68] Ebd., S. 52.
[69] Ebd.
[70] Ebd., S. 55.
[71] Diese strikte Trennung beurteilt Peter Imbusch als zu hart, wenn er schreibt: „Allerdings wird man beide Kategorien nicht so scharf scheiden dürfen, wie dies etwa Hannah Arendt (1970) getan hat, die aufgrund ihres kommunikativen Machtbegriffes in Macht und Gewalt Phänomene ohne Übergang und scharfe Gegensätze gesehen hat, weil Macht für sie dort endet, wo Gewalt ins Spiel kommt." Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 32. Es gibt für Arendt jedoch durchaus Wechselwirkungen zwischen den Phänomenen; da für sie der Unterschied in der Relation zwischen Absoluten und Instrumentellen besteht und sie sich gegen eine *Gleichsetzung* der Phänomene ausspricht, zielt Imbuschs Kritik an Arendts Argumentation vorbei.
[72] Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*, S. 58.
[73] Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht*, S. 43.
[74] Ebd., S. 50.

Einen etwas anderen Fokus legt Michel Foucault auf das Phänomen der Macht. Er entwickelt in den 1970er Jahren einen depersonalisierten Machtbegriff, bei dem er Macht nicht einzelnen Individuen oder Institutionen zuschreibt: „Gegenstand seiner Analysen ist dem entsprechend nicht ‚eine' Macht, sondern die Untersuchung von *Machtverhältnissen*."[75] Macht ist für ihn vielmehr etwas, was zwischen verschiedenen Subjekten divergiert und „deshalb ‚dezentral' verstanden werden" muss[76]:

> Machtwirkungen werden überall erzeugt, nicht nur von oben nach unten, sondern auch von unten nach oben und auf oberer und unterer Ebene gegenseitig. Somit gibt es nicht nur vertikale, sondern auch horizontale soziale Kontrolle.[77]

Foucault sieht einen auf Souveränität begründeten juridischen Machbegriff (wie auch den Arendts) als einseitig negativ und stellt ihm das strategische Machtkonzept entgegen:

> Es geht also darum, sich einer Machtkonzeption zuzuwenden, die das Privileg des Gesetzes durch den Gesichtspunkt der Zielsetzung ablöst, das Privileg des Verbotes durch den Gesichtspunkt der taktischen Effizienz, das Privileg der Souveränität durch die Analyse eines vielfältigen und beweglichen Feldes von Kraftverhältnissen, in denen sich globale, aber niemals völlig stabile Herrschaftsverhältnisse durchsetzen.[78]

Foucault versteht Macht also durchaus als etwas Produktives. Allerdings kann sie nicht eindeutig einer herrschenden Partei zugesprochen werden.[79] Vielmehr löst sich Macht in Beziehungen und Handlungen der Subjekte auf. Den nach Foucault also relationalen Machtverhältnissen sind damit grundsätzlich auch Widerstandspotentiale inhärent. Auch hier lässt sich Gewalt als instrumentelles Mittel zur Veränderung der Machtverhältnisse fassen, wird jedoch nicht ausschließlich den Macht habenden Institutionen zugesprochen. Später fasst Foucault diesen relationalen Machtbegriff noch weiter, wenn er den Machttypus der Regierung als vorrangig gegenüber den von ihm zuvor untersuchten Typen der Souveränität und Disziplinierung begreift und als zugrundeliegendes Prinzip erläutert. Während sich der konsensuelle Machtbegriff Arendts vor allem auf der Legitimation durch die Beteiligten gründet und die Wechselwirkungen zwischen beiden Phänomenen herausstellt, geht es Foucault stärker um das dynamische Changieren der Machtstrukturen. So ist es für ihn möglich, sowohl die positiven als auch die negativen Konnotationen, die den Machtmechanismen eingeschrieben sind, zu erfassen. Darin liegt das Potential des Foucault'schen Machtbegriffes.

---

[75] Maset, Michael: *Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung.* Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2002 (=Campus historische Studien 32), S. 81.
[76] Ebd.
[77] Ebd., S. 82.
[78] Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge*. Paderborn: Fink 2007 (=UTB Philosophie 2896), S. 101.
[79] „[Es ist] nicht möglich, Macht nur auf die Intentionen, den Willen oder den Besitz der Subjekte zu reduzieren, da die Gesamtausrichtung von Machtverhältnissen in einer Gesellschaft gerade *kein* Subjekt impliziert. Der Gesamteffekt entzieht sich den Intentionen der Handelnden." Maset, Michael: *Diskurs, Macht und Geschichte*, S. 85.

In dieser Arbeit soll im Folgenden ebenfalls von der Unterschiedlichkeit von Macht und Gewalt ausgegangen werden; gerade bei geschlechterspezifischer Gewalt werden die von Arendt beschriebenen Wechselwirkungen zwischen den Phänomenen deutlich, die in den unterschiedlichen Machtpositionen im Geschlechterverhältnis begründet liegen. Zudem werden hier die individuell unabhängigen Machtstrukturen, wie Foucault sie beschreibt, relevant, da die diskursiven Geschlechtszuschreibungen die Handlungen oft unbewusst beeinflussen.

Auch in Abgrenzung zum Begriff der Aggression ist eine genaue begriffliche Unterscheidung schwierig. Der Philosoph Erich Fromm unterscheidet zwischen gutartiger und bösartiger Aggression. Er geht dabei jedoch in seiner Analyse von aggressiven Impulsen aus, unabhängig davon, „ob sie sich in einem aggressiven Verhalten äußer[n] oder nicht“.[80] Während die gutartige Aggression angeboren ist und lediglich auf einer reaktiv-defensiven Ebene funktioniert, ist „[d]ie bösartige Aggression […] zwar kein Instinkt, sie ist aber ein menschliches, in den Bedingungen der menschlichen Existenz selbst verwurzeltes Potential.“[81] Grundsätzlich lässt sich Aggression als ein Begriff verstehen,

> der im engeren Sinn als aggressives Verhalten eine auf die physische oder psychische Verletzung oder die Schädigung eines anderen zielende manifeste Handlung oder aber im weiteren Sinne als Aggressivität ein latentes Potenzial bzw. eine Disposition für eine solche Handlung bzw. ein solches Verhalten umschreiben kann. Im ersten Fall existiert ein Überschneidungsbereich mit Gewalt […], im letzteren würde Aggression eine Vorstufe zur Gewalt darstellen und müsste von dieser begriffsdefinitorisch abgegrenzt werden.[82]

Im Kontext dieser Arbeit lässt sich Aggression zusammenfassend als psychische Disposition für gewalttätige Handlungen beschreiben. Bei der Analyse von Aggression (als Ursprung von Gewalthandlungen) lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Argumentationsrichtungen feststellen: biologistische Argumentationen, die von der genetischen Bedingtheit menschlicher Aggression[83] und daraus entstehender Gewalthandlungen ausgehen, und behavioristische Standpunkte, die eher Einwirkungen gesellschaftlicher Mechanismen in den Vordergrund stellen. Die biologistischen Positionen stellen Gewalt als genetisch bedingten, vererbbaren Instinkt dar. Dadurch wird gewalttätiges Verhalten lokalisierbar und bis zu einem gewissen Maß auch kalkulierbar, was die durchgängige Attraktivität dieses Ansatzes zumindest in Teilen erklärt. Aufgrund der noch immer uneindeutigen Beweislage sollen diese

[80] Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. 21. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005 (=rororo rororo-Sachbuch 17052), S. 210.
[81] Ebd.
[82] Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 33.
[83] Heinrich Popitz betont bezüglich der Aggression als Ursache für Gewalt, dass diese genauso „spielerisch-neugierig, gedankenlos-gelangweilt, beflissen-verbohrt“ geschehen kann und also Aggression nicht die unbedingte Voraussetzung für gewalttätiges Handeln ist, als die sie oftmals dargestellt wird. Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht*, S. 49.

Ansätze im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden. Einen anderen Ansatz verfolgen die Vertreter behavioristischer Positionen. In den 40er Jahren wurde die Frustrations-Aggressions-Theorie formuliert, nach der aggressives Verhalten letztendlich durch vorangehende Frustrierungen ausgelöst wird. Durch die Ausübung von aggressivem Verhalten findet eine kathartische Entladung statt; gibt es keine Möglichkeit der Auslebung, staut sich das aggressive Potential auf.[84] Ein anderer, weniger pauschaler Ansatz ist der der Lerntheorie, der davon ausgeht, dass gewalttätiges Verhalten durch beobachtetes Verhalten erlernt wird. Für den Bezug auf die literarische bzw. mediale Repräsentation von Gewalt ist dieser Ansatz sicherlich interessant, wird doch immer wieder der Konsum aktueller medialer Gewaltinszenierungen – Kriminalgeschichten, Horrorfilme, Ego-Shooter-Games – für Gewaltausbrüche insbesondere jugendlicher Täter verantwortlich gemacht.

Die Begriffe von Macht, Gewalt und Aggression stehen also in einem komplizierten Verhältnis zueinander, das vor allem durch scheinbare Überschneidungen und vielfältige Wechselwirkungen charakterisiert ist. In bezug auf geschlechtsspezifische Gewalt ist vor allem der Bezug zum Machtbegriff relevant, da das Geschlechterverhältnis immer auch ein hierarchisches ist.

1.2.2 Gewalttheorien: Strukturen von Gewalt

Grundsätzlich lassen sich Gewaltakte auf verschiedenen Ebenen feststellen[85] – zunächst ist zwischen individuellen und kollektiven Gewalthandlungen zu unterscheiden. Auf individueller Ebene äußert sich Gewalt neben psychischen Akten der Gewaltausübung, die zwar nicht unbedingt eine unmittelbare körperliche Verletzung nach sich ziehen, aber dennoch in eindeutig schädigender Absicht ausgeübt werden, vor allem in physischen

[84]Für den Grad der Aggression wurden hauptsächlich drei Faktoren verantwortlich gemacht: „Der erste Faktor war die Antriebsstärke zu der frustrierten Antwort oder einfacher ausgedrückt: Je mehr eine Person etwas anstrebt, desto höher die Frustration, wenn es ihr verwehrt wird. Der zweite Faktor war der Grad der Interferenz mit der frustrierten Antwort: Ein leichtes Hindernis ist weniger frustrierend als eine unüberwindliche Barriere. Der dritte Einflussfaktor war die Zahl der Sequenzen von frustrierter Aktivität: Wiederholte oder häufig vorkommende Behinderungen führen zu einer stärkeren Frustration (und demnach zu stärkerer Aggression) als ein einzelnen Hindernis.“ Baumeister, Roy F. u. Brad J. Bushman: Emotionen und Aggressivität. In: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung.* Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 598–618, S. 599. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Frustration und Aggression wurde bald darauf jedoch widerlegt: „Auch wenn neuere Forschungsarbeiten Frustration durchaus als bedeutende Aggressionsursache bestätigt haben, ist sie weder die einzige Ursache, noch führt sie unweigerlich zu aggressiven Handlungen.“ ebd., S. 600.

[85] Trutz von Trotha beklagt allerdings noch 1997, dass die eigentliche Gewaltanalyse oft hinter einer Analyse der Ursachen der Gewalt zurücksteht. Er konstatiert sowohl für Weber als auch für Simmel als führende soziologische Gewalttheoretiker eine pauschalisierende Gleichsetzung von Herrschaft und Gewalt bzw. deren Verkürzung, erste Ansätze einer gelungenen Gewaltanalyse sieht er bei Heinrich Popitz. Vgl. Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 16.

Handlungen, die gegen einen anderen oder auch gegen sich selbst gerichtet sein können.[86] Dabei spielt die Perspektive der Gewalt auf die Körperlichkeit eine wesentliche Rolle:

> Gewalt wird körperlich erfahren – Gewalt wird von Körpern an Körpern ausgeübt. Gewalt ist gleichermaßen historische Erfahrungsweise und historische Handlungsform. Denen, die sie erleiden, bereitet sie Schmerz und darüber hinaus: Angst. Angst vor wiederkehrenden Schmerzen, in letzter Konsequenz Angst vor dem gewaltsamen Tod. Denen, die sie ausüben, bringt und bedeutet sie Übermacht. Zumindest im Moment gewährt sie vielfach auch Lust: Die »Täter« weiden sich an den Qualen und Ängsten der anderen, der »Opfer«; sie genießen den Reiz, über deren Körper und Leben zu verfügen.[87]

In der körperlichen Überlegenheit offenbart sich die monumentale Übermacht des Täters unabhängig von vorigen Konstellationen und Hierarchien. Der (physischen) Gewalt ist also auch ein die etablierten Machthierarchien durchbrechendes Potential inhärent. Wolfgang Sofsky bezeichnet physische Gewalt demzufolge als „Jedermann-Ressource"; durch die Möglichkeit mit dem eigenen Körper Gewalt auszuüben, ist sie jederzeit verfügbar:

> Die erste Waffe, die jedermann zur Verfügung steht, ist der eigene Körper. Noch vor der Verwendung irgendeines Artefaktes vermögen Menschen allein durch ihren Körper einen anderen zu verletzen: durch Fußtritte und Faustschläge, durch die Kraft und Gewandtheit ihrer Bewegungen. [...] Umgekehrt ist es der menschliche Körper, dem die Gewalt angetan wird. Zuletzt gilt der Angriff dem Leib des anderen. Ihn soll der Schlag treffen. In seinem Leib widerfährt dem Menschen die Vernichtungskraft der Gewalt, in seinen Knochen, Organen und Eingeweiden. Weil er Leib ist, ist der Mensch Opfer der Gewalt. Der Körper ist zur Gewalt fähig, der Leib ist ihr ausgeliefert.[88]

Grundsätzlich ist deshalb bei der Beschreibung bzw. Analyse körperlicher Gewaltakte eine doppelte Perspektive nötig; einerseits wird diese Gewalt (grundsätzlich) körperlich ausgeübt[89], andererseits wird sie aber auch unmittelbar körperlich erfahren:

> Mittelpunkt der Sinnlichkeit der Gewalt ist der *Körper*. Die Gewalt ist ein *Antun* und, auf der Seite des Opfers, ein *Erleiden*. Antun wie Erleiden haben als primären Gegenstand den Körper des Menschen. Das gilt für alle Formen alltäglicher Gewalt und für einen großen Teil eher außeralltäglicher Gewalt: Wir schlagen, treten, prügeln, ohrfeigen, erschießen, ‚hauen in die Schnauze', überwältigen, fesseln brechen den Arm, schlagen das Bein ab, stoßen ein Messer in den Körper, schwingen das Beil. Gewalt ist körperlicher Einsatz, ist physisches Verletzen und körperliches Leid - das ist der unverzichtbare Referenzpunkt aller Gewaltanalyse.[90]

Dabei liegt die unmittelbare Mächtigkeit körperlicher Gewalt auf das Individuum in der ‚exzentrischen Positionalität' des Menschen im Sinne Plessners begründet: Der Mensch erlebt

---

[86] „Während jedoch physische Gewalt einem starken Ursache-Wirkungs-Zusammenhang unterliegt und in ihren physischen Ergebnissen in hohem Maße prognostizierbar ist, lässt sich die Wirkung psychischer Gewalt nicht in gleicher Weise berechnen, da sie durch eine Reihe von Abwehrmechanismen, Fluchtbewegungen oder durch Verdrängung vom Opfer unterlaufen werden kann." Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 38.

[87] Lindenberger, Thomas u. Alf Lüdtke: Einleitung: Physische Gewalt – eine Kontinuität der Moderne. In: *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*. Hrsg. von Thomas Lindenberger u. Alf Lüdtke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 7–38, S. 7.

[88] Sofsky, Wolfgang: Gewaltzeit. In: *Soziologie der Gewalt*. Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 102–121, S. 103.

[89] Waffentechniken sind nicht ausschließlich als Mittel der Professionalisierung und Effizienzsteigerung zu betrachten; zunächst ermöglichen sie ganz grundsätzlich eine Distanzierung des Täters von seinem Opfer und wirken als eine Art Medium. Gleichzeitig sind sie auch kultischen Logiken unterworfen. Vgl. Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 32.

[90] Ebd., S. 26.

sich sowohl als Körper habendes Wesen, der diesen durch sein Bewusstsein steuert, als auch als Körper seiendes Wesen.[91] Im Erfahren von Schmerz in Gewaltakten wird das Individuum auf diesen Status des Körperseienden beschränkt und auf einen reinen Objektstatus reduziert, der vor allem durch seine absolute Ohnmächtigkeit gegenüber dem aktiven Täter gekennzeichnet ist. Er wird nach von Trotha auf seine „Kreatürlichkeit" zurückgeworfen und verliert so eine Autonomie. Gleichzeitig ist der Schmerz gerade die Verbindung von Täter und Opfer, das Opfer ist dem aktiven Handeln des Täters ohnmächtig ausgeliefert:

> […] Schmerzen, die uns ein anderer zufügt, sind niemals etwas „bloß Körperliches". Wir können uns in der Beziehung zu einer anderen Person nicht aus unserem Körper zurückziehen. Daher empfindet der körperlich Bestrafte seine Machtunterlegenheit nicht als partielle, sondern als vital-allgemeine Unterworfenheit.[92]

Popitz sieht dabei vorgestellte Gewaltausübung als äußerste Entgrenzung des menschlichen Gewaltverhältnisses: „Entgrenzend wirkt die Vorstellungs-Tätigkeit zunächst dadurch, daß sie nicht an Erlebtes gebunden und als bloß Vorgestelltes noch weiter von Hemmungen entbunden ist als unser tägliches Tun. Vorstellungsgewalt kann sich alles ausdenken."[93] Gewalt hat also einen obsessiven Charakter. Da „Gewalt […] eine Wirklichkeit der Gefühle, der Emotionen, der sinnlichen Erfahrung und der Phantasie [ist]"[94], ist ihr gleichzeitig eine utopische bzw. dystopische Dimension als Todesandrohung eingeschrieben. Gewalt geht also immer auch über sich hinaus. Dabei wird Gewalt größtenteils als zweckrationales Mittel zur Durchsetzung eines Ziels eingesetzt, allerdings kann auch die Gewaltausübung selbst zum Ziel der Gewalttaten werden:

> Gerade wenn es nicht um pragmatische Interessen geht, zu deren Verfolgung Gewalt instrumentell eingesetzt wird, kann Gewaltausübung als lustbesetztes Streben nach Dominanz und Selbstaufwertung seitens des Täters verstanden werden. [...] Dieser Typus der Gewalt ist daher ein reines Nullsummenspiel: Die Lust des Täters steigt mit dem Schmerz des Opfers. Der Gewalttäter erfährt ein elementares Stück sozialer Anerkennung in der Erniedrigung seines gegenüber. Hier wird die Gewalt also zum Selbstzweck: Ihre Ziel liegt nicht in der Erreichung eines Zwecks, wozu Hindernisse und Widerstände ausgeräumt werden sollen, sondern in der Zufügung von Schmerz als solchem. Es ist die reine und damit die vollständig böse Gewalt.[95]

Dass und auf welche Weise bestimmte Taten als ‚gewalttätig' definiert werden, hängt schließlich von den verschiedenen kulturellen und politisch-sozialen Ordnungsformen ab, also

[91] Vgl. auch Trotha: „Schmerz ist der schmerzhafte Verlust der Instrumentalität des Körpers, die Erfahrung, daß exzentrische Positionalität nicht nur variabel ist, sondern auch verloren werden kann. Die wachsende schmerzhafte Vorherrschaft des Körpers ist ein Prozeß der Verleiblichung und schließlich der, wenn ich es einmal im Kontext der Plessnerschen Kategorien so ausdrücken darf ‚Verpflanzlichung' unseres Lebens." ebd., S. 28f.
[92] Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht*, S. 45f.
[93] Ebd., S. 51.
[94] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 26.
[95] Sieferle, Rolf Peter u. Helga Breuninger (Hrsg): *Kulturen der Gewalt*, S. 24–25.

sowohl von den verschiedenen Institutionen als auch von den unterschiedlichen öffentlichen (und nicht-öffentlichen) Diskursen.[96] Hierin zeigt sich, dass Gewalt immer Teil der Kultur ist. Neben der individuellen Ebene lassen sich auch auf der Ebene kollektiver Gewalt verschiedene Gewaltphänomene voneinander abgrenzen. Obwohl diese Arten der Gewalt durchaus auch von einzelnen Individuen (bspw. als Vertreter der (Staats-)macht) ausgeübt werden kann, kann dieses Individuum nicht (oder lediglich in Teilen) für sein Handeln verantwortlich gemacht werden. An dieser Stelle kann man zunächst die institutionelle Gewalt unterscheiden, die zum Beispiel der Staat innehat:

> *Institutionelle Gewalt* geht über die direkte personelle Gewalt insofern hinaus, als sie nicht nur eine spezifische Modalität sozialen Verhaltens beschreibt, sondern auch auf dauerhafte Abhängigkeits- und Unterwerfungsverhältnisse abzielt. [...] Es sind die Kriterien von Legalität/Illegalität, und Legitimität/Illegitimität, die institutionelle Gewalt entweder als relativ unproblematisch oder als Unrecht erscheinen lassen [...]. Institutionelle Gewalt kann also je nachdem, welche Formen sie annimmt und von welchen Organisationen sie ausgeübt wird, sehr unterschiedliche Qualitäten gewinnen.[97]

Als weiteres Phänomen kollektiver Gewalt lässt sich die strukturelle Gewalt abgrenzen, bei der keine eindeutigen Verantwortlichkeiten zugeschrieben werden können: „Strukturelle Gewalt sieht [John] Galtung immer dann gegeben, wenn es keinen direkten Täter, aber doch einen Dauerzustand von Gewalt gibt, die Gewalt also in die sozialen Strukturen einer Gesellschaft oder eines Systems eingebaut sein muss.“[98] Dieser Ansatz impliziert eine extreme Ausweitung des Gewaltbegriffs.[99] In eine ähnliche Richtung tendiert Pierre Bourdieus Begriff der symbolischen Gewalt als Teil der kollektiven Gewalt. Hier ist Gewalt in Begriffen, Sprache und kulturellen Codes verschleiert, sodass sie zunächst nicht mehr als solche erkannt wird. Bourdieu zeigt in *Die männliche Herrschaft* die Strukturen symbolischer Gewalt am Beispiel des Geschlechterverhältnisses auf:

> Die männliche Herrschaft konstituiert die Frauen als symbolische Objekte, deren Sein (*esse*) ein Wahrgenommenwerden (*percipi)* ist. Das hat zur Folge, daß die Frauen in einen andauernden Zustand körperlicher Verunsicherung oder, besser, symbolischer Abhängigkeit versetzt werden: Sie existieren zuallererst für und durch die Blicke der anderen, d. h. als liebenswürdige attraktive, verfügbare *Objekte*. [...] Unablässig unter dem Blick der anderen, sind sie dazu verurteilt, ständig den Abstand zwischen dem realen Körper, und dem idealen Körper, dem sie sich unermüdlich anzunähern streben, zu empfinden.[100]

Diese Zuschreibung eines Ideals bedingt dann die Annahme eines entsprechenden Habitus, der die symbolische Gewalt weiter verfestigt:

---

[96] Das lässt sich beispielsweise am Tatbestand der ‚Vergewaltigung in der Ehe’ zeigen, der erst 1998 von der Legislative als Gewaltverbrechen offiziell anerkannt wurde.
[97] Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff, S. 39.
[98] Ebd.
[99] Die Ausweitung provoziert vielfältige Kritik. So betont z. B. Lindenberger die „zynischen Euphemismen, die dieser Sprachgebrauch ermöglicht“ Lindenberger, Thomas u. Alf Lüdtke: Einleitung: Physische Gewalt – eine Kontinuität der Moderne, S. 20.; nach von Trotha führt der Begriff „die empirische und theoretische Gewaltanalyse in eine Sackgasse“. Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 13.
[100] Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft.* 4. [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 117f.

> Die daraus resultierende Konstanz des Habitus ist einer der wichtigsten Faktoren für die relative Konstanz der Struktur der geschlechtlichen Arbeitsteilung: Da die Vermittlung dieser Prinzipien im wesentlichen von Körper zu Körper und d. h. jenseits von Bewußtsein und Diskurs erfolgt, entziehen sie sich der bewußten Kontrolle und damit der Korrektur oder der Veränderung. (Das bezeugen auch die Diskrepanzen, die zwischen Bekundungen und Verhalten oft zu beobachten sind, etwa bei Männern, die die Gleichheit zwischen den Geschlechtern ausdrücklich befürworten und die sich an der Hausarbeit nicht mehr beteiligen als die anderen.)[101]

Dadurch erscheinen die Opfer sozusagen als Mittäter. Über symbolische Gewalt wird das jeweilige Machtverhältnis verschleiert und unhinterfragbar. Gewalt ist also nicht nur ein direktes individuelles Phänomen, sondern vielmehr immer auch schon in gesellschaftliche Strukturen eingeschrieben. Auch verändert sich im Lauf der Zeit der Umgang mit Gewalt, worauf im folgenden Kapitel eingegangen werden soll.

1.2.3 Gewalttheorien: historisierende Perspektiven

Auch wenn im vorigen Kapitel zunächst die Ubiquität von Gewalt in menschlichen Gesellschaften betont wurde, gibt es im Verlauf der Geschichte durchaus Veränderungen im Verständnis von Gewalt. So gilt gerade das durch die zwei Weltkriege geprägte 20. Jahrhundert in besonderem Maße als gewalttätig, aber auch das ‚finstere' Mittelalter hat durch Folter[102] und Hexenverbrennungen sozusagen einen ‚üblen Ruf'. Im Allgemeinen ist mit der Aufklärung allerdings das Bewusstsein wesentlich geworden, dass der Mensch als vernunftbegabtes Wesen in der Lage ist, Gewalt zu überwinden. Kurz vor dem Ausbruch des 2. Weltkrieges 1939 veröffentlichte der Soziologe Norbert Elias seine Abhandlung *Über den Prozeß der Zivilisation*, in dem er sich auch mit der Entwicklung der Gewalt auseinandersetzt.[103] Ausgehend von „den Wandlungen des Verhaltens der weltlichen Oberschichten des Abendlandes und den Veränderungen ihrer Verhaltensstandards"[104] beschreibt Elias, wie im Zivilisationsprozess Fremdzwänge in Selbstzwänge umgewandelt werden und so sich beispielsweise ‚Manieren' (weiter-)entwickeln oder auch die Angriffslust der Individuen reguliert wird. Diesen Prozess der Zivilisation sieht Elias als grundsätzlich fortschrittliche, positive Entwicklung an, die auch durch einen Rückgang von Gewalttätigkeit

[101] Ebd., S. 165.
[102] Dass Folter zu dieser Zeit in der Öffentlichkeit stattfand und es deshalb zahlreiche Berichte darüber gibt und im Gegensatz dazu keine Aussagen über die aktuellen illegalen, im Geheimen stattfindenden Folterpraktiken gemacht werden können, ist mir bewusst.
[103] Dass diese Abhandlung in der Tradition der Zivilisationstheorien der Moderne steht, betont unter anderem Peter Imbusch: „Elias' Gradualismus steht fest in der Tradition evolutionärer Gesellschaftskonzepte des 19. Jahrhunderts [...], die zum einen als ‚Programmschriften der Durchsetzung der Moderne' fungierten, zum Anderen als Analysen der gesellschaftlichen Entwicklung im Rahmen frühbürgerlicher Gesellschaftstheorie Plausibilität erlangten." Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2005, S. 276. Zur Kritik dieses Ansatzes s. u., S. 30.
[104] Ebd., S. 255.

gekennzeichnet ist.[105] Dabei wird das ‚Gebot der Gewaltlosigkeit' dem Individuum allmählich in das (Un-)Bewusstsein eingeschrieben. Diesen Prozess bezeichnet Elias als Psychogenese des Individuums.[106] Am Beispiel von in Manierenbüchern festgehaltenen zeitgenössischen Bräuchen zeigt er die Entwicklung und ‚Verfeinerung' von gesellschaftlichen Standards auf. Durch die Verinnerlichung zunächst äußerer Verhaltensstandards wird der Affekthaushalt des Individuums neu modelliert: „Ein gesellschaftlicher Standard wird dem Einzelnen von außen solange zwanghaft aufgeprägt, bis er sich im Innern mehr oder minder reibungslos reproduzieren kann."[107] Dabei macht Elias eine Entwicklung der Modellierung ‚von oben nach unten' fest. Die Oberschicht grenzt sich mit veränderten Normen von niedrigeren Gesellschaftsschichten ab, durch die Imitation werden diese jedoch ‚entwertet':

> Diese 'Entwertung' drängt schließlich oben zu einer weiteren Verfeinerung und Fortbildung des eigenen Verhaltens, so daß ein dauerhafter Mechanismus in Gang kommt, der als mächtiger Antrieb für die weitergehende Modellierung der Verhaltensweisen in der Oberschicht fungiert [...].[108]

Es kommt also zu einem ‚gerichteten' Vorrücken von Scham- und Peinlichkeitsschwellen[109], wodurch die äußerlichen Normen im Weiteren als ‚selbst gewollt' empfunden werden. Durch den Widerspruch von Triebäußerungen und unbewussten verinnerlichten Verhaltensregulierungen steht das Individuum so in einem andauernden Konflikt mit sich

---

[105] Dabei schließt Elias rückläufige Gegenentwicklungen, sozusagen ‚Entzivilisierungsschübe' nicht aus; allerdings sieht er sie in der langfristigen Entwicklung als irrelevant an: „Der Prozeß der Zivilisation vollzieht sich keineswegs geradlinig. […] Im Einzelnen gibt es auf dem Wege der Zivilisation die mannigfachsten Kreuz- und Querbewegungen, Schübe in dieser und jener Richtung. Betrachtet man die Bewegung über größere Zeiträume hin, dann sieht man recht klar, wie sich die Zwänge, die unmittelbar aus der Bedrohung mit der Waffe, mit kriegerischer und körperlicher Überwältigung stammen, allmählich verringern und wie sich die Formen der Angewiesenheit und Abhängigkeit verstärken, die zu einer Regelung oder Bewirtschaftung des Affektlebens in Form von Selbstzucht, von „self control", kurzum von Selbstzwängen führen." Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 256.

[106] Elias' Begriff der Zivilisation zeichnet sich durch eine besondere Betonung des Prozesshaften aus. Er lehnt die dem Begriff eigentlich anhaftende bewertend-statische Bedeutungsebene ab; und setzt außerdem für den Zivilisationsprozess keine spezifischen Anfangs- und Endpunkte, sondern greift lediglich einen exemplarischen Zeitabschnitt heraus: „Entsprechend will Elias seine Konzentration auf den Zeitabschnitt von der frühmittelalterlichen Feudalgesellschaft bis zur höfisch-absolutistischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts nicht als irgendwie gearteten Ursprung des von ihm nachgewiesenen Zivilisationsprozesses verstanden wissen, sondern er wählt ihn deshalb aus, weil die Menschen im späten Mittelalter und der frühen Renaissance eine neue Stufe der Selbstdistanzierung erreichten, mit der ein besonders starker Schub individueller Selbstkontrolle einherging." Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*, S. 255.

[107] Ebd., S. 258.

[108] Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 187.

[109] Das Vorrücken der Schamschwellen geht einher mit einer stärkeren Tendenz zur (Selbst-) Beobachtung. Vgl. ebd., S. 106. Die spezifische Umbildung der individuellen Affekthaushalte durch die Änderung gesellschaftlicher Strukturen ist außerdem für das Individuum durchaus mit Kosten verbunden, was auch Elias im Bezug auf Freud betont: „[Im Individuum] selbst kämpfen die lustversprechenden Triebäußerungen mit den unlustversprechenden Verboten und Einschränkungen, den soziogenen Scham- und Peinlichkeitsempfindungen. [...] Aber wie immer man es ausdrückt, der gesellschaftliche Verhaltenscode prägt sich in dieser oder jener Form dem Menschen so ein, daß er gewissermaßen ein konstitutives Element des individuellen Selbst wird. […] Das relativ hohe Maß von Gespaltenheit des ‚Ich' oder des Bewußtseins, das für den Menschen in unserer Phase der Zivilisation charakteristisch ist, und das in solchen Begriffen wie ‚Über-Ich' und ‚Unterbewußtsein' zum Ausdruck kommt, korrespondiert der spezifischen Zwiespältigkeit des Verhaltens, zu der das Leben in dieser zivilisierten Gesellschaft zwingt." ebd., S. 262f.

selbst. Elias verdeutlicht also, auf welche Weise Individuen durch historisch bedingte und letztlich verinnerlichte Normen in ihrem Verhalten beeinflusst werden. Auch Gewalttätigkeit ist so als kultureller Faktor (zumindest zum Teil) beeinflussbar.

Ein ähnlicher Prozess findet auch auf einer Makroebene statt, die Elias als Soziogenese bezeichnet. Diese steht in Wechselwirkung mit der individuellen Psychogenese und wird von Elias in Phasen der Feudalisierung, Monopolisierung von Machtmitteln und Vergesellschaftung der Monopole unterteilt. Entscheidend für die von Elias beschriebene Entwicklung ist dabei vor allem die durch Konkurrenzverhältnisse motivierte Herausbildung von Nationalstaaten und dementsprechend die Entstehung von Gewalt- und Wirtschafts- bzw. Steuermonopolen:

> Ungeordnete oder geordnete Monopole der physischen Gewaltausübung und der wirtschaftlichen Konsumtions- und Produktionsmittel sind unaufhebbar miteinander verbunden, ohne dass eines je die eigentliche Basis und das andere lediglich einen „Überbau" darstellt. […] Beide zusammen bilden das Schloß der Ketten, durch die sich die Menschen gegenseitig binden.[110]

Durch diese in Wechselwirkung tretenden Mächte werden die Menschen gezwungen, ihr Verhalten entsprechend zu regulieren. Mit der Herausbildung der Nationalstaaten gibt es zunächst größere befriedete Räume, in denen aber die Menschen untereinander in wirtschaftliche Konkurrenz zueinander treten. So ist unter anderem durch die stärkere Arbeitsteilung eine Verlängerung von gesellschaftlichen Interdependenzketten festzustellen: „Wenn im Zuge der Arbeitsteilung die Verflechtung der Menschen intensiver wird, werden immer stärker alle von allen, auch die sozial Höherstehenden von den sozial niedriger Rangierenden und Schwächeren abhängig."[111] Diese gesellschaftliche Enthierarchisierung mit dem Aufstieg des Bürgertums bewirkt

> […] nun einen Rückgang 'äußerer Mächte', die Verhaltensweisen verbindlich für den Einzelnen festgelegt hatten, und den komplementären Aufbau 'innerer Mächte', die als Selbstregulierungsinstanzen auf den Plan treten und in zunehmenden Maße zur 'zweiten Natur' des Menschen werden.[112]

Die staatliche Vormachtstellung in Wirtschaft und das Gewaltmonopol begreift Elias also als zentrale Aspekte für diese Entwicklungen. Von besonderer Relevanz ist dabei die Regulierung der individuellen physischen Gewalt[113], da

---

[110] Ebd., S. 436f.
[111] Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*, S. 260.
[112] Ebd.
[113] „Wenn Elias von bzw. über Gewalt redet, dann hat er ganz wesentlich die unvermittelte, direkte physische Gewalt im Blick." ebd., S. 287. Formen der kollektiven bzw. staatlichen Gewalt werden in der Abhandlung vom Zivilisationsprozess lediglich am Rande behandelt. Elias unterschätzt die ambivalente Rolle des Staates, was auch Peter Imbusch verdeutlicht: „Vorsichtiger formuliert: Die staatliche Monopolisierung der Gewalt muß nicht zu ihrer Zivilisierung führen, sondern kann auch einen rücksichtslosen Leviathan ermöglichen." ebd., S. 296. Weiterhin geht er davon aus, dass zwischen den Staaten ebensolche Kämpfe um ein übergeordnetes Gewaltmonopol geführt werden wie auf den niedrigeren individuellen Zivilisationsstufen. Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 437. Kriege seien aus diesem Grund notwendige Schritte zu einer

> die mit den soziogenetischen Veränderungen einhergehende Herausbildung und spätere Stärkung des staatlichen Gewaltmonopols einen zentralen Stellenwert für viele alltägliche Umgangsformen des Menschen untereinander besitzt und ab einem gewissen Punkt auch zur Voraussetzung für die weitere Zivilisierung in anderen Bereichen wird.[114]

Durch die Übertragung des Gewaltmonopols auf den Staat wird der individuelle Affekthaushalt im Lauf der Zeit bezüglich der Angriffslust in Richtung einer Mäßigung reguliert. Elias geht für das Mittelalter von einem Hobbes'schen Zustand ‚aller gegen alle' mit großer Akzeptanz von ‚grausamen' Gewalthandlungen aus[115]:

> Die Grausamkeitsentladung schloß nicht vom gesellschaftlichen Verkehr aus. Sie war nicht gesellschaftlich verfemt. Die Freude am Quälen und Töten anderer war groß, und es war eine gesellschaftlich erlaubte Freude.[116]

Hier ist das Verhalten noch affektgesteuert und unreguliert. Durch die Verlängerung der Interdependenzketten kommt es für den Einzelnen nicht mehr so sehr auf persönliche Stärke an[117], sondern mehr auf das ‚reibungslose Funktionieren im Getriebe', was nur durch Selbstkontrolle gewährleistet werden kann. Dadurch wird Gewalt „für Elias immer mehr zur Ausnahme, die er zudem beträchtlich pathologisiert".[118] Gewalt findet für Elias lediglich in gesellschaftlichen Randbereichen statt, in zivilisierteren Gesellschaften stellt sich Gewalt als „plötzliche[r] Überfall, als schockartige[r] Einbruch […] in [das] Leben"[119] des Einzelnen dar. Durch die Annahme einer linear-fortschrittlichen Zivilisierung wird „[d]ie Gewalt […] für Elias zum 'Früheren', zum 'Anderen' und zum Fremden der eigenen Gesellschaft."[120]

---

internationalen Pazifierung: „Kriege sind, um es noch einmal mit anderen Worten zu sagen, nicht nur das Gegenteil des Friedens. Mit einer Zwangsläufigkeit, deren Gründe deutlich wurden, gehören Kriege kleinerer Verbände im bisherigen Verlauf der Geschichte zu den unvermeidlichen Stufen und Instrumenten der Pazifierung von größeren." ebd., S. 451f. Gerade vor den aktuellen Kriegserfahrungen rief diese Position Kritik hervor. In späteren Texten reagiert Elias auf diese Kritik mit einer stillschweigenden Anpassung seiner Begriffe von Zivilisation und Gewalt. Vgl. hierzu: *Imbusch, Peter: Moderne und* Gewalt, S. 295.

[114] Ebd., S. 264.

[115] Elias' Bild vom Mittelalter kritisiert auch Peter Imbusch: „Dabei dominiert nicht zuletzt ein in vielfältiger Hinsicht dichotomisches Bild mit einer starken Entgegensetzung des 'dunklen Mittelalters' gegenüber der 'hellen', aufgeklärten Neuzeit." ebd.

[116] Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 268.

[117] Martin Dinges betont jedoch gerade die Uneindeutigkeit dieser Argumentation: „Ein erstes Problem dabei wäre die mangelnde Konkretion der Beziehungen zwischen den Interaktionsketten und der Gewalt. So ist z. B. die Integration in Markt- und Geldkreisläufe nicht unbedingt gewaltmindernd. […] Gegen die Hypothese einer automatisch zivilisierenden Wirkung der ökonomischen und sozialen Ausdifferenzierung spricht auch die jüngere historische Erfahrung mit langen Befehls- und vielschichtigen Interaktionsketten, etwa im NS-Staat […]." Dinges, Martin: Formenwandel der Gewalt in der Neuzeit. Zur Kritik der Zivilisationstheorie von Norbert Elias. In*: Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte; [Ergebnisse von zwei Forschungskonferenzen, die 1996 und 1997 von der Breuninger Stiftung Stuttgart durchgeführt wurden]*. Hrsg. von Rolf Peter Sieferle u. Helga Breuninger. Frankfurt/Main: Campus Verl. 1998. S. 171–194. S. 186.

[118] Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*, S. 294.

[119] Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, S. 321.

[120] Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*, S. 264. Das steht natürlich im extremen Gegensatz zu den Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts, die von Elias scheinbar einfach ausgeblendet werden. Auch Martin Dinges widerspricht dahingehend, dass „Gewalt sehr wohl mit Seßhaftigkeit, fester [arbeitsteiliger] Berufstätigkeit, auch mit hohen Schichtpositionen (Gewalt von Patriziern und Adeligen) vereinbar ist". Dinges,

Gleichzeitig wird Gewalttätigkeit in der Gesellschaft durch die entsprechenden Instanzen und Institutionen der Justiz zunehmend kriminalisiert[121] und auch dadurch mit Scham- und Peinlichkeitsschwellen bzw. Ängsten belegt. Rolf Sieferle beschreibt Zivilisierung demzufolge polemisierend als „Wirkungsgradverbesserung der Schmerzzufügung".[122] Für Elias ist eine zivilisierte Gesellschaft unbedingt eine gewaltfreie Gesellschaft: „Erst wenn sich diese zwischenstaatlichen und innerstaatlichen Spannungen ausgetragen haben und überwunden sind, werden wir mit besserem Recht von uns sagen können, daß wir zivilisiert sind."[123]

Aufgrund der auffälligen Diskrepanz zu den historischen Entwicklungen geriet die Elias'sche Theorie in die Kritik.[124] Neben den Vorwürfen des Eurozentrismus, die ausführlich von seinem ehemaligen Schüler Hans Peter Duerr[125] vorgebracht worden sind, und (teilweise durchaus gerechtfertigten) Seitenhieben auf seine methodische Vorgehensweise, wenden sich Duerr und andere vor allem gegen Elias' Verständnis der Zivilisationsprozesses als ‚fortschrittlich'[126]:

> Charakteristisch für moderne Gesellschaften sind dagegen – so die verallgemeinerbare Grundaussage der Klassiker der Soziologie von Tönnies über Durkheim und Simmel bis hin zu Max Weber – starke Schübe der Individualisierung, das Vorherrschen unpersönlicherer Beziehungen zwischen den Menschen und ein Bewusstsein für soziale Fragmentierung und Vereinzelung.[127]

Vor allem in bezug auf die Darstellung der Entwicklung der Gewalt ist festzustellen, dass die teleologische Richtung seiner Argumentation durch die historischen Entwicklungen nicht

---

Martin: Formenwandel der Gewalt in der Neuzeit, S. 177. Außerdem betont er, dass „[Gewalt gerade] an den Orten der Arbeit und des Vergnügens und in den Familien [entsteht]."

[121] Auch hiermit wird einer Verschiebung der negativ konnotierten Handlungen in die private Sphäre und damit versteckt vor der Öffentlichkeit Vorschub geleistet.

[122] Sieferle, Rolf Peter u. Helga Breuninger (Hrsg): *Kulturen der Gewalt*, S. 15. „Ein geringeres Maß an Gewalt und Zerstörung genügt", führt er weiter aus, „um den gleichen Effekt zu erreichen: Einschüchterung, Abschreckung, Bestrafung. Der Schmerz als solcher nimmt dabei freilich nicht ab, wohl aber der Aufwand an Mitteln, die ihn zufügen. Der Schmerz wandert im Zuge dieses Prozesses gewissermaßen nach innen. Am Ende der Geschichte werden dann die letzten Menschen leben, die selbst keiner Fliege etwas zu Leid tun können, bei deren Anblick jedoch in tödliches Entsetzen verfallen."

[123] Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*. S. 453. Auch im Folgenden betont er die anhaltende Prozesshaftigkeit der Vorgänge: „‚Die Zivilisation ist noch nicht abgeschlossen. Sie ist erst im Werden.'" ebd., S. 454.

[124] Die Debatte wird teilweise mit großer Hitzigkeit geführt, wie auch Peter Imbusch amüsiert anmerkt: „Die Debatte hat nicht nur einen hohen Unterhaltungswert wegen der mangelnden Affektkontrolle und geringen Zivilisiertheit mancher Beteiligter, sondern sie ist auch ein Lehrstück für Verweigerungshaltungen, Wahrnehmungsunlust und Immunisierungsstrategien […]." Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt*, S. 287.

[125] Vgl. Duerr, Hans Peter: *Der Mythos vom Zivilisationprozess. Bd. 1-5*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988-2002. Duerr widerlegt nicht nur die Thesen Elias', dass vormodernere Gesellschaften einen weniger starken Affekthaushalt aufgewiesen hätten, sondern auch die Vorstellung, dass ausschließlich ein staatliches Wirtschafts- und Gewaltmonopol die regulierenden Entwicklungen hätte auslösen können.

[126] Es bildete sich die Gegentheorie eines ‚Entzivilisierungsprozesses' heraus, der durch Auflösung der spezifischen Kotrollinstanzen und eine entsprechende Rückbildung der Regulierungen gekennzeichnet ist. Insofern als diese Theorie in der Umkehrung die Grundannahme einer teleologischen Entwicklung akzeptiert, kann man hier allerdings ebenfalls die teleologische Argumentation kritisieren.

[127] Ebd., S. 283.

gestützt wird. Nicht nur durch die historischen Ereignisse, wie beispielsweise die beiden Weltkriege, werden die Thesen aufs Schärfste widerlegt, sondern auch Elias' vereinseitigende Wahrnehmung der seinen Schlussfolgerungen zugrunde liegenden Phänomene gibt Anlass zu gerechtfertigter Kritik.[128] Einen der entscheidenden Kritikpunkte führt Trutz von Trotha an, nach dem es Elias gar nicht direkt um das Phänomen der Gewalt geht:

> Tatsächlich liegt nämlich der Kern der Eliasschen Untersuchung nicht in der Gewalt, sondern in den Formen und dem Wandel der *Kontrolle* der Gewalt, die er im Rahmen seiner einfallsreichen und produktiven Thesen vom Zusammenspiel zwischen Staatsbildung und Umbau der Affektkontrolle analysiert und entschlüsselt. Die Gewalt selbst wird stattdessen weitgehend als ungezügelter „Affekt", Impuls und natürliche Hemmungslosigkeit gegenüber dem eigenen und fremden Körper verstanden [...].[129]

Gerade bezüglich geschlechtsspezifischer Gewalt ist die Zivilisationstheorie außerdem durch eine (für die zeitgenössischen Theorien der Moderne) beinahe typische ‚Geschlechtsblindheit' gekennzeichnet.[130] Weder die verschiedenen Arten der Aneignung und Ausübung von gewalttätigem Verhalten durch Frauen noch das jeweilige zeitgenössische Verhältnis des Staates zu speziell weiblicher Gewalt und Gewalt in familiären Konstellationen wird näher erläutert:

> Für die Geschichte der Gewalteindämmung ist nun aber fundamental, dass gesellschaftstheoretisch die Hälfte der Bevölkerung nur implizit bei der Staatskonstitution thematisiert wird, außerdem der größte Teil der Bevölkerung, der in den Haushalten lebt, im Normalfall theoretisch nur als Objekt männlicher Hausherrengewalt gedacht wird.[131]

Dennoch ist der Elias'schen Theorie vom Zivilisationsprozess zugute zu halten, dass sie die Interdependenzen und Verflechtungen zwischen Individuen und Gesellschaft aufzeigt und so gerade für die Veränderungen der Mechanismen von Gewalt entscheidende Punkte verdeutlicht. Trutz von Trotha betont Aspekte, die er der Elias'schen Theorie zugutehält: Elias habe begriffen, dass Gewalt geschichtlichen Veränderungsprozessen unterworfen sei; dementsprechend sei der soziale Sinn von Gewalt historisch verankert; der Gewaltbegriff Elias' sei zudem nach zwei Seiten offen, er betrachte Gewalt einerseits als Tun, andererseits als Teil allgemeiner sozialer Zusammenhänge.[132]

---

[128] Schon genannt wurden z. B. die Überschätzung und die positivistische Einschätzung des staatlichen Gewaltmonopols, die Ausblendung der Ebenen von kollektiver Gewalt sowie die Unterschätzung der Ambivalenz des ‚Hinter-die-Kulissen'-Verschiebens von Gewalthandlungen sowohl auf privater als auch auf öffentlicher Seite.

[129] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 15.

[130] Das ist umso auffälliger, als Elias ja ausdrücklich die Veränderungen der Geschlechterbeziehungen anspricht, hier aber ausschließlich auf sexuelle Verhältnisse rekurriert. Dinges verdeutlicht die Relevanz weiblicher Gewalt, wenn er schreibt: „Gewalt wird […] geschlechtsspezifisch sehr unterschiedlich eingesetzt. […] Geschlechtsspezifisch scheint also nicht nur die insgesamt größere Gewaltneigung der Männer, sondern auch ein stärkerer männlicher Hang, Gewaltrituale durch ‚Drohbarock' anzureichern, während Frauen Gewalt ‚rationeller' anwenden." Dinges, Martin: Formenwandel der Gewalt in der Neuzeit, S. 178.

[131] Ebd., S. 185.

[132] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 15f.

Auch Michel Foucault erläutert in seiner Arbeit zu *Überwachen und Strafen* ausführlich den veränderten Umgang der Staatsmacht mit (strafender) Gewalt.[133] Ausgehend von der Entwicklung in Frankreich ab dem 17. Jahrhundert stellt er einen ersten großen Umbruch für das Ende des 18. Jahrhunderts fest. Wurde die Strafe zuvor als öffentliches Spektakel inszeniert, findet zu diesem Zeitpunkt ein Umbruch hin zu einem ‚rationaleren' Verständnis von Strafe statt. Der Umgang mit Delinquenten, die Art des Prozesses und die Funktion und Legitimation der Strafe ist bis ins 18. Jahrhundert ein signifikant anderer als nach den Strafrechtsreformen. Als zentralen Faktor beschreibt Foucault hier die Marter. Den Verurteilten wurde auf vielfältige Weise Gewalt angetan, das Prozedere zog sich über Stunden hin und diente gleichzeitig scheinbar zur Belustigung der Massen. Foucault weist nach, dass dieses Schauspiel nicht lediglich Symptom der Triebhaftigkeit der Zeit war, sondern vielmehr einer inneren Logik gehorchte und bestimmten politischen Zwecken diente.[134] So war die Prozedur der Marter bis ins Detail geregelt:

> Die Marter beruht auf einer quantifizierenden Kunst des Schmerzes. Aber diese Erzeugung hat auch ihre Regeln. Die Marter setzt die Art der Körperbeschädigung, die Qualität, die Intensität, die Länge der Schmerzen mit der Schwere des Verbrechens, der Persönlichkeit des Verbrechers, dem Rang seiner Opfer in Beziehung.[135]

Damit ist die Marter also ein Ritual, das den „Triumph der Justiz" performativ bestätigen soll, indem sie sich sozusagen unwiderruflich in den Körper einschreibt. Die Marter dient also zur öffentlichen Machtdemonstration des Herrschers:

> Die Marter hat also eine rechtlich-politische Funktion. Es handelt sich um ein Zeremoniell zur Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzten Souveränität. [...] In dieser Liturgie der Strafe muß die emphatische Bejahung der Macht und ihrer inneren Überlegenheit vollzogen werden.[136]

Dabei ist die öffentliche Durchführung der Marter unabdingbare Bedingung, denn „[m]it der Statuierung des Exempels sollte ja nicht nur das Bewußtsein geweckt werden, daß jedem Vergehen Bestrafung drohte; sondern durch das Schauspiel der am Schuldigen wütenden Macht sollte eine Terrorwirkung hervorgerufen werden[.]"[137] Die Rolle des Volkes beschreibt Foucault jedoch als ambivalent, denn durch die Identifikation der Zuschauer mit dem Verbrecher können sich die Rollen verkehren: „Die Abscheu schlägt um; sowohl die Unerschrockenheit der Verbrecher wie auch ihre Tränen oder Schreie erregen nur noch

[133] Hier vertritt Foucault noch den oben kritisierten stärker instrumentalistisch orientierten Machtbegriff. Aber auch hier deutet er schon die Relationalität von Macht an, wenn er vom subversiven Machtpotential des Volkes ausgeht, dass in der Lage ist die Intention der Martern zu unterlaufen.

[134] Foucault betont, dass die Martern nicht ausschließlich aus der „inneren Organisation des Strafsystems zu erklären [sind]" Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 72, sondern dass auch andere Faktoren eine Rolle spielen, wie beispielsweise die höhere Sterblichkeitsrate und die damit einhergehende zeitgenössische Einstellung zum Tod oder der geringere „Marktwert" des menschlichen Körpers gegenüber der industriellen Ökonomie.

[135] Ebd., S. 46.

[136] Ebd., S. 64f.

[137] Ebd., S. 75.

Mißtrauen gegen das Gesetz.“[138] Insbesondere im 18. Jahrhundert förderte die gesellschaftliche Situation solche Aufruhrsituationen, „[…] das große Schauspiel der Strafen [drohte] von seinem Publikum auf den Kopf gestellt zu werden[…]“.[139] Die Wirkung des Schauspiels kehrte sich also um, was die Reformationen schließlich begünstigte. Unter dem Schlagwort der Menschlichkeit sollten die Martern zugunsten gemäßigter Strafen abgeschafft werden. Dabei war

> [d]as eigentlich Ziel der Reform und ihrer allgemeinsten Forderungen […] nicht so sehr die Begründung eines neuen Strafrechts auf gerechteren Prinzipien, sondern vielmehr die Etablierung einer neuen »Ökonomie« der Strafgewalt und die Gewährleistung einer besseren Verteilung dieser Gewalt dergestalt, daß sie weder an einigen bevorzugten Stellen zu stark konzentriert noch unter gegensätzlichen Instanzen zu sehr aufgeteilt, sondern in homogenen Kreisläufen verteilt ist, die den Gesellschaftskörper überall gleichmäßig durchdringen.[140]

Damit hat sich „[d]as Recht der Strafe […] von der Rache des Souveräns auf die Verteidigung der Gesellschaft verschoben“[141], was auch eine neue Position des Verbrechers bedingt: er steht plötzlich außerhalb der Gesellschaft. Im Verbrechen wird jetzt die Gesellschaft als Ganze angegriffen, zur Wahrung der Ordnung muss die Bestrafung aus einem anderen Blickwinkel geschehen: „Nicht auf den vergangenen Rechtsbruch, sondern auf die künftige Unordnung soll sie gerichtet sein: der Übeltäter soll weder den Wunsch haben können, seine Tat noch einmal zu begehen, noch die Möglichkeit, von anderen nachgeahmt zu werden.“[142] Aus diesem Grund darf sich die Strafe nicht mehr auf dieselbe destruierende Weise in den Körper einschreiben wie die Martern, die Strafe spielt sich jetzt auf der Ebene der Vorstellungen ab: „Das Quälende der Bestrafung ist nicht die Empfindung des Schmerzes, sondern die Idee eines Schmerzes, einer Unannehmlichkeit – Qual der Vorstellung der Qual.“[143] Diese Perspektive richtet sich auch nach außen auf die potentiell Nachahmenden. Etabliert hat sich nach Foucault allerdings ein drittes Strafsystem, das der reformatorischen Besserungsstrafe:

> Es handelt sich also um zwei wohlunterschiedene Methoden der Reaktion aus das Verbrechen: Wiederherstellung eines Rechtssubjekts innerhalb eines Gesellschaftsvertrages oder Formierung eines Gehorsamkeitssubjekts, das den allgemeinen und ausgeklügelten Prozeduren irgendeiner Macht unterworfen ist.[144]

Dieses System bezieht sich, wenn auch unter anderen Bedingungen als bei der Marter, hauptsächlich auf den Körper. Das Mittel des reformierten Strafrechts ist die Haftstrafe in unterschiedlich strengen Ausprägungen – hier wird der Körper zwar nicht mehr destruiert wie

[138] Ebd., S. 79.
[139] Ebd., S. 82.
[140] Ebd., S. 102.
[141] Ebd., S. 115.
[142] Ebd., S. 118.
[143] Ebd., S. 120.
[144] Ebd., S. 167. Beide Subjekte versteht Foucault jedoch als ‚unterworfene Individuen’.

bei den Martern, aber er wird diszipliniert. Durch immer wiederkehrende Aktionen werden ihm die geforderten Funktionen eingeschrieben, der Mensch wird also „dressiert“[145], und dadurch letztlich unterworfen. Die unmittelbare physische Gewalt der Martern wird also letztlich ersetzt durch die Gewalt des Zwangs. Damit erweist sich die unter dem Schlagwort der Menschlichkeit vorangetriebene Strafrechtsreform nach Foucault als ökonomische Anpassung an geänderte Machtverhältnisse. Durch die Etablierung der verschiedenen strafrechtlichen und kriminologischen Diskurse und deren Niederschlagung in gesellschaftlichen Praktiken und in Gesetzen entwickelt sich also letztlich ein ‚Kriminalitäts-Dispositiv'[146], durch das Gewalthandeln überhaupt erst als Delinquenz sagbar wird.

Sowohl Elias als auch Foucault gehen also scheinbar von einer chronologischen ‚Zivilisierung' aus, die Gewalt wird im 18. und 19. Jahrhundert stärker zurückgedrängt und institutionalisiert. Gerade Foucault zeigt jedoch auf, dass es sich weniger um eine Zivilisierung handelt, als um ein Anpassen der „Technologien der Macht“.[147] Dabei dient der Körper als Instrument der Einschreibung. Dieses Körperverständnis sieht Trutz von Trotha allerdings kritisch:

> Das instrumentalistische Verständnis des Körpers wird sogar in den entwicklungsgeschichtlichen Theorien eines Elias oder Foucaults verstärkt, wenn sie die Geschichte mehr oder minder als eine lineare Zunahme der Disziplinierung des Körpers verstehen, eine Betrachtung, die bei Foucault so radikalisiert ist, daß der Körper am Schluß nur noch als vollkommen verfügbarer Gegenstand, aber nicht mehr als Problem und als Grenze der Verfügbarkeit in den Blick gerät [...].[148]

Gerade in der Ausweitung des Disziplinierungsbegriffes vom Gefängnis auf andere Institutionen wie beispielsweise die Schule, in Kasernen oder Spitälern unterstützt dieses Bild der uneingeschränkten Verfügbarkeit des Körpers, insofern ist Trothas Kritik hier durchaus gerechtfertigt. Er räumt allerdings auch ein, dass

> […] Elias und Foucault für die Theorie der Körperlichkeit im Kontext der Gewaltforschung deshalb wichtig [sind], weil sie überhaupt den Körper zum Gegenstand der soziologischen Theorie machen, der Gewalt in ihrer Analyse von Körpertechniken einen wichtigen Platz einräumen. Wenn auch weitgehend unausgesprochen, lassen sie eine Gewalt aufscheinen, die dem instrumentalistischen Körperverständnis entgegenläuft. Das gilt vor allem für Elias. Elias zeigt im Anschluß an Huizinga eindrucksvoll, daß im Spätmittelalter Gewalt viel stärker als eine Ausdrucksform des Körpers und der Sinnlichkeit verstanden wurde, die auf die Gewalt selbst und nicht auf eine Instrumentalisierung der Gewalt zu anderen Zwecken hinweist.[149]

---

[145] Vgl. ebd., S. 170.

[146] Foucault versteht den Begriff des Dispositivs als Gesamtheit von Diskursen, Praktiken Institutionen und Gesetzen, durch die bestimmte Machtstrategien etabliert werden können. Dabei ist ein Dispositiv durchaus heterogen; die einzelnen Elemente können ihre Funktionalität durchaus wechseln. Mit der Verstaatlichung und entwickelt sich ein Kriminalitäts-Dispositiv, mit dem das staatliche Gewaltmonopol gestützt werden kann. Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2010. Vgl. außerdem Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon*, S. 101f.

[147] Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*, S. 170.

[148] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 27.

[149] Ebd.

Gewalt lässt sich also grundsätzlich nur im Bezug auf den Körper denken, sie schreibt sich in diesen ein. Die Kategorie des Geschlechts funktioniert auf eine ähnliche, wenn auch weniger unmittelbare Weise. Im Folgenden sollen einleitende Erläuterungen zum dieser Arbeit zugrunde liegenden Verständnis von Geschlecht gegeben werden.

1.3 Geschlechter- und Machtstrukturen

Die Kategorie des Geschlechts ist ähnlich wie auch Gewalt kulturell codiert und wird diskursiv verhandelt. Pointiert wurde diese Erkenntnis durch die französische Philosophin Simone de Beauvoir zum Ausdruck gebracht, die in ihrer 1949 erschienenen Abhandlung *Das andere Geschlecht* formuliert: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es."[150] Sie bestimmt hier systematisch die Entwicklung des Weiblichen als des ‚anderen' Geschlechts und zeigt patriarchale Machtstrukturen auf. Im Folgenden sollen vor allem ihre für diese Arbeit zentralen Definitionen zur spezifischen Subjektposition des Weiblichen (als der des anderen) sowie zur Weiblichkeit als Mythos vorgestellt werden. Auch ihre Äußerungen zum Verhältnis von Weiblichkeit und Gewalt sind aufschlussreich.

Der existentialistische Ansatz, den Beauvoir zusammen mit Sartre entwickelt hat, wird von ihr in *Das andere Geschlecht* weitergedacht und an die spezifische Situation der Frau angepasst.[151] Wie Sartre geht Beauvoir grundsätzlich davon aus, dass die Frau sich zunächst als autonomes Subjekt entwirft[152], sie zeigt aber, dass die Frau einer gesellschaftlichen Situation[153] unterworfen ist, die diese Autonomie nicht anerkennt und so die Frau unterdrückt. Frauen sind also in eine sie beschränkende Situation hineingeworfen und werden durch

---

[150] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.* 427. - 436. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991 (=rororo rororo-Sachbuch 6621), S. 265.

[151] Freiheit stellt für Beauvoir dabei (im Gegensatz zu Sartre, bei dem die Freiheit dem Individuum – zumindest in den früheren Texten – unmittelbar gegeben ist) eine Willensentscheidung dar, die bewusst getroffen werden muss, und deren Verneinung von ihr als eine ‚positive Schuld' angenommen wird. Moser merkt dazu an: „Im Gegensatz zu Sartre geht [Beauvoir] davon aus, dass es sehr wohl möglich ist, in die ‚bloße Faktizität' zurückzufallen, als reines An-sich zu leben. ‚Dies geschieht im Falle einer Unterdrückung, wenn die Unterdrücker mich unter die Stufe herabdrücken, die sie erreicht haben und von der aus sie zu neuen Eroberungen aufbrechen, dann schneiden sie mich von einer Zukunft ab, verwandeln mich in eine Sache' (Simone de Beauvoir, Für eine Moral der Doppelsinnigkeit, S. 134). Dies kann jedoch auch freiwillig aufgrund eines eigenen Entwurfs geschehen[.]" Moser, Susanne: *Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir.* Tübingen: Ed. diskord 2002 (=Perspektiven 21). S. 91.

[152] Das Setzen des Selbst als Subjekt geschieht immer im Hinblick auf das bzw. den Anderen, das dem Subjekt selbst entgegen gesetzt und damit zum Objekt gemacht wird, da Alterität die grundlegende Denkstruktur des Menschen darstellt, die jedoch nicht von Anfang an auch einen geschlechtlichen Dualismus einbezog: „Um Subjekt sein zu können, bedarf es also nicht nur einer willentlichen Setzung − eines Aktes der Selbstbehauptung −, sondern noch zusätzlich eines Anderen, dem sich das zu setzende Subjekt entgegen-setzen kann." Ebd., S. 140. Die Einordnung des Weiblichen als der Anderen findet vor allem in Bezug auf Hegel statt, der mit seinen Thesen zum Anerkennungsbegriff ja gerade großes emanzipatorisches Potential freigesetzt hat, das dann durch eine Geschlechterontologie bezüglich der Frauen wieder eingedämmt werden muss.

[153] Gerade in der Einbeziehung der Situation als äußere Gegebenheit erweitert und konkretisiert sie den theoretischen Ansatz Sartres, der diesen Aspekt auch in seine eigenen Ausführungen übernahm.

verschiedene Strategien zum Verharren in der Immanenz gezwungen. Dass dazu vor allem die Konstruktion der Frau als absolut Anderer benutzt wird, erläutert sie im ersten Teil des Buches: Sie setzt sich selbst als Frau als (sprechendes) Subjekt[154] und beschreibt, dass sie – im Gegensatz zu ihrem eigenen Empfinden, bei dem das Geschlecht keine Rolle spielte – von ihren männlichen Gegenübern als Frau, also als (minderwertigere) Andere wahrgenommen wurde. Schon hier führt sie den wichtigen Begriff des Anderen ein und erklärt, wie grundlegend diese Dichotomie für das menschliche Denken ist. Gleichzeitig verdeutlicht sie aber, dass „diese Zweiheit […] zunächst nicht unter das Zeichen der Geschlechterteilung gestellt worden [ist], sie folgt nicht aus irgendeiner empirischen Gegebenheit [...]“[155], und ist grundsätzlich von wechselseitiger Setzung des Eigenen und des Anderen geprägt. In der Dichotomie der Geschlechter wird allerdings diese Wechselseitigkeit nicht hergestellt, scheinbar hat sich die Frau (mehr oder weniger freiwillig) der Setzung als Anderem unterworfen. Beauvoir verdeutlicht die Wichtigkeit des Körpers für die Existenz[156], wenn sie ihn als eine der ‚Situationen' begreift, in die die Frau (bzw. Menschen im Allgemeinen) hineingeworfen sind:

> Denn da der Körper das Instrument ist, mit dem wir die Welt wahrnehmen, stellt sich die Welt ganz anders dar, je nachdem sie mit diesem oder jenem Körper wahrgenommen wird. Deshalb haben wir uns bei diesen [biologischen] Voraussetzungen so lange aufhalten müssen; sie geben uns wenigstens einen Schlüssel für das Verständnis der Frau.[157]

[154] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 10. Bergoffen beschreibt, wie Beauvoir durch diese Feststellung sozusagen das cartesianische Dilemma entlarvt: „Caught in the Cartesian dilemma, she is certain that she is [a woman] but she doubts who she is, Beauvoir cannot follow Descartes strategy, for she acknowlegdes a certainty that escaped Descartes. There are two distinguishable human types: men and women. It is impossible to identify oneself as a human being without first taking one's place in the sexual register. The certainty of being sexed is inseperable from the existential certainty of being a human being. Noticing what Descartes missed, Beauvoir understands his inattentiveness. As a man, Descartes' sex/gender is un(re)marked.[...] The sex/gender term that identifies him, man, is also used to designate human beings in general. [...] The philosopher of the cogito, eager to evade the deceptions of the senses, is duped by language.Careful to avoid all prejudices, he fails to discern the patriarchal biases embedded in his meditative discourse. Beauvoir cannot follow Descartes' path to certainty. She is a woman. her sex/gender is the negative of the absolute human type.” Bergoffen, Debra: Simone de Beauvoir: (Re)counting the sexual difference. In: *The Cambridge companion to Simone de Beauvoir*. Hrsg. von Claudia Card. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003. S. 248–265, S. 249.

[155] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 11.

[156] Dabei ist der Körper der Frau durch Schwangerschaft und Geburt, die Beauvoir als „Selbstentfremdung“ begreift, in besonderem Maße belastet und steht im „Konflikt zwischen Art und Individuum“. ebd., S. 44. Allerdings ist auch hier eine Ableitung von sozialen Normen, wie zum Beispiel der Zuständigkeit für die Kinderpflege und -erziehung, aus dieser (spezifisch weiblichen) Situation widersinnig.

[157] Ebd., S. 46. Allerdings wehrt sie sich in diesem Zusammenhang explizit gegen unzulängliche Schlussfolgerungen bezüglich der (gesellschaftlichen) Stellung der Frau: „Was wir aber ablehnen ist die Idee, daß sie an sich ein unausweichliches Geschick darstellen. Sie genügen nicht, um eine Hierarchie der Geschlechter zu begründen; sie erklären nicht, weshalb die Frau die Andere ist; sie verdammen sie nicht dazu, für immer diese untergeordnete Rolle zu spielen.“

Auch wenn sie auf einer bestimmten Ebene den menschlichen Körper als Faktizität annimmt[158], wehrt sie sich entscheiden gegen eine Naturalisierung von gesellschaftlich konstruierten Zwecken:

> Tatsächlich lassen sich diese Fakten nicht bestreiten: aber sie haben an sich noch keine Bedeutung. Sobald wir die Dinge vom menschlichen Blickpunkt aus betrachten und den Körper von der Existenz aus definieren, wird die Biologie zu einer rein theoretischen Wissenschaft. Sobald aber die physiologische Gegebenheit (z. B. muskelmäßige Unterlegenheit) eine Bedeutung bekommt, tritt diese sogleich in Abhängigkeit von einem weiteren Zusammenhang in Erscheinung; die «Schwäche» erscheint nur als solche im Lichte der Zwecke, die der Mensch sich setzt, der Werkzeuge, über die er verfügt, und der Gesetze, die er sich selber auferlegt.[159]

Gerade in der Aufdeckung dieser Setzungen, also in der Verdeutlichung der Willkürlichkeit der biologischen Theorien, sieht Beauvoir schließlich einen Ausgangspunkt für die Befreiung der Frau aus der herrschenden Unterdrückung.

In der Auseinandersetzung und Kritik mit verschiedenen zeitgenössischen Theorien wie der Psychoanalyse oder dem historischen Materialismus stellt Beauvoir fest, dass die Situation der Frau grundsätzlich durch geringere ‚Möglichkeiten' gekennzeichnet ist als die des Mannes. Außerdem zeigt sie auf, wie diese Theorien selbst mit bestimmten Setzungen arbeiten, die als ‚natürliche' Voraussetzungen angenommen werden. Allerdings sind auch in Beauvoirs eigenem Text solche Setzungen vorhanden, die sozusagen ‚blinde Flecken' darstellen. Obwohl die Setzung bestimmter Vorstellungen von Weiblichkeit als natürlich kritisiert werden, setzt sie selbst männliche Werte absolut und hinterfragt sie nicht, wie auch Moser betont:

> So wird sie zum Beispiel bis an ihr Lebensende daran festhalten, dass man sich nicht an weiblichen Werten orientieren dürfe: [...] Leider zeigt sie nicht dieselbe Konsequenz bezüglich männlichen Werten: statt diese aus dem existentialistischen und dekonstruktivistischen Ansatz heraus ebenfalls zu hinterfragen, werden sie jedoch ganz selbstverständlich als allgemeiner Orientierungsmaßstab weiterhin befürwortet und beibehalten.[160]

Auch Toril Moi stimmt dieser Kritik zu[161], verteidigt Beauvoir aber trotzdem: „Ich möchte jedoch betonen, daß Beauvoirs Überbewertung der Männlichkeit sie nicht daran hindert, eine

---

[158] Der Vorwurf des biologischen Determinismus, der Beauvoir gemacht wird, ist ihr nur bedingt zu machen. Beauvoir zeigt ja gerade auf, dass die Zuschreibung von verschiedenen Eigenschaften auf der Basis der Geschlechterdichotomie von ‚männlich' und ‚weiblich' auch auf der körperlich-biologischen Ebene eine Konstruktion ist und nimmt damit Butler eher vorweg. Vgl. Kapitel 1, Fußnote 194 dieser Arbeit sowie Toril Moi: "Moreover, it is in the chapter on biology that she first claims that the sexed body is a situation. In fact, this is a claim specifically designed to refute the kind of biological determinism espoused by scientists such as Brooks and Geddes and Thompson. [...] In French, Beauvoir's point is clear: by refusing to reduce the woman (*femme*) to the she-animal (*femelle)*, she takes a strong stance against the misogynist ideology which can only picture a woman as a monstrous ovum." Moi, Toril: *What is a woman? And other essays*. Oxford: Oxford Univ. Press 1999, S. 60.

[159] Ebd., S. 48.

[160] Moser, Susanne: Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir, S. 13.

[161] Moi versucht diese Ausblendung zu erklären: „Für mich ist diese Idealisierung [von Männern und Männlichkeit] – die in krassem Widerspruch zu Beauvoirs Beweisführung in Bezug auf die Unterdrückung der Frau steht – die überdeterminierte Wirkung einer bestimmten metaphorischen Logik, ihrer Beziehung zu Sartre, ihrer Position als *agrégée* der Philosophie und des Verhältnisses zu ihrer Mutter." Moi, Toril: *Simone de*

bemerkenswert originale Theorie der weiblichen Subjektivität im Patriarchat zu entwickeln."[162]

Im zweiten Teil des Buches entwirft Beauvoir ein Bild der historisch-gesellschaftlichen Entwicklungen, die zu der zeitgenössischen patriarchalen Gesellschaftsstruktur geführt haben. In diesem Zusammenhang geht sie auch auf die unterschiedliche Bedeutung von Gewalt für die Geschlechter ein. Beauvoir geht davon aus, dass die grundsätzlich größere physische Kraft, die sie den Männern zuspricht, die Grundlage für eine geschlechtsspezifische Aufgabenteilung war.[163] Ein weiterer wichtiger Faktor für die Herausbildung der Geschlechterdichotomie ist laut Beauvoir in der Rolle der Frau bezüglich der Reproduktion zu sehen, die sie (da es kaum zuverlässige Möglichkeiten der Geburtenkontrolle gab) von der Produktion ausschloss.[164] Im Gegensatz dazu kann der Mann sich durch seine mit Gefahr verbundenen Handlungen als ‚Jäger und Sammler' (und damit als Produzent) entwerfen bzw. transzendieren. Durch den Einsatz des eigenen Lebens wird dem ‚Töten' ein höherer Wert zugesprochen als dem Gebären von neuem Leben:

> [N]icht indem er sein Leben hergibt, sondern indem er es wagt, erhebt der Mensch sich über das Tier; deshalb genießt innerhalb der Menschheit das höchste Ansehen nicht das Geschlecht, das gebiert, sondern das tötende Geschlecht.[165]

Nach Moser ist Gewalttätigkeit für Beauvoir ein ambivalentes Phänomen:

> Jede Gewalt sei ein Scheitern, aber wir sind zum Scheitern verurteilt, weil der Mensch in sich geteilt und widersprüchlich ist und weil die Menschen vereinzelt und widerstreitend sind. [...] Beauvoir geht auf die Verbindung von Freiheit und Disziplinierung jedenfalls nicht weiter ein, auch wenn sie hier Gewalt und Kampf als Bedingung der Möglichkeit von Freiheit und Transzendenz ganz klar ausspricht. Zur Legitimation von Gewalt in Verbindung mit Freiheit zieht Beauvoir – im Gegensatz zu späteren Werken, in denen Hegels Konzept der Anerkennung breiten Raum einnehmen wird – Descartes heran, der zwischen Freiheit und Vermögen des Menschen unterscheidet.[166]

Beauvoir. Die Psychographie einer Intellektuellen. Dt. Erstausg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverl. 1996 (=Fischer Die Frau in der Gesellschaft 12832), S. 28.

[162] Ebd., S. 249.

[163] Gleichzeitig betont sie allerdings auch die (im Gegensatz zu heutigen Verhältnissen) größere physische Stärke der Frauen, wenn sie schreibt: „Es scheint, daß dennoch viele Frauen stark und widerstandfähig genug waren, um sich an kriegerischen Expeditionen zu beteiligen. Nach den Berichten Herodots, nach den Überlieferungen über die Amazonen der Dahome und vielen anderen antiken und modernen Zeugnissen zu urteilen, kam es vor, daß Frauen an Kriegen und blutigen Rachezügen teilnahmen; sie entfalteten dabei ebensoviel Mut und Grausamkeit wie die männliche Krieger: wir hören von Frauen, die sich mit den Zähnen in die Leiber der Feinde verbissen." Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 69.

[164] Beauvoir wirft jedoch auch die Frage auf, warum die Frau aus dieser Verantwortung (der Reproduktion) nicht die nötige Autonomie für ein auf Wechselseitigkeit beruhendes Verhältnis ziehen konnte. Sie stellt die These auf, dass (zumindest bei den Nomadenvölkern) aufgrund fehlender Erbstrukturen die Kinder einen anderen Status hatten, demzufolge Gebären und Stillen auch nicht als ‚Entwürfe' aufgefasst werden konnten und die Frauen sich vielmehr „passiv ihrem biologischen Geschick [unterwarfen]".ebd., S. 71. Beauvoir geht außerdem davon aus, dass zu dieser Zeit (primitive Nomadenvölker) „die Überlegenheit damals noch unmittelbar erlebt, nicht aber gesetzt und gewollt war; […]". ebd., S. 73.

[165] Ebd., S. 72.

[166] Moser, Susanne: Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir, S. 60.

Beauvoir betont, dass es historisch durchaus üblich war, dass Frauen „[…] sich an kriegerischen Expeditionen […] beteiligen".[167] Gerade für Frauen stellt gewalttätiges Handeln oft die einzige Möglichkeit dar überhaupt zu handeln:

> Man muß mit Recht annehmen, daß die anderen Frauen nur deshalb keine tiefere Spur im Bilde der Welt hinterlassen haben, weil sie in ihrer Lage als Frauen zu sehr eingeschränkt waren. Sie haben immer nur auf negative Weise eingreifen können: Judith, Charlotte Corday, Vera Sassulitsch durch Mord; die Damen der Fronde durch Verschwörung; während der Revolutionszeit und der Kommune kämpfen die Frauen an der Seite der Männer gegen die bestehende Ordnung […].[168]

Der Ausschluss der Frau von den „kriegerischen Unternehmungen" stellt für Beauvoir also „den schlimmsten Fluch" dar[169], denn:

> [i]n barring women from the sphere of actively initiated violence (it being clearly unfeminine for a woman to stand up for herself like a man), patriarchy berrs women from the contest necessary for recognition.[170]

Beauvoir begreift also die gesellschaftlichen Normen und Konstruktionen explizit als von Männern gemacht: „Die Menschheit ist männlich, und der Mann definiert die Frau nicht an sich, sondern in Beziehung auf sich [selbst]; sie wird nicht als autonomes Wesen angesehen."[171] Die ‚Konstruktion' des Weiblichen durch die Augen des Mannes begreift Beauvoir als Mythos.[172] In Bezug auf konkrete (ethnologische und historische) Beobachtungen kultureller Bräuche und Riten belegt Beauvoir die Zuschreibung verschiedener Mythen speziell zum weiblichen Geschlecht. Dabei wird deutlich, wie

> [d]er Mythos der Weiblichkeit – so Beauvoir –, der um die Frau herum aufgebaut wird, […] ein bestimmtes Bild der Frau [schafft], mit deren Hilfe dann die Unterdrückung und der Ausschluss der Frauen aufgrund der ihnen zugeschriebenen „natürlichen Unterlegenheit" stattfindet.[173]

---

[167] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 69. Als weiteres Beispiel, in dem Frauen nicht vor Gewalttätigkeit zurückschrecken, nennt Beauvoir Schlossherrinnen wie Mdm. Aubie. Vgl. ebd., S. 104. Diese Frauen stehen jedoch sowieso als Herrscherinnen in einer anormalen Position, die ihnen einen größeren Handlungsspielraum ermöglicht.

[168] Ebd., S. 144.

[169] Beauvoir stellt außerdem einen ‚kategorialen' Unterschied in der Wahrnehmung weiblicher Helden fest, wenn sie schreibt: „Die Mehrzahl der weiblichen Heroinen sind etwas bizarrer Natur: Abenteuerinnen, Originale, die weniger durch die Bedeutung ihrer Taten als durch die Einzigartigkeit ihrer Schicksale hervorgetreten sind; so ist die Größe einer Jeanne d'Arc, einer Madame Roland oder Flora Tristan, wenn man sie mit den Richelieus, Dantons, Lenins vergleicht, vor allem subjektiver Natur: sie sind weit mehr einzigartige Gestalten als historische Protagonisten." ebd., S. 145. Diesen Unterschied findet man auch in den vielfältigen literarischen Darstellungen wieder.

[170] Bergoffen, Debra: Simone de Beauvoir: (Re)counting the sexual difference, S. 259.

[171] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 10.

[172] Beauvoirs Begriff des Mythos lässt sich hier durchaus im Sinne Roland Barthes fassen: „Ob weit zurückliegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von der Geschichte gewählte Aussage; aus der ‚Natur' der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen." Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (=Edition Suhrkamp 92), S. 86. Barthes spielt hier auf die Naturalisierung von Wissen und gesellschaftlich-historischen Konstruktionen im und durch den Mythos an. Vgl. auch Toril Moi: "Beauvoir's 'myths of feminity' colsely resemble the concept of gender stereotypes or norms. Roland Barthes uses the same meaning of 'myth' in Mythologies." Moi, Toril: *What is a woman?*, S. 81.

[173] Moser, Susanne: Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir, S. 132.

Beauvoir begreift den Mythos als von einem Subjekt in den überweltlichen Himmel projizierte Hoffnungen und Ängste[174]; einer Vorstellung der Welt als Welt, die also so nur von Männern gegeben werden kann, da Frauen sich selbst ebenfalls als das Andere verstehen und sich also nicht selbst als Subjekt setzen.[175] Da die Frau als Andere begriffen wird, ist sie (oft) selbst Gegenstand von Mythen. Die Schwierigkeit eines solchen Mythos liegt vor allem in seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit:

> [Der Mythus] ist so schillernd, so widerspruchsvoll, daß man zunächst die Einheit nicht sieht: als Dalila und Judith, Aspasia und Lucretia, Pandora und Athene ist die Frau immer Eva und Jungfrau zugleich. Sie ist Idol und Magd, Quell des Lebens und Macht der Finsternis; sie ist das urhafte Schweigen der Wahrheit selbst und dabei unecht, geschwätzig, verlogen; sie ist Hexe und Heilende; sie ist die Beute des Mannes und seine Verderberin, sie ist alles, was er nicht ist und was er haben will, seine Verneinung und sein Daseinsgrund.[176]

Diese Vielheit der miteinander scheinbar unvereinbaren Mythen erklärt Beauvoir mit deren jeweiligen Anspruch die Frau als solche voll und ganz erfassen zu wollen, was in einer absoluten Diskrepanz zu den vielen verschiedenen Aspekten steht, unter denen Frauen in der Wirklichkeit erscheinen.[177] Auch die den jeweiligen Mythen inhärente Ambivalenz beruht darauf, dass Ängste des Mannes vor der Frau als Anderer nicht zu entkräften sind, da im Anderen (ungeachtet allen Besitzes beziehungsweise aller Überlegenheit) das Anderssein fortbesteht. So zeigt Beauvoir auf, wie nicht nur die klassischen Mythen, sondern auch Mythenkomplexe wie die Menstruation oder Jungfräulichkeit und Mutterschaft gleichzeitig positiv als auch negativ besetzt sind.[178] Beauvoir begreift den Mythos der Frau als Luxus, der erst an Relevanz gewinnt, „wenn der Mann nicht mehr dem unmittelbaren Zwang der Lebensnotwendigkeiten untersteht“, denn „[j]e konkreter Beziehungen erlebt werden, desto

---

[174] Vgl. Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 155. Beauvoir versteht den Mythos als statische Ersetzung von empirischen Gesetzen durch eine transzendente, zeitlose, unbewegliche Idee. Er stellt also eine absolute Wahrheit dar, die nicht infrage gestellt werden kann. Wird dieses Prinzip beispielsweise durch reale Frauen widerlegt, werden diese als ‚unweiblich' verstanden, das Prinzip behält weiterhin seine volle Gültigkeit. Vgl. ebd., S. 253.

[175] Hier bezieht sich Beauvoir vor allem auf die hegelsche Dialektik von Herr und Sklave. Sie stellt fest, dass im Gegensatz zur Frau der Sklave auch in der Niederlage am System partizipiert und sich so in einem gewissen Maß als (autonomes) Subjekt verstehen kann. Hegel sagt, dass auch der Sklave zu gewissem Grad eine Freiheit besitzt: Das Verhältnis zu seinem Herrn kristallisierte sich in einem Kampf heraus, bei dem der Sklave unterlag. Aber auch er hat sein Leben riskiert und kann sich in seiner ihn beschränkenden Situation als Subjekt setzen (und in einem neuen Kampf das Verhältnis eventuell umdrehen). Vgl. hierzu Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. In: ders. *Werke in 20 Bänden*. Band 3. Hrsg. von Eva Moldenauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. S. 145–155. Die Frau ist von dieser Dialektik prinzipiell ausgeschlossen, da sie den Anspruch des Subjektsetzens aufgegeben hat und so außerhalb steht. Sie wird deshalb im gesellschaftlichen (von Männern gesetzten) Diskurs als das Unwesentliche gefasst, von ihr geht keine Gefahr aus, und dadurch wird sie zum (absolut) Anderen.

[176] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 153.

[177] Ebd., S. 253.

[178] Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in den literarischen Darstellungen wider, Strategien der Verklärung dienen einer absoluten Überhöhung der Frau, gleichzeitig werden Frauenfiguren aber auch deutlich dämonisiert. Die verschiedenen Strategien belegt sie auch durch umfassende Analysen verschiedener zeitgenössischer Autoren wie Montherlant, Lawrence, Claudel, Breton und Stendhal, wobei sie nur Stendhal ein positives Weiblichkeitsbild attestiert.

weniger werden sie idealisiert.“[179] Die umfassende Mythologisierung des Weiblichen dient also als patriarchale Strategie zur Sicherung des Geschlechterverhältnisses und damit der eigenen Herrschaftsposition:

> Aber auch dem Luxus liegt Nützlichkeit zugrunde; diese Träume wurden überlegen durch die Interessen gelenkt; gewiß, die meisten der Mythen haben ihre Wurzeln in der spontanen Haltung des Mannes seiner eigenen Existenz und der Welt gegenüber, aber die Ausweitung der Erfahrung zur transzendenten Idee ist von der patriarchalische Gesellschaft bewußt zu Zwecken der Selbstrechtfertigung vollzogen worden.[180]

Durch die Mythologisierung der Frau als Naturwesen ist der Mann außerdem in der Lage, in der Frau auch gleichzeitig die Natur zu unterwerfen.[181] In der Festschreibung der Frau als Anderer zur Natur setzt er sich dieser gleichsam entgegen. So ist er in der Lage, seine eigene Leiblichkeit (der der Verweis auf die eigene Sterblichkeit inhärent ist) zu verleugnen. Die Frau steht also als Mittlerin zwischen der Natur und dem Mann, durch ihre Zwischenposition zwischen Beherrschtem und Anderem ist sie in der Lage, dem Mann Bestätigung zu geben ohne gleichzeitig eine Bedrohung für ihn darzustellen. Die Festschreibung eines überweltlichen Ewigweiblichen dient prinzipiell dazu, die Frauen auf gewisse Räume und Sphären festzuschreiben.[182] Diese Festschreibung funktioniert auf zwei unterschiedlichen Ebenen, wie Toril Moi feststellt:

> Als Konstrukt des Patriarchats existiert die mythologische Weiblichkeit in zwei unterschiedlichen Formen: Den Frauen durch den Prozeß der Entfremdung aufgezwungen, wird sie zu einem Aspekt der Struktur ihrer Subjektivität; als Teil der patriarchalen Ideologie verstanden, wird »Weiblichkeit« zu einem / äußerlichen Kanon von Regeln, wie eine Frau sich beispielsweise zu kleiden oder zu benehmen habe etc.: [...][183]

Die Setzung durch die Mythologisierung des Weiblichen erfüllt außerdem eine gesellschaftliche Funktion. Der Frau können auf diese Weise, beispielsweise über die Naturalisierung als ‚Weibchen’, alle Eigenschaften, die der Gesellschaft, der Familie und ihrem Oberhaupt dienen, zugeschrieben werden. In dieser Dienstbarmachung der Frau ist jedoch auch eine Gefahr begründet, denn durch die Unterwerfung wird ihr mit ihrer

---

[179] Ebd., S. 259. Dieser ‚Luxus’ wurde zudem notwendig, als die Forderung von Gleichheit aller Menschen eine reale Möglichkeit zur Emanzipation auch der Frauen bot, die wieder ‚eingedämmt’ werden musste: „Die Vorstellung von der fundamentalen Differenz der Geschlechter stellt also ein historisch noch sehr junges Phänomen dar, das sich erst um die Wende zum 19. Jahrhundert herauskristallisiert hat und keineswegs nur als ein Überbleibsel aus vorbürgerlicher Zeit angesehen werden darf. Das Ansetzen am biologischen Geschlecht als ontologische Kategorie wird nämlich erst in den bürgerliche Philosophien der Moderne – welche Freiheit und Gleichheit aller Menschen postulieren – notwendig, um den Ausschluss der Frauen legitimieren zu können.“ Moser, Susanne: *Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir*, S. 149.

[180] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 259.

[181] In diesem Zusammenhang muss die Frau gerade als Naturwesen bestimmte Anforderungen erfüllen, vor allem im Bereich der Jugendlichkeit und der Schönheit, die den Objektcharakter der Frau unterstützt. Beauvoir begreift auch Kleidung, Schminke und Schmuck als Mittel, um diese Bedeutung des weiblichen Körpers zu unterstützen.

[182] Hier erweist sich gerade die Ambivalenz der Mythen als zweckdienlich, denn dadurch wird ein Interpretationsspielraum eröffnet, der es den Herrschenden ermöglicht, die Frauenbilder unauffällig an zeitgenössische Entwicklungen anzupassen.

[183] Moi, Toril: *Simone de Beauvoir*, S. 293.

Unabhängigkeit gerade das genommen, was sie eigentlich erst begehrenswert macht. Allerdings wird die Frau dadurch auch potentiell gefährlich, da man ihr einen gewissen Grad an Freiheit und Subjektivität zugestehen muss, damit der bestätigende Blick für den Mann überhaupt Relevanz haben kann – sie ist also nie vollkommen beherrschbar: „Es kann vorkommen, daß die Amazone mißmutig den Kampf ablehnt; oder aber sie geht siegreich daraus hervor."[184]

Hier zeigt Beauvoir auf, dass der Mann also implizit von der Frau fordert, „zwiespältig zu sein". Sie soll sowohl „Besitz" als auch „frei" sein. Beauvoir beschreibt als Idealbild

> des durchschnittlichen westlichen Mannes […] eine Frau, die sich aus freien Stücken unter seine Herrschaft begibt, die seine Ideen nicht ohne Diskussion hinnimmt, aber seinen Gründen nachgibt, ihm ganz gescheite Gegengründe entgegensetzt, um sich schließlich überzeugen zu lassen. Je mehr sein Stolz sich bläht, desto größeren Wert legt er darauf, daß das Abenteuer nicht ohne Gefahren verläuft: es ist schöner, über eine Penthesilea zu triumphieren, als ein gefügiges Aschenbrödel zu heiraten. [...] Der Mann, der die Gefahr und das Spiel liebt, sieht es gar nicht ungern, wenn die Frau sich in eine Amazone verwandelt, wofern er nur die Hoffnung behält, sie zu überwinden: was er in seinem tiefsten Herzen wünschte, wäre, daß dieser Kampf für ihn ein Spiel bliebe, während die Frau ihr ganzes Sein dabei in die Waagschale werfen müsste; der wahre Sieg des Mannes als Befreier oder Eroberer besteht darin, daß die Frau aus freien Stücken ihr Schicksal in ihm erkennt.[185]

Die Mythologisierung verdoppelt das grundlegende Problem der Ambiguität für die Frau; sie ist nicht nur in dem allgemein menschlichen Konflikt zwischen der Existenz zwischen Entwurf und Faktizität gefangen, sondern muss sich zusätzlich noch als Anderes als sie selbst begreifen, da sie ja kein autonomes Subjekt sein darf.[186] Doch dieser doppelte Konflikt zeichnet die Frau geradezu aus:

> Aber wenn das Menschsein durch Ambiguität und Konflikt charakterisiert ist und wenn Frauen aufgrund ihrer Anatomie, ihrer Biologie und ihrer gesellschaftlichen Situation der Ambiguität noch mehr unterworfen sind als Männer, dann folgt daraus, *daß im Patriarchat Frauen das Menschsein umfassender verkörpern als Männer.* Genau das behauptet Beauvoir in der Tat[.][187]

Deshalb kann Beauvoir auch davon ausgehen, dass die Frau trotz aller Unbequemlichkeiten und Schwierigkeiten „im Begriff [steht], den Mythus vom Frauentum zu erschüttern. Sie beginnt, ihre Unabhängigkeit in die Tat umzusetzen."[188] Die (feministische) Kritik an der Historizität ihrer Ausführungen ist also zwar durchaus gerechtfertigt, war jedoch auch Beauvoir selbst bewusst. Ein weiterer schwerwiegender Vorwurf des späteren Feminismus war außerdem die Misogynität der beauvoirschen Ausführungen, die vor allem in den phallischen Metaphern der existentialistischen Sprache in Verbindung mit der Absolutsetzung männlicher Werte gesehen wurde. Toril Moi begreift diesen Vorwurf als durchaus

[184] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 199.
[185] Ebd., S. 193.
[186] Moi, Toril: *Simone de Beauvoir*, S. 235.
[187] Ebd., S. 268.
[188] Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 264.

gerechtfertigt: „Beauvoirs und Sartres obsessive Sexualisierung ihrer wesentlichen Begriffe ist weder notwendig noch ideologisch harmlos."[189]

Trotz dieser durchaus gerechtfertigten Kritik gelingt es Beauvoir die grundlegenden Probleme umfassend darzustellen, die die feministische Diskussion auch heute noch bestimmen. Sie erkennt den starken Einfluss der patriarchalischen Gesellschaftskultur auf die Stellung und das (Selbst-)Verständnis von Frauen und beschreibt bzw. kritisiert ausführlich die vielfältigen Auswirkungen auf das Leben der Frauen. Moser erkennt in Beauvoirs Schrift nicht nur eine kritische, sondern auch eine explizit politische Forderung:

> 1. *Die Forderung nach Dekonstruktion:* […] Erst wenn die Frau nicht mehr negativ vom Mann und von einer gesellschaftlichen Situation her bestimmt, wenn der Mythos der Frau dekonstruiert wird, der ihr das Subjektsein abspricht, kann sich die Frau positiv entwerfen, so wie sie „für sich" sein will. 2. *Die Forderung nach Emanzipation:* Die Frauen müssen aus der Herrschaft des Mannes entlassen werden. Die Frau ist Subjekt, Transzendenz und Freiheit, ebenso wie der Mann und wie jeder konkrete Mensch. Das Subjektsein wird in jedem einzelnen Menschen verwirklicht, wobei die Menschheit selbst nur durch beide Geschlechter hindurch realisiert werden kann. [...][190]

Ausgehend von einer utopischen Vision von Gleichheit in der Unterschiedlichkeit steht Beauvoir zwischen den späteren feministischen Positionen des Gleichheits- und des Differenzfeminismus.[191] Auch wenn einige ihrer Annahmen unterdessen überholt sind, weil sich die Situation der Frauen schon entscheidend verändert hat, ist das Grundproblem noch immer virulent.[192]

Die Thesen Beauvoirs aktualisierend erläutert Judith Butler in ihrer Schrift *Gender Trouble* die Mechanismen zur Herstellung der Kategorie Geschlecht. Insbesondere ihre Ausführungen über die Subjektkonstitution sowie zur Performativität der Geschlechter sind für diese Arbeit relevant und sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Im *Unbehagen der Geschlechter* und auch den folgenden Werken geht es Butler vor allem um die (diskursive) Subjektivation von Individuen (vor allem auch in Bezug auf das Geschlecht). In ihren Ausführungen beruft sie sich vor allem auf die Konzepte Foucaults, Lacans, Derridas und Althussers. Im Anschluss an Foucault negiert auch Butler die Vorstellung eines

---

[189] Moi, Toril: *Simone de Beauvoir*, S. 231. Dennoch hebt sie die Eigenständigkeit der beauvoirschen Theorie hervor.

[190] Moser, Susanne: Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir, S. 186–187.

[191] Moi hebt hervor, dass „[w]ir […] nicht versuchen [sollten], diesen Widerspruch aufzuheben, indem wir *Das andere Geschlecht* entweder zu einer antifeministischen Attacke gegen Frauen herabwürdigen oder aber in ein makelloses Denkmal politischer Korrektheit verwandeln". Moi, Toril: *Simone de Beauvoir*, S. 271.

[192] Ursula März verdeutlicht am Beispiel der Präsidentschaftskandidatin Hillary Clinton eindrucksvoll, dass auch heute noch, wenn auch auf subtilere Weise, Frauen als Andere begriffen werden. Vgl. hierzu den anlässlich des 100. Geburtstags von Beauvoir erschienenen Zeit-Artikel „Das Wichtigste: Dass ich eine Frau bin…" http://pdf.zeit.de/2008/02/L-Beauvoir-Maerz.pdf (letztes Abfragedatum 15.12.2011).

autonomen, vordiskursiven Subjekts.[193] Dieses wird vielmehr erst durch den Diskurs selbst hervorgebracht.[194] Die Ordnungen und Strukturen, welche die Diskurse bieten, sind jedoch Bedingung dafür, dass Sprechen und Kommunikation mit anderen überhaupt möglich ist, hier sind die Diskurse also auf das Handeln der Subjekte angewiesen. In Bezug auf Austins Sprechakttheorie verweist Butler darauf, dass die Diskurse über konkrete (illokutionäre) Sprechakte fortgeschrieben werden. Diese müssen allerdings sozial konventionalisiert sein, um ihre performative Wirkung entfalten zu können. Es können also nicht beliebige Subjekte solche Sprechakte ausüben, sondern die Performativität dieser Akte wird durch den Diskurs bestimmt. Butler betont die wechselseitige Angewiesenheit von Diskurs und Subjekten; letztere können nicht als autonome Entitäten handeln, aber auch der Diskurs hat nicht die Stellung eines solchen Subjekts, sondern wird bestimmt durch die Sprechakte der Individuen. Die Handlungsmacht der Individuen im Diskurs erfolgt über den ambivalenten Prozess der Subjektivation, der gerade über die Unterwerfung durch die (Diskurs-)macht Identität und ein intelligibles Subjekt erzeugt. Butler unterscheidet zwischen dem Individuum und dem Subjekt als sprachlicher Struktur, das Individuum erweist sich als Ort des Subjekts. Neben psychoanalytischen Erklärungsmustern bezieht sich Butler zur Erläuterung dieses Prozesses

[193] Butler kritisiert vor allem die beauvoirsche Subjektkonstitution. Sie ist der Ansicht, dass Beauvoir von einer unhinterfragten körperlichen Ebene ausgeht und außerdem mit dem Bezug auf Hegel eine eigentlich unmögliche Autonomie des Subjekts voraussetzt:„Es geht hier nicht um eine Rückkehr zur existentialistischen Theorie des Selbst, das sich durch seine Akte konstituiert. Die existentialistische Theorie hält sowohl für das Selbst als auch für seine Akte an einer vordiskursiven Struktur fest.“ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 (=Gender studies Vom Unterschied der Geschlechter 1722 = N.F., 722), S. 209. Dass diese Setzungen Butlers so nicht korrekt sind, bemerkt die spätere Butler-Kritik. Schon bei Hegel ist das Subjekt durch den notwendigen Bezug auf den Anderen zur eigenen Subjektkonstituierung nicht vollständig autonom und auch Beauvoir räumt dem Anderen eine absolut grundlegende Funktion ein. Zudem gibt es in der existentialistischen Theorie keine festgeschriebenen Identitäten, da auch hier eine kontinuierliche Neuschreibung des Subjekts durch das eigene Handeln angenommen wird. Gleichzeitig stellt auch sie schon fest, dass Frauen divergente, einander widersprechende Identitäten zugeschrieben werden und sie so nicht als einheitliches Ganzes funktionieren können. Butler sieht bei de Beauvoir die Trennung von sex und gender vorgegeben.

[194] Vorgeworfen wurden ihr vor allem ihr Inkonsequenzen in ihrer Theoriekonzeption. So zieht beispielsweise Toril Moi grundsätzlich die beauvoirsche Subjektkonzeption der butlerschen vor, da sie von einem falschen Beauvoir-Verständnis Butlers ausgeht: „As a result of her understanding of sex, Butler ends up arguing that Beauvoir thinks that anyone – regardless of whether they have a penis or not – can become a woman. This is simply not the case. For Beauvoir, a woman is someone with a female body from beginning to the end, from the moment she is born until the moment she dies, but that body is her situation, not her destiny.” Moi, Toril: *What is a woman?*, S. 76. Moi stimmt den Thesen Butlers auf prinzipieller Ebene zwar zu, aber sie beanstandet, dass die Schwierigkeiten und Inkohärenzen der Argumentation sozusagen ‚hausgemacht' sind: „The most common suggestion is that 'sex' itself must be as variable and historical as gender. My point is not that this is false, but that it is a solution to a problem produced by the poststructuralist reading of the sex/gender distinction in the first place. The idea that sex *must* be ahistorical and outside disourse, for example, is not grounded in analysis of the concept of sex itself.” Ebd., S. 36. Gleichzeitig stellt sie fest, dass die Dekonstruktion der sex/gender-Unterscheidung für die Frage nach einem in der Gesellschaft situierten Individuum schlicht und ergreifend irrelevant ist und nur auf einer theoretisch-abstrakten Ebene – dort aber durchaus – sinnvoll erscheint. Vgl. ebd., S. 4f. Im Weiteren kritisiert Moi, dass Butler in ihrer Argumentation genau der Unterscheidung von sex und gender verhaftet bleibt, die sie eigentlich dekonstruieren möchte: „Insofar as poststructuralists work on sex and gender denounces the 1960s understanding of sex and gender while relying on the same distinction for political effects, it is deeply incoherent.“ Ebd., S. 54.

vor allem auf die Theorie von Anrufung und Umwendung Louis Althussers. Subjektivation findet durch Anrufung statt, bei der eine bestimmte Identität durch Ausschluss von möglichen anderen Identitäten formuliert wird. Der Anrufer beruft sich bei diesem Akt auf seine ihm von der Gesellschaft zugesprochenen Autorität; der Angerufene nimmt die Identität durch die Umwendung als Akt der freiwilligen Unterwerfung an. Diese Bewegung muss aber immer wieder aufs Neue ausgeführt werden und ist niemals abgeschlossen. Allerdings wird dabei das Subjekt zumindest zeitweise auf diese eine Identität reduziert. Dadurch werden aber die anderen Aspekte, welche die Identität ausmachen, ausgeschlossen und negiert. Diese Verluste potentieller Alternatividentitäten finden präreflexiv statt, bevor sich ein Individuum überhaupt dafür oder dagegen entscheiden kann. Hierin liegt die politische Dimension des Diskurses.

Butlers Ausführungen zum Geschlecht können als Beispiel für ihre Kulturtheorie gefasst werden. Butler dekonstruiert die Unterscheidung von sex und gender, indem sie zeigt, dass auch die Kategorie des sex in dessen Naturalisierung kulturell bestimmt ist.[195] Innerhalb der Diskurse wird von intelligiblen Geschlechtern ausgegangen, die Butler folgendermaßen beschreibt:

> »Intelligible« Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmten Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten.[196]

Durch solche scheinbar natürlichen Kohärenzbeziehungen wird letztlich die Geschlechterhierarchie und auch eine Zwangsheterosexualität normiert und gesellschaftlich unterstützt. Butler begreift also die Konstruktion von binären, natürlich-biologischen Geschlechtern als Resultat der diskursiven Regulierung bestimmter Praxen, Diskurse und Institutionen gesellschaftlicher Macht.[197] Genau an diesem Punkt wurde insbesondere in Deutschland scharfe Kritik an den Thesen Butlers geübt. Ihr wurde vorgeworfen, die Materialität des Körpers zu vernachlässigen.[198] In ihrem zweiten Text *Körper von Gewicht* geht sie explizit auf diese Vorwürfe ein. Butler versteht die Unterscheidung von sex und gender selbst als diskursiv, das natürliche biologische Geschlecht ist eine verortbare

---

[195] Wie oben beschrieben weist darauf jedoch auch Beauvoir selbst schon hin, wenn sie die Willkürlichkeit der Naturalisierung des Weiblichen kritisiert.

[196] Ebd., S. 38.

[197] Vgl. Löw, Martina (Hg.): *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung.* Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2005. Butler beruft sich auf den foucaultschen Machtbegriff, der davon ausgeht, dass Macht nicht nur ein einschränkender, destruktiver Faktor ist, sondern ihm auch eine produktive Ebene zuspricht.

[198] Mit Bezug auf die Ausführungen Gesa Lindemanns versucht Paula Irene Villa, die diskurstheoretische Perspektive Butlers zu erweitern und den Körper in die Konstitution der Geschlechtsidentität mit einzubeziehen: „Die Geschlechterdifferenz entfaltet ihre Realität als leibliches Empfinden." Vgl. Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper.* Opladen: Leske + Budrich 2000, S. 216. Villa beschreibt, wie Diskurse als Teil des sozialen Körperwissens sinnliche Effekte hervorrufen und sich so sozusagen in den Körper einschreiben. Erst dadurch erhalten Diskurse die notwendige subjektive Relevanz, die zur ständigen Erneuerung beiträgt.

wissenschaftlich-diskursive Konstruktion. Es gibt die Materialität des Körpers, das streitet sie nicht ab und darauf beruhen auch gewisse Einschränkungen und Zwänge, aber die Subjekte können diese Materialität nur diskursiv erfassen:

> Zu behaupten, die Materialität des biologischen Geschlechts sei durch eine ritualisierte Wiederholung von Normen konstruiert, ist wohl kaum eine These, die sich von selbst versteht. [...] Denn ganz sicher ist es so, daß Körper leben und sterben, essen und schlafen, Schmerz empfunden und Freude verspüren, Krankheit und Gewalt erleiden, und diese »Tatsachen«, so könnte man skeptisch erklären, können nicht als bloße Konstruktion abgetan werden.[199]

In der Naturalisierung wird also dieser diskursive Ursprung der binären Geschlechterkonstruktion und des biologischen Geschlechts verschleiert. Die Definition des Geschlechts erfolgt immer über die Negation anderer Identitäten, was dazu führt, dass diese Konstruktionen grundsätzlich instabil sind und immer wieder neu vorgenommen werden müssen. Nach Butler ist die Konstruktion von Geschlecht also durch Performativität gekennzeichnet, sie wird durch Wiederholung der normierenden Handlungen immer wieder aufs Neue hergestellt und bestätigt.

> Wenn die Attribute der Geschlechtsidentität nicht expressiv, sondern performativ sind, wird die Identität, die sie angeblich nur ausdrücken oder offenbaren sollen, in Wirklichkeit durch diese Attribute konstituiert. Die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Performanz ist zentral: Wenn die Attribute und Akte der Geschlechtsidentität, die verschiedenen Formen, in denen ein Körper seine kulturelle Bezeichnung zum Vorschein bringt oder produziert, performativ sind, gibt es keine vorgängige Identität, an der ein Akt oder Attribut gemessen werden könnte.[200]

Die zugrundeliegenden Normen erweisen sich dadurch als prinzipiell unerreichbare Idealvorstellungen, jeder Wiederholungsakt erscheint lediglich als Kopie einer Kopie. Hierin liegt aber auch ein Potential: Butler sieht die Möglichkeit im Scheitern der Bewegung von Anrufung und Umwendung. Dem Performativitätsbegriff ist also ein Machtstrukturen durchbrechendes Potential inhärent, da nach Butler ein Aufbrechen der heteronormativen Norm der normierenden Handlungen möglich ist. Durch die Re-Signifikation der performativen Wiederholung entsteht die Möglichkeit, die ursprüngliche Bedeutung zu verschieben:

> Diese fortwährende Verschiebung ruft eine fließende Ungewißheit der Identitäten hervor, die ein Gefühl der Offenheit für deren Re-Signifizierung und Re-Kontextualisierung vermittelt. Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte und wesenhaft geschlechtlich bestimmte Identitäten.[201]

Dabei ist dieses Aufbrechen keine bewusste Entscheidung des Subjekts, das nach Butler eine solche Handlungsmacht nicht hat, sondern vielmehr eine unbeabsichtigte Bewegung. Über

---

[199] Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 15.
[200] Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 207f.
[201] Ebd., S. 203.

Mechanismen wie Travestie, Ironie und Parodie[202] sieht sie aber Möglichkeiten, dieses Potential kreativ nutzbar zu machen und trotz des unausweichlichen Verhaftetseins in den das Subjekt bestimmenden Diskurses auf subversive Weise kritisch zu handeln und zwar gerade innerhalb des Diskurses:

> Das Subjekt wird von den Regeln, durch die es erzeugt wird, nicht *determiniert*, weil die Bezeichnung kein *fundierender Akt*, sondern eher *ein regulierter Wiederholungsprozeß* ist, der sich gerade durch die Produktion substantialisierter Effekte verschleiert und zugleich seine Regeln aufzwingt. In bestimmter Hinsicht steht jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs; daher ist die »Handlungsmöglichkeit« in der Möglichkeit anzusiedeln, diese Wiederholung zu variieren. Wenn die Regeln, die die Bezeichnung anleiten, nicht nur einschränkend wirken, sondern die Behauptung alternativer Gebiete kultureller Intelligibilität ermöglichen, d. h. neue Möglichkeiten für die Geschlechtsidentität eröffnen, die den starren Codes der hierarchischen Binaritäten widersprechen, ist eine Subversion der Identität nur *innerhalb* der Verfahren repetitiver Bezeichnungen möglich.[203]

Paula Irene Villa problematisiert diesen Aspekt der butlerschen Argumentation. Sie kritisiert an Butler vor allem deren Ausblendung der sozialen Effekte von Macht, die sich ihrer Meinung nach in einem – von Butler negierten – potentiellen Außen des Diskurses herauskristallisieren. Unter Berufung auf die Thesen Pierre Bourdieus zur Sprecherlegitimiät stellt sie fest, dass Sprache nicht nur eine handlungsrelevante, sondern gleichzeitig auch immer eine handlungsabhängige Ressource darstellt.[204] Butlers Argumentation von der (epistemologischen) Macht des Wortes erscheint also verkürzt. Trotz dieser durchaus zu Recht kritisierten Inkohärenzen ist die butlersche Theorie auch heute noch absolut zentral für die feministische Diskussion, auch Butler selbst versteht ihre theoretische Schrift explizit als politisches Programm:

> Die radikale Instabilität dieser Kategorie [des feministischen Wirs, J. K.] stellt die grundlegenden Einschränkungen der feministischen politischen Theorie in Frage und eröffnet damit andere Konfigurationen, nicht nur für die Geschlechtsidentitäten und für die Körper, sondern auch für die Politik selbst.[205]

Darüber hinaus lässt sich die Theorie Butlers aber auch als allgemeine poststrukturalistische Kulturtheorie fassen, die, wie Anna-Lisa Müller betont[206], auch durchaus gewinnbringend auf andere Thematiken und Fragestellungen übertragen werden kann.

Im anschließenden Kapitel soll nun – gerade auch in Bezug auf diese Überlegungen – herausgearbeitet werden, wie sich nach der Entstehung der binären Geschlechteropposition im Laufe des 19. Jahrhunderts ein ausführlicher Diskurs über die Frau als Verbrecherin

---

[202] Butler weist aber auch auf die Schwierigkeit der Parodie hin, wenn sie betont, dass diese nicht an sich subversiv ist, sondern vom jeweiligen Kontext und der jeweiligen Rezeption abhängt. Vgl. ebd., S. 204. Sie bevorzugt den Begriff der Pastiche im Sinne Jamesons.

[203] Ebd., S. 213.

[204] Vgl. Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies*, S. 169.

[205] Ebd., S. 209.

[206] Müller, Anna-Lisa: *Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler*. Marburg: Tectum-Verl. 2009, S. 134.

herausbildete, deren Argumentationen sich zum Teil noch in heutigen Diskurspositionen finden lassen.

2 Der Diskurs über die Frau (als Verbrecherin)

Noch heute gilt es oft als selbstverständlich, dass Frauen (und dementsprechend auch Männern) unterschiedliche Eigenschaften als grundlegend ‚natürlich' zugesprochen werden. So galten Frauen bis vor einiger Zeit als das eigentlich friedfertigere und weniger zu Gewalt fähige Geschlecht; erst seit einiger Zeit gibt es Untersuchungen, die sich mit der Frage auseinander setzen, ob dem wirklich so ist. Gerade diese Naturalisierung von Projektionen und Vorstellungen sorgt für eine eingeschränkte Wahrnehmung im gesellschaftlichen Diskurs, in dem Frauen auch heute noch nahezu ausschließlich als Opfer von gewalttätigem Handeln wahrgenommen werden.[1] Diese dualistische Zuschreibung von Eigenschaften zum männlichen oder weiblichen Geschlecht als ‚Geschlechtscharakter' entwickelte sich in dieser Form erst im aufkommenden anthropologischen Diskurs des 18. Jahrhunderts. Claudia Honnegger erläutert in ihrer 1991 erschienenen Arbeit zur *Ordnung der Geschlechter*, auf welche Weise die Geschlechterprojektionen im Verlauf des 18. Jahrhunderts entstanden und durch die zeitgleich entstehenden Wissenschaften vom Menschen naturalisiert und moralisiert wurden. Honnegger weist zunächst darauf hin, dass mit dem übergreifenden Begriff des ‚Menschen' schon seit der Aufklärung der Mann (unter explizitem Ausschluss der Frau) gemeint ist und so eine „Generalisierung des Mannes zum Menschen der Humanwissenschaften und die Besonderung der Frau zum Studienobjekt einer mit philosophischen, psychologischen und soziologischen Ansprüchen auftretenden

[1] Dass der Anteil an weiblichen Opfern sehr viel größer ist als der der Täterinnen, soll hier nicht bezweifelt oder gar bestritten werden, dennoch zeigen die aktuellen Kriminalstatistiken, dass der Anteil weiblicher Gewalthandlungen langsam steigt. Folgende Tabelle gibt eine kurze Übersicht über die Entwicklung der letzten 10 Jahre, die Zahlen sind aus den Kriminalstatistiken der Jahre 1999-2009 entnommen worden (http://www.bka.de/nn_205960/DE/Publikationen/PolizeilicheKriminalstatistik/pks__node.html?__nnn=true, letztes Abfragedatum: 15.12.2011):

	2009		2008		2007			2001		2000		1999	
	m	w	m	w	m	w		m	w	m	w	m	w
Mord	87,1	12,9	87,3	12,7	88,7	11,3		87,1	12,9	88,3	11,7	87,5	12,5
Körperverletzung insgesamt	82,5	17,5	83,1	16,9	83,4	16,6		85,1	14,9	85,4	14,6	85,5	14,5
Körperverletzung mit Todesfolge	77,7	22,3	83,3	16,7	89,7	10,3		85,4	14,6	88,9	11,1	89,8	10,2
Leichte Körperverletzung	82,9	17,1	83,4	16,6	83,7	16,3		85,8	14,2	86,1	13,9	86,2	13,8

(Angaben in Prozent)

Während die Zahlen bei Morddelikten auffallend konstant bleiben, ist vor allem bei den als Körperverletzung eingestuften Delikten ein deutlicher Anstieg festzumachen. Auffällig ist vor allem der starke Anstieg bei Körperverletzungen mit Todesfolge; hier wäre zu überlegen, ob eventuell unterschiedliche Bewertungskriterien greifen. Vgl. hierzu u. a. die Ausführungen zur Ritterlichkeitsthese auf S. 68 dieser Arbeit.

Teildisziplin“[2] stattfand. Honnegger führt aus, dass in der Umbruchsphase um 1800 Frauen durchaus bestrebt waren, ebenfalls eine eigenständige Subjektposition auszubilden, diese Tendenzen jedoch zunehmend unterdrückt wurden. Elke Haarbusch erläutert, „daß sich die Geschichte der Schaffung der Bürgersfrau auch als die Geschichte der Unbewußtmachung großer Teile weiblicher Lebensrealität lesen lässt“.[3] Die Frau wird entschieden zum ‚Studienobjekt’ erklärt und damit gleichzeitig zum essentiell Anderen gemacht. Durch diese nahezu ausschließlich männliche Perspektive ist der sich entwickelnde Diskurs geprägt von Weiblichkeitsimaginationen, wie auch Silvia Bovenschen herausgearbeitet hat.[4] Grundsätzlich werden in den verschiedenen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts dem Mann Eigenschaften der Rationalität, Stärke und Kühnheit zugesprochen; der Frau hingegen solche wie Schwäche oder Verschlagenheit sowie Passivität und Friedfertigkeit: „Im gleichen Maße, wie dem Mann der aggressive Pol im ambivalenten Geschlechterverhältnis zugeschrieben wird, wird bei der Frau die Liebesfähigkeit idealisiert.“[5] Als ‚Beweis’ wurde auf die jeweilige Physis verwiesen. Deutlich wird das zum Beispiel an der starken Betonung der Rolle der Frau als Mutter, die eine stärkere Verbindung zur Natur impliziert. Aufgrund dieser Naturhaftigkeit werden dem weiblichen Geschlecht dann höhere geistige Fähigkeiten abgesprochen. Das Weibliche erscheint damit als passives, natürlicheres, inferiores und vor allem durch Schwachheit definiertes Geschlecht. Durch die legitimierende Bezugnahme auf die weibliche Physis entsteht allerdings eine Wechselwirkung, in der die durch die Körperlichkeit scheinbar nachgewiesenen Eigenschaften gleichzeitig in die Körper selbst eingeschrieben werden. Das weibliche Geschlecht wird zudem als komplementär auf den (aktiven und damit zur Gewalttätigkeit fähigen) Mann ausgerichtet verstanden. Jean-Jacques Rousseau formuliert 1762 in seinem Roman *Emile* diese Komplementarität der Geschlechter als Paradigma:

> Daraus ergibt sich der erste bestimmbare Unterschied in ihren gegenseitigen moralischen Beziehungen. Der eine muß aktiv und stark sein, der andere passiv und schwach: notwendigerweise muß der eine wollen und können; es genügt, wenn der andere wenig Widerstand leistet. Steht dieser Grundsatz fest, so folgt daraus, daß die Frau eigens geschaffen ist, um dem Mann zu gefallen.[6]

---

[2] Honegger, Claudia: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib ; 1750 - 1850. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl. 1992, S. 2.

[3] Haarbusch, Elke: Der Zauberstab der Macht: “Frauen bleibe”. Strategien zur Verschleierung von Männerherrschaft und Geschlechterkampf im 19. Jahrhundert. In: *Grenzgängerinnen. Revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert; weibliche Wirklichkeit und männliche Phantasien.* Hrsg. von Helga Grubitzsch, Hannelore Cyrus u. Elke Haarbusch. Düsseldorf: Schwann 1985. S. 219–255, S. 223.

[4] Vgl. Kapitel 1.1 dieser Arbeit.

[5] Haarbusch, Elke: Der Zauberstab der Macht: “Frauen bleibe”. S. 229. Haarbusch führt weiter aus: „Daß ein Verzicht erzwungen, ein Dulden erkauft und ein Leiden nicht freiwillig ertragen wird, darf den Unterdrückten nicht bewußt sein. [...] Entsprechend systemgefährdend wirkt das gegenteilige Gefühl, bei der Frau vor allem die Aggression.“ ebd., S. 230.

[6] Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung.* 13., unveränd. Aufl., Nachdr. Paderborn: Schöningh 2001, S. 386.

Demzufolge müssen sich weibliche Tugenden vor allem auf ihre Ausgerichtetheit auf den Mann auszeichnen:

> Die ganze Erziehung der Frauen muß daher auf die Männer Bezug nehmen. Ihnen gefallen und nützlich sein, ihnen liebens- und achtenswert sein, sie in der Jugend erziehen und im Alter umsorgen, sie beraten, trösten und ihnen das Leben angenehm machen und versüßen: das sind zu allen Zeiten die Pflichten der Frau, das müssen sie von ihrer Kindheit an lernen.[7]

Während der Mann als eigenständiges Wesen gedacht wird, kann die Frau lediglich in Bezug auf ihn existieren. So werden Frauen in eine Position der Ohnmächtigkeit gedrängt, von der aus eigenständiges Handeln nicht oder nur in einem sehr beschränkten Maß möglich war. Rousseau geht anschließend explizit auf die weibliche Unfähigkeit zum kriegerischen Kampf ein, der als typisch männliches ‚Handwerk' gedacht wird:

> Wenn es zwischen den einzelnen Schwangerschaften so lange Pausen gäbe, wie man annimmt, könnte dann eine Frau ohne Gefahr und Risiko so plötzlich und entscheidend ihre Lebensweise ändern? Könnte sie heute Amme und morgen Krieger sein? […] Wenn es schon jungen Parisern Mühe macht, die Beschwerden des Waffenhandwerks zu ertragen, wie sollen es dann Frauen, die sich niemals der Sonne ausgesetzt haben und kaum gehen können, nach fünfzig Jahren der Verweichlichung ertragen? Sollen sie dies harte Gewerbe in einem Alter beginnen, wo es die Männer aufgeben?[8]

Sowohl die spezifische physische Beschaffenheit der Frauen als auch ihre primäre Bestimmung zur Mutterschaft werden also als Widerspruch zur Befähigung zum Kampf verstanden. Grundlegende Aggressionsfähigkeit wird den Frauen hier auffälligerweise nicht abgesprochen, es geht ausschließlich um die konkrete Ausführung von (länger andauernden) Kampfhandlungen.

In Reaktion auf Rousseau setzen sich nahezu alle führenden zeitgenössischen Wissenschaftler und Philosophen mit der Frage nach der ‚Essenz' von Weiblichkeit auseinander; es entwickelt sich ein ausführlicher Diskurs. Den unterschiedlichen Positionen ist vor allem die Betonung der weiblichen Schwäche bei gleichzeitiger Idealisierung von weiblicher Schönheit und Anmut gemeinsam, der dem zeitgenössisch dominanten Diskurs über das Schöne entspricht. Auch der Philosoph Immanuel Kant äußert sich zur Geschlechterfrage. In seiner Anthropologie ordnet er das Schöne und Erhabene jeweils dem weiblichen bzw. dem männlichen Geschlecht zu. Dabei sind das Schöne und Erhabene zwei Ausprägungen desselben „feineren Gefühls" der Rührung. Das Erhabene erzeugt „Wohlgefallen, aber mit Grausen"; das Schöne dagegen erscheint „frölich [sic] und lächelnd".[9] Das Schöne ruft also lediglich ein verallgemeinerbares Lustgefühl hervor. Demgegenüber ist dem Erhabenen ein Bewusstsein der Unterlegenheit des Menschen gegenüber der Natur inhärent, das dann umschlägt in das Bewusstsein seiner Überlegenheit als moralischem Wesen. Deshalb

[7] Ebd., S. 394.
[8] Ebd., S. 391.
[9] Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*.unver. Nachdruck d. Erstausg. Königsberg: Kanter 1788. Erlangen: Fischer 1991 (Kant im Original 5). S. 4.

zeichnen sich beispielsweise Naturerlebnisse wie „[d]er Anblick einen Gebirges, dessen beschneyte Gipfel sich über Wolcken erheben“ oder „die Beschreibung eines rasenden Sturms“ – im Gegensatz zur „Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Thäler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Heerden“ – durch ein Gefühl der Erhabenheit aus.[10] Auch die Erzählung heroischen Handelns beschreibt Kant als erhaben:

> Selbst die Laster und moralischen Gebrechen führen öfters gleichwohl einige Züge des Erhabenen oder Schönen bey sich; wenigstens so wie sie unserem sinnlichen Gefühl erscheinen ohne durch Vernunft geprüft zu seyn. Der Zorn eines Furchtbaren ist erhaben, wie *Achilles Zorn in der Illiade*. Ueberhaupt ist der Held des Homers schrecklich erhaben, des Virgils seiner dagegen edel. Offenbare dreiste Rache nach großer Beleidigung hat etwas Großes an sich, und so unerlaubt sie auch seyn mag, so rührt sie in der Erzählung gleichwohl mit Grausen und Wohlgefallen.[11]

In Bezug auf die Zuordnung dieser Gefühlsaspekte auf die Geschlechter spricht Kant beiden grundlegende Aspekte beider Kategorien zu: Man erwarte,

> [...] daß ein Geschöpf beyde vereinbare, doch so, daß von einem Frauenzimmer alle anderen Vorzüge sich nur dazu vereinigen sollen, um den Charakter des Schönen zu erhöhen, welcher der eigentliche Beziehungspunkt ist, und dagegen unter den männlichen Eigenschaften das Erhabene als das Kennzeichen seiner Art deutlich hervorsteche.[12]

Mit Eigenschaften wie Reinlichkeit, Furchtsamkeit, Schamhaftigkeit, Bescheidenheit etc. listet Kant einen kleinen Katalog spezifisch weiblicher Eigenschaften und Tugenden auf. Dabei unterscheidet er grundsätzlich – auch im Hinblick auf Böses – zwischen männlicher und weiblicher Tugend:

> Die Tugend des Frauenzimmers ist eine schöne Tugend. Die des männlichen Geschlechts soll eine edle Tugend seyn. [Die Frauen] werden das Böse vermeiden, nicht weil es unrecht, sondern weil es häßlich ist, und tugendhafte Handlungen bedeuten bey ihnen solche die sittlich schön seyn.[13]

An dieser Stelle spricht Kant den Frauen ein Rechtsbewusstsein ab und verlegt deren entscheidende Instanz auf die (unbewusste) Ebene des (ästhetischen) Gefühls. Dieses sittliche Empfinden, das sich laut Mareen van Marwyck über die Kategorie der Anmut in die Handlungen und Körper der Frauen einschreibt, spielt bei der zeitgenössischen Motivierung der literarischen Gewalttäterinnen eine große Rolle. Auch bei Kant sind die Geschlechtscharaktere komplementär aufeinander bezogen, Mann und Frau sollen in der Ehe eine ‚moralische Person’ bilden, „welche durch den Verstand des Mannes und den Geschmack der Frauen belebt und regiert wird.“[14] Auch hier wird das Handeln gegen die Geschlechtscharaktere als widernatürlich empfunden:

[10] Ebd.
[11] Hervorhebung von mir, J. K., ebd., S. 12f.
[12] Ebd., S. 48f.
[13] Ebd., S. 55.
[14] Ebd., S. 79.

> Eitelkeit und Moden können wohl diesen natürlichen Trieben eine falsche Richtung geben und aus mancher Mannsperson einen süssen Herren, aus dem Frauenzimmer aber eine Pedantin oder *Amazone* machen, allein die Natur suchet doch jederzeit zu ihrer Ordnung zurückzuführen.[15]

Kant rechtfertigt also die hierarchische Stellung der Geschlechter über den von ihm weiterentwickelten Naturbegriff. Dabei stellt für ihn diese Art der Ungleichheit keinen Widerspruch zum beispielsweise in der Französischen Revolution geforderten Gleichheit der Menschen dar.

Da der Diskurs über das Weibliche vor allem mit normierenden und moralisierenden Intentionen geführt wurde, wurden hauptsächlich Tugendvorstellungen diskutiert; negative oder pathologische Eigenschaften, außerhalb von ‚Kapitalverbrechen' wie beispielsweise Gewalthandlungen, sind zunächst für die Diskussion nicht relevant und werden einfach als ‚widernatürlich' abqualifiziert: „Daneben existierte ein relativ unspezifischer, knapper Katalog verdammungswürdiger und sündiger Abweichungen wie Sodomie, Unzucht, Ehebruch, Entführung und Inzest, die als ›Sünde‹ und ›Unrecht‹ mit drakonischen Strafen belegt worden waren."[16]

Im aufkommenden kriminologischen Diskurs herrscht zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch die klassische Schule des 18. Jahrhunderts vor. In dieser wird die Ansicht vertreten,

> daß gesellschaftliche Bedingungen zu abweichendem Verhalten führen, daß deshalb jede Person prinzipiell betroffen werden kann. Aus diesem Grund wird nicht der Täter, sondern die Tat und das Verhältnis von Gesellschaft und Täter in den Mittelpunkt der klassischen Schule der Kriminologie gestellt [...].[17]

Geschlechterunterschiede spielen hier also – wenn überhaupt – lediglich eine untergeordnete Rolle. Dass es dennoch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts weibliches Gewalthandeln gab, das innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen auch durchaus akzeptiert wurde; dass sich parallel dazu jedoch gesellschaftliche Strategien entwickelten, um dieses Verhalten einzuschränken, soll im Folgenden durch einen kurzen Diskurs anhand dreier geschichtswissenschaftlicher Untersuchungen belegt werden, die aufzeigen, dass das Phänomen (eher alltäglicher) physischer Gewalt – und insbesondere physischer Gewalt durch Frauen – erst mit der Entwicklung des Kriminalitätsdispositivs (im Sinne Foucaults) als widersprüchlich empfunden wurde. Weibliche Aggressivität galt vor der Herausbildung der Geschlechtscharaktere nicht als unüblich. Heidi Witzig stellt dahingehend fest, dass aggressives Verhalten von Frauen in der vorindustriellen Gesellschaft bis 1800 durchaus

[15] Hervorhebung von mir, J. K., ebd., S. 77.

[16] Kerchner, Brigitte: Die Sexualverbrecherin. Die paradoxe Konstruktion weiblicher Tätertypen in der historischen Kriminalpsychologie. In: *Transgressionen. Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*. Hrsg. von Elfi Bettinger. Bd. 5. Stuttgart: Metzler 2000. S. 169–197, S. 170.

[17] Mischau, Anina: Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie. Dargestellt am Beispiel kriminologischer Theorien zur Kriminalität und Kriminalisierung von Frauen. 2. Aufl. Herbolzheim: Centaurus 2003, S. 96.

akzeptiert wurde, was sie vor allem auf den wirtschaftlichen Status des ganzen Hauses zurückführt, in dem die Frau eine Verantwortungsposition als Mit-Ernährerin innehatte:

> Es ist zumindest im Zürcher Oberland festzustellen, daß Frauen, die sich als Mit-Ernährerinnen verstanden, einen sehr großen Spielraum auch für aggressives Verhalten hatten. Eine Frau mit einem untauglichen Mann, der seine Mit-Ernährerpflichten nicht erfüllte, konnte diesen beschimpfen oder auch körperlich traktieren, oder sie konnte beispielsweise zum Meister des Mannes gehen und sich den Lohn auszahlen lassen, damit ihn der Mann nicht in die Hände bekam und vertrank. [...] Bis in die frühen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts stand Frauen dieser Handlungsspielraum offen.[18]

Mit der Revidierung der Verantwortlichkeit der Frau nimmt man ihr auch die Legitimierung ihrer Aggression. Erst dadurch erscheint weibliche Gewalttätigkeit überhaupt als beachtenswert.

Dorothea Nolde kommt bei ihrer Untersuchung (weiblichen) Gewalthandelns für den Zeitraum der frühen Neuzeit in Frankreich grundsätzlich zu ähnlichen Ergebnissen wie Witzig, beschreibt jedoch auch schon für das 16. und 17. Jahrhundert Strategien der Einschränkung für weibliches Gewalthandeln. Sie geht dabei von der Ehe als gesellschaftlicher „Basisinstitution“[19] aus, in der sich ein Großteil der zwischengeschlechtlichen Gewalt manifestiert. Anhand von Akten aus Gattenmordprozessen des Pariser *Parlement* und zeitgenössischen normativen Texten sowie literarischen Darstellungen arbeitet sie einerseits „die Wirkungsmacht mentaler Dispositionen und ihre Umsetzung in konkretes Handeln“ [20] heraus und zeigt außerdem „auch die Auswirkungen von Gerichtsverfahren auf Diskurse [auf], die weit über den juristischen Bereich hinausreichen“[21]. Nolde stellt fest, dass vom 16. zum 17. Jahrhundert ein Wechsel in der Bewertung der Ehe und ihres geschlechterspezifischen Machtverhältnisses stattfand, „bei der die Neuordnung der [ehelichen] Gewaltverhältnisse eine zentrale Rolle spielte“.[22] Das Konzept der Ehe verschiebt sich dabei von der Notwendigkeit der Unterwerfung der Ehefrau durch den Mann hin zur Betonung der absoluten Gehorsamkeitspflicht der Frau: „Damit erfolgte ein Übergang von der physischen zur symbolischen Gewalt als Grundlage ehelicher Herrschaft.“[23] Nolde beurteilt diesbezüglich den Gattenmord als Kristallisationspunkt eines komplexen und zum Teil auch widersprüchlichen Umstrukturierungsprozesses und als „zentralen Parameter für die Neudefinition männlicher wie weiblicher Rollen“.[24]

---

[18] Witzig, Heidi: Historische Dimensionen weiblicher Aggressivität. In: *Starke Frauen – zänkische Weiber? Frauen und Aggression*. Hrsg. von Elisabeth Camenzind. Zürich: Kreuz 1992. S. 61–80. S. 64f.
[19] Nolde, Dorothea: Gattenmord. Macht und Gewalt in der frühneuzeitlichen Ehe. Köln: Böhlau 2003, S. 1.
[20] Ebd., S. 3.
[21] Ebd., S. 3f.
[22] Ebd., S. 7.
[23] Ebd., S. 8. Nolde rekurriert hier durchaus auf das bourdieusche Konzept der symbolischen Gewalt, grenzt sich jedoch explizit von dessen weiter gefassten Definition als ‚sanfter Gewalt’ ab.
[24] Ebd.

Mit dem Wandel des frühneuzeitlichen Ehekonzepts wird männliche Gewalt zunehmend weniger toleriert, grundsätzlich als Machtmittel jedoch immer noch akzeptiert:

> Dabei setzte sich insgesamt die Tendenz durch, der ehelichen Gewalt Schranken zu setzen, doch ging dies nie über eine Verurteilung übermäßigen und „unbegründeten" Schlagens hinaus. Die Option eines völligen Verzichts auf physische Gewalt lag weit jenseits des Blickfeldes.[25]

Im Gegensatz dazu wird weibliches Gewalthandeln grundsätzlich als Element der „Unordnung" angesehen, was Nolde vor allem aus den Darstellungsmodi der literarischen Texte schließt:

> Sowohl hochdramatische als auch satirische Darstellungen in Wort und Bild präsentierten die Gewaltanwendung der Ehefrau meist als Inbegriff gesellschaftlicher Unordnung und zeichneten dementsprechend eher ein Zerr- und Schreckbild als ein Abbild weiblicher Gewalt. Zwischen dem Schweigen der normativen Quellen und dem Zerrbild der Satire wird die lebensweltliche Dimension weiblicher Gewalt in der Ehe nur vereinzelt und punktuell sichtbar.[26]

Trotz dieser eingeschränkten und verzerrenden Repräsentation weiblicher Gewalt macht Nolde deutlich, dass weibliches Gewalthandeln ein „nicht allzu seltenes soziales Phänomen war, mit dem es im Rahmen der geltenden Ordnung umzugehen galt."[27] Die Autorin arbeitet jedoch heraus, dass die Hemmschwelle für weibliches Gewalthandeln nicht nur durch die einseitige Missbilligung höher lag, sondern auch aufgrund einfacher pragmatischer Gründe wie beispielsweise der üblichen Bewaffnung der Männer mit einem Messer und der daraus entstehenden Ungleichheit der (Gewalt-)Mittel.

Nolde untersucht anhand der Gerichtsakten über einen Zeitraum von 40 Jahren immerhin 97 Fälle weiblichen Gattenmords im Vergleich zu 105 Fällen männlichen Gattinnenmords. Schon hier wird deutlich, dass „[w]eibliche Gewalt […] keine Ausnahmeerscheinung dar[stellte], sondern […] – als Element der Unordnung – Bestandteil des Alltagslebens [war]".[28] In der Bewertung der einzelnen Fälle stellt sie jedoch geschlechtsspezifische Unterschiede fest:

> Weibliche Aufsässigkeit und erst recht Gewalthandlungen von Frauen wurden mit einem Griff nach der Herrschaft und einem Akt der Aggression gleichgesetzt, der eine potentielle Bedrohung für das Leben des Ehemannes darstellte. […]Weiblicher Gattenmord galt in diesem Zusammenhang als das erheblich schwerwiegendere Verbrechen […].[29]

Hier wird die strukturelle Einschränkung des weiblichen Gewaltpotentials deutlich, die in sehr viel stärkerem Maß stattfand als die Einschränkung männlichen Gewalthandelns. Diese

[25] Ebd., S. 142. Nolde betont im Weiteren jedoch, dass „die Tatsache, dass die Anwendung physischer Gewalt durch den Ehemann überhaupt juristischen Eingriffen unterworfen wurde, eine deutliche Veränderung gegenüber der spätmittelalterlichen Rechtslage dar[stellte]. [...] Dass insbesondere die Tötung der Ehefrau nicht mehr toleriert wurde, hing dagegen nicht zuletzt mit dem Versuch der Durchsetzung des staatlichen Gewaltmonopols zusammen. Richter über Leben und Tod sollte allein der König sein." ebd., S. 151f.
[26] Ebd., S. 154f.
[27] Ebd., S. 157.
[28] Ebd., S. 411.
[29] Ebd., S. 414f.

Einschränkungstendenz setzt sich durchgängig bis in die späte Moderne fort, wobei sich die Argumentationsmuster im 19. Jahrhundert erneut verändern. Während hier weibliches Gewaltpotential als außerhalb der Ordnung stehend bewertet wird, wird Frauen dieses Potential später in Bezug auf ihre Weiblichkeit gänzlich abgesprochen. Denn wie auch Witzig betont, mussten aufgrund der Festlegung der Geschlechtscharaktere solche Verhaltensmuster „domestiziert" und als ‚unweiblich' diffamiert werden: „Wenn ich ein Reich der Emotion und der Liebe definiere und die Frau dort als Priesterin oder Chefin über den privaten Bereich Familie, Haushalt und Erziehung einsetze, dann muß ich auch dafür sorgen, daß alle Frauen sich dahingehend verhalten."[30] Witzig stellt im Folgenden fest, dass vor allem die Etablierung des Strafrechts eine Ausblendung weiblicher Aggressivität unterstützte: „Noch heute [1993] sind 85% der Kriminellen Männer. Das Strafgesetzbuch ist auf abweichendes Verhalten von Männern zugeschnitten. Abweichendes Verhalten von Frauen wurde für pathologisch erklärt."[31]

Diese Erkenntnis bestätigt auch Claudia Töngi, die für die Schweiz des 19. Jahrhundert eine ähnliche gelagerte Untersuchung weiblicher Gewalt vorlegt. Sie untersucht weibliches Gewalthandeln anhand von Urner Gerichtsakten, bei denen es um Eigentumsdelikte sowie um familiale und sexuelle Gewalt geht.[32] Grundsätzlich stellt auch Töngi eine geringe, aber dennoch „überraschend hohe Präsenz von Frauen"[33] fest.[34] Dabei ist vor allem bei den Konflikten um das ‚Eigen', bei denen immer auch ein spezifischer Ehrbegriff mitverhandelt wurde, zu beobachten, dass auch Frauen bei diesen Ehrverhandlungen partizipieren:

---

[30] Witzig, Heidi: Historische Dimensionen weiblicher Aggressivität, S. 69.

[31] Ebd., S. 75.

[32] Dabei geht es Töngi nicht ausschließlich um weibliches Gewalthandeln. Ausführlich analysiert sie auch Gewalt von Männern, vor allem gegenüber Frauen. Hierbei stellt sie fest, dass sich männliche Gewalt gegen Frauen signifikant unterscheidet von Gewalthandlungen, die ausschließlich zwischen Männern stattfinden. So ist die ausgeübte Gewalt gegenüber Frauen durchaus heftiger: „[...] [D]ie betreffenden Männer [fühlten sich] offensichtlich provoziert und durch die Vorwürfe beziehungsweise Beschimpfungen seitens der Frauen in ihrer Ehre angegriffen. Sie reagierten mit Zorn und Wut, beschimpften ihre Gegnerinnen und misshandelten sie. Auffällig ist allerdings, dass diese Tätlichkeiten sich oft nicht – wie in den zahlenmässig viel häufigeren Ehrenhändeln unter Männern – in ein paar Faustschlägen und dem Zu-Boden-Werfen der Kontrahentin erschöpften. Vielmehr berichten Opfer sowie Zeuginnen und Zeugen meist von ganzen Kaskaden aufeinander folgender Gewalthandlungen." Töngi, Claudia: *Um Leib und Leben. Gewalt, Konflikt, Geschlecht im Uri des 19. Jahrhunderts.* Zürich: Chronos 2004, S. 143. Auch in der Intention des Gewaltaktes stellt sie Unterschiede fest: Die Gewalt im Ehrenhändel zwischen Männern entspricht einer situativen Demütigung mit anschließender Reintegration in die Gemeinschaft. Vgl. ebd., S. 159.Die Gewalt gegenüber Frauen nimmt im Gegensatz dazu oft den Charakter einer eher existentiellen Demütigung an: „Vielmehr ging es [bei Gewalthandlungen gegen Frauen] eher um körperliche Züchtigung für unbotmässiges Verhalten: um Gewalt als Straf- und Erziehungsmittel." ebd.

[33] Ebd., S. 150.

[34] Aus den analysierten Gerichtsakten ergibt sich bei den Körperverletzungen durch Frauen ein Anteil von durchschnittlich 8 Prozent, was laut Töngi auch den Ergebnissen von Untersuchungen mit größeren Fallzahlen entspricht. Töngi weist darauf hin, dass der größere Anteil von 15 Prozent bei den Tötungsdelikten auf Fälle von Kindsmord zu beziehen ist. Vgl. ebd., S. 139, Fußnote 129 sowie Töngi, Claudia: *Geschlechterbeziehungen und Gewalt. Eine empirische Untersuchung zum Problem von Wandel und Kontinuität alltäglicher Gewalt anhand von Urner Gerichtsakten des 19. Jahrhunderts.* Bern: Haupt 2002.

> Frauen kümmerten sich also intensiv um die Rechts- und Besitzansprüche ihrer Familie und versuchten, diese argumentativ oder durch verbale Provokationen zu verteidigen. Dazu gehörte neben Beschimpfungen aller Art, dass man seinem Gegner einen Fehler beziehungsweise sein Verschulden (zum Beispiel eine ausstehende Schuldzahlung) vorhielt.[35]

Töngi stellt fest, dass „Frauen und Kinder […] insbesondere in der Frühphase der Auseinandersetzungen sehr präsent gewesen zu sein [scheinen]".[36] Durch die Handlungen der Frauen provoziert, griffen dann Männer in den Streit ein. Die Autorin weist weiterhin nach, „dass Frauen – wurden sie einmal gewalttätig – ihren männlichen Streitpartnern bezüglich der Heftigkeit der Gewaltmittel kaum nachstanden".[37] Dieses Potential wird den Frauen durch das jeweilige Umfeld auch durchaus zugestanden, wie die Analyse der Zeugenaussagen zeigt:

> Es ist jedoch auffallend, wie häufig von ZeugInnen oder Justizbeamten als erschwerendes Argument gegen den Angeklagten erwähnt wird, dass eine Frau keine Waffe bei sich gehabt hätte. Implizit wird damit unterstellt, dass sie andernfalls als *ebenbürtige Gegnerin* hätte angreifen oder sich zumindest zur Wehr setzen können.[38]

Dabei lassen sich je nach Geschlechterkonstellation unterschiedliche Gewaltpraktiken feststellen. Handelten Frauen im Familienverband, mischten sich die Männer häufig ein und ‚übernahmen' die Gewalthandlungen, bei denen sich die Frauen aber teilweise auch beteiligten. Direkte Tätlichkeiten von Frauen wurden vor allem sichtbar in Bezug auf Gewaltakte unter Frauen. Diese Konflikte unterscheiden sich bezüglich der Motivation kaum von denen der Männer. Dabei sind in Gewaltakten, die ausschließlich unter Frauen ausgetragen werden, spezifisch weibliche Gewaltpraktiken festzustellen:

> Jemanden an den Haaren zu reißen, war offenbar eine ausgesprochen weiblich konnotierte Gewalthandlung, die allenfalls noch bei Kindern Anwendung fand. […] Besonders häufig wird erwähnt, es seien Steine geworfen worden – eine Gewalthandlung, die bei Männern eher selten erwähnt wird. Ausserdem schlugen Frauen mit Gegenständen aufeinander oder auf Männer ein. Meistens handelt es sich dabei um Geräte, mit denen sie gerade arbeiteten oder die am Ort des Geschehens herumlagen: eine Worbgabel (das heißt Heugabel), ein Wasserkessel, ein »Bräntlideckel«, ein Holzscheit, ein Holzschuh. Gerade diese Praktiken führten zum Teil zu ernsthaften Verletzungen (Blutergüsse, offene Wunden, Quetschungen etc.). Frauen schlugen ihre Gegnerinnen auch mit der Hand ins Gesicht oder an den Kopf und kratzten die Kontrahentin. Nie wird jedoch erwähnt, dass eine Frau mit der Faust zugeschlagen habe, dem in Männerkonflikten dominanten Gewaltmittel.[39]

Diese ‚Schlaghändel' unter Frauen sind aber nur zu einem äußerst geringen Anteil überliefert[40], was zum Teil durchaus am schnelleren Eingreifen des Umfelds liegen mag: „Entsprechend ist die meistens beobachtete Einmischung bei Konflikten unter Frauen oder Gewalt von Männern gegen Frauen ein Hinweis auf die niedrigere Toleranzschwäche bei

[35] Töngi, Claudia: *Um Leib und Leben*, S. 138.
[36] Ebd., S. 137.
[37] Ebd., S. 152.
[38] Hervorhebung von mir – J. K., ebd., S. 139.
[39] Ebd., S. 148f.
[40] Ebd., S. 150.

weiblicher Gewalt."[41] Töngi wertet die überliefertet Fallzahlen allerdings als nicht repräsentativ für das Auftreten weiblicher Gewaltkonflikte:

> Der Hauptgrund hierfür mag darin liegen, dass Frauen ihre Auseinandersetzungen seltener vor Gericht brachten als Männer. Zum einen mögen sie das ausschließlich von Männern repräsentierte Gericht nicht als geeignetes Forum für ihre Angelegenheiten wahrgenommen haben. Die wenigen knappen Bemerkungen in den Akten, wonach der Verhörrichter solche Konflikte als »Weiberaffaire« oder »Bagatellsache« verharmloste, könnten in diese Richtung weisen. Sie zeugen von der Präsenz eines Geschlechterstereotyps, wonach Gewalthandlungen nicht konform waren mit dem Bild von Weiblichkeit, wie es zumindest in Beamtenkreisen möglicherweise vorherrschte. Auch war weibliche Ehre primär von ihrem sexuellen Verhalten gegenüber Männern abhängig, »also letztlich über Männer definiert«.[42]

Die Konflikte der Frauen und auch ihr Gewaltpotential scheinen also durch die Justiz nicht ernst genommen worden zu sein. Auch hier wird wieder die schon durch Nolde beschriebene Strategie der Beschränkung des weiblichen Gewaltpotentials deutlich:

> Die beschriebene Rhetorik der Verharmlosung hat einen doppelten Effekt: einerseits wurden auf diese Weise die aggressiven und gewalthaften Züge von Frauen verschleiert oder ignoriert. Faktisch wurde damit das Stereotyp der friedfertigen Frau gestützt. Gleichzeitig scheint in der Art und Weise, wie Frauenkonflikte vom Gericht behandelt wurden, ein grundlegendes gesellschaftliches Desinteresse auf: […].[43]

Die etablierten Rechtsnormen orientieren sich an spezifisch männlichen Konfliktmustern, was also eine positive Verschränkung von Gewalt mit Konzepten von Männlichkeit impliziert:

> Überschritten Männer das gerade noch gängige Mass an Gewaltsamkeit, so brachte ihnen dies unter Umständen eine gerichtliche Strafe ein. Ihr Fehlverhalten hatte aber keinerlei Konsequenzen für ihren gesellschaftlichen Status als Mann. Im Gegenteil: Innermännliche Gewaltrituale, die Züchtigung von Frau und Kindern sowie die gewaltsame sexuelle »Eroberung« einer Frau konnten unter bestimmten Vorzeichen ein adäquates Mittel sein, die eigene Männlichkeit unter Beweis zu stellen. Männlichkeit war durch übermäßige Gewalt nicht zu gefährden oder in Frage zu stellen.[44]

Bezogen auf die Kategorie des Geschlechts findet also eine unterschiedliche diskursive Wahrnehmung von Gewalt statt: durch Gewaltanwendung werden Männlichkeitskonzepte bestätigt. Im Gegensatz dazu stehen Gewalthandlungen von Täterinnen im Widerspruch zum Weiblichkeitskonzept, wie Töngi ausführt:

> Vor Gericht existierte für [Frauen] nur eine Position, in welcher sie sich konform zu den gültigen Weiblichkeitsvorstellungen verhalten konnten: jene des Opfers. Konnte diese Rolle nicht konsequent eingehalten werden, wurden Frauen schnell zum Machtweib, zur Verführerin oder zu einer Gefahr für das häusliche Machtgefüge.[45]

Damit offenbart sich die doppelte Verschränkung von diskursiven und juristischen Strukturen. Den Urteilen lag ein spezifisches (diskursives) Weiblichkeitsbild zugrunde, dem die Frauen vor Gericht entsprechen mussten und es so sozusagen performativ verfestigten. Weibliches Gewalthandeln wurde auf diese Weise aus der öffentlichen Wahrnehmung ausgeblendet.

[41] Ebd., S. 156.
[42] Ebd., S. 152f.
[43] Ebd., S. 153.
[44] Ebd., S. 395.
[45] Ebd.

Ähnliche auf den deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts bezogene Untersuchungen liegen leider nicht vor. Auffällig ist vor allem, dass alle Untersuchungen das grundlegende Vorhandensein weiblichen Gewalthandelns betonen, gleichzeitig aber auch die geringe Relevanz in den untersuchten Quellen hervorheben. Die Untersuchungen verdeutlichen damit die rigorose strukturelle und diskursive Einschränkung des weiblichen Aggressions- und Gewaltpotentials zugunsten der sich etablierenden Weiblichkeitsnormen.

Diese Untersuchungen belegen, dass erst mit der zunehmenden Festigung der Geschlechtscharaktermerkmale und der Entwicklung des Kriminalitätsdispositivs ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dann auch abweichendes Verhalten der Frauen immer stärker in den Blick geraten muss. Durch die Änderung der anthropologischen Vorstellungen wird der Mensch nicht mehr „ausschließlich in seiner Einheit von Leib *und* Seele" gedacht, sondern „entwickelt sich zum Stellvertreter seiner Sexualität"[46], wie Stephanie Catani in ihrer Arbeit *Das fiktive Geschlecht* erläutert. Damit ginge eine grundsätzliche Diffamierung bzw. Pathologisierung des weiblichen Geschlechts einher: „Weiblichkeit – das wird rasch deutlich – präsentiert nicht nur „das andere", sondern stets „das unterlegene", weil kranke und damit schwächere Geschlecht."[47] Catani stellt zudem eine verhängnisvolle Verschränkung von Sexualität, Kriminalität und Weiblichkeit fest. [48] Entscheidend beeinflusst wurden die zeitgenössischen Diskurse gegen Ende des 19. Jahrhunderts zudem von Freuds Konzeption der Psychoanalyse und seinen Ausführungen zur Hysterie, die

> [ü]ber den wissenschaftlichen Diskurs hinaus die Hysterie in das Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit [rückt] und sich als favorisiertes Thema in Hinblick auf jegliche Versuche [etabliert], die Frau in ihrer grundsätzlich pathologischen Natur zu erfassen.[49]

Mit dem Unbewussten wird eine neue Kategorie eröffnet, um auch abweichendes Verhalten erfassen zu können. Deviantes Verhalten von Frauen kann nun unter dem Begriff der Hysterie subsumiert und als spezifisch weiblich pathologisiert werden. Dabei werden sowohl wollüstiges, sexuell abnormes Verhalten als auch verdrängte Sexualität (von Freud) als auslösende Faktoren betrachtet; weibliche Hysterie ist also unabdingbar mit Sexualität verknüpft:

---

[46] Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28).

[47] Ebd., S. 21.

[48] Methodisch lässt sich dabei gleichzeitig eine Verschränkung von wissenschaftlichem und künstlerischem Diskurs feststellen: „Und dies konnte gelingen, weil sich der kriminologische Diskurs nach 1900 insgesamt um den narrativen Aspekt erweiterte und sich die Juristen dieser Zeit häufig einen zirkulären Verweisungs- und Bestätigungszusammenhang mit der schönen Literatur begaben." Kerchner, Brigitte: Die Sexualverbrecherin, S. 177.

[49] Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 24.

> Die Befunde der Hysterieforscher, die zum einen Frigidität der Hysterikerin herausstellen, zum anderen jedoch die Möglichkeit einer übersteigerten sexuellen Libido (Erotomanie, Nymphomanie) ansprechen, verweisen unmittelbar auf kulturelle Inszenierungen von Weiblichkeit. Denn diese Extrempole der „frigiden" und der „männermordenden" Frau bestimmen nicht nur die Wissenschaft, sondern finden sich um 1900 immer wieder in Ästhetik und Literatur und ihren […] favorisierten Frauentypen der Femme fatale und Femme fragile[.][50]

Ein wirkungsstarker zeitgenössischer Text ist sicher Otto Weiningers 1903 erschiene Dissertation *Geschlecht und Charakter*. Weiniger begreift das Weibliche als gänzlich durch Sexualität bestimmt und schreibt ihm diesbezüglich einen passiven Objektstatus zu. Die Geschlechter werden von ihm als zwei ideale Pole begriffen, durch die der Mensch mit jeweils unterschiedlichen Anteilen bestimmt ist; den weiblichen Anteil (W) gilt es zugunsten des männlichen (M) zu überwinden. Da das Weib den idealisierten männlichen Pol nie auch nur annähernd erreichen kann, spricht Weininger ihm also ein eigenständiges, selbstbestimmtes Dasein ab. Weibliche Existenz zeichnet sich also durch ein spezifisches Nicht-Sein aus, das in schopenhauerscher Manier mit dem Verbrechen gleichgesetzt wird:

> Wenn hiezu von der Tafel des zwiefachen Lebens ausgegangen wird, so ist die Richtung vom höchsten Leben weg zum irdischen hin, das Ergreifen des Nicht-Seienden, der Wille zum Nichts, das Nicht, das An-Sich-Böse. Antimoralisch ist die Bejahung des Nichts: das Bedürfnis, Form in Formloses, in Materie zu verwandeln, das Bedürfnis zu zerstören. Das Nicht aber ist dem Nichts verwandt. Und darum besteht ein so tiefer Zusammenhang zwischen allem Verbrecherischen und allem Weiblichen.[51]

Nicht nur bei Weininger erscheint die zeitgenössische Bewertung der weiblichen Sexualität paradox; grundsätzlich wird den Frauen einerseits ein eigenständiger Sexualtrieb abgesprochen, andererseits werden sie gerade als sexuelle Wesen dämonisiert bzw. pathologisiert. Lediglich in der institutionalisierten Form der Ehe darf weibliche Libido zum Zwecke der Mutterschaft ausgelebt werden:

> Gleichzeitig zeigt sich, dass die Frau nur an der Seite eines Mannes, ohne den sie schließlich weder Mutter noch Ehefrau werden kann, zu ihrer einzig „wahren" Identität findet. Damit bleibt ihr Dasein auf die Suche nach dem Mann, der sie dieser legitimen Form weiblicher Individualität zuführt, ausgerichtet.[52]

Die Zuschreibung der Eigenschaften zu den jeweiligen Geschlechtscharakteren bleibt also am Ende des 19. Jahrhunderts konstant, lediglich die legitimierenden Argumentationsstrukturen ändern sich. Die Pathologisierung der Sexualität in Kombination mit den am Ausgang des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert stark diskutierten kriminologischen Diskursen ermöglicht außerdem die generelle Kriminalisierung des Weiblichen. Explizit mit dem *Weib als Verbrecherin und Prostituierte[r]* setzt sich – neben dem Kriminologen Erich Wulffen, der auf den Aussagen u. a. Lombrosos aufbaut und diese 1923 zum Typus der

[50] Ebd., S. 32.
[51] Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* 1. Aufl. [Nachdr.]. München: Matthes & Seitz 1997, S. 400.
[52] Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht*, S. 53.

‚Sexualverbrecherin' verdichtet[53] – auch der italienische Arzt Cesare Lombroso auseinander. Dessen Abhandlung wurde auch in Deutschland stark rezipiert. Lombroso, der sich auch mit männlichem (geborenem) Verbrechertum und Kriminologie befasste, geht hier insbesondere auf die weibliche Ausprägung des „*Uomo delinquente*"[54] ein. Er geht davon aus, dass sich weibliche Kriminalität grundsätzlich in zwei verschiedenen Ausprägungen äußert – neben dem ‚Verbrechen' als solchem auch in weiblicher Prostitution, die er allerdings als „ein Sicherheitsventil für die Moral und die öffentliche Ordnung" und „ein so nützliches Ableitungsmittel für [die Männer]"[55] als sinnvoll für die Gesellschaft bewertet.

Um die Verbrecherin beschreiben zu können, will Lombroso zunächst seine Erkenntnisse über die ‚normale' Frau darstellen. Diese ist dem Mann „an Kraft und Körpergröße und meist auch an geistiger Begabung gleich oder überlegen bis zur Zeit der Pubertät, um dann allmählich zurückzubleiben; diese kurze Überlegenheit ist der Ausdruck jener Frühreife, die immer ein Zeichen der Inferiorität ist".[56] Gleichzeitig erscheint die Frau merkwürdig paradox:

> Ein sehr eigenthümlicher Widerspruch ist darin gegeben, dass Grausamkeit und Mitleid beim Weibe nebeneinander existiren [sic]; er erklärt sich aber aus dem Einfluss der Mutterschaft, die, der fundamentalen Grausamkeit aufgepfropft, das sanfte der äusseren Haltung bedingt.[57]

Das durch die Mutterschaft im Weib vorhandene Mitleid wirkt also als regulierender Gegenpol auf die Grausamkeit ein und fungiert so als „Prophylaktikum gegen Laster und Verbrechen […]".[58] Dennoch ist gerade der natürliche Hang zur Grausamkeit ist für einen anderen Umgang von Frauen mit Gewalt verantwortlich:

---

[53] Vgl. Wulffen, Erich: *Das Weib als Sexualverbrecherin.* Berlin: Langenscheidt 1923 (=Encyklopädie der Kriminalistik). Aufgrund des starken inhaltlichen Bezuges auf Lombrosos Aussagen gilt Erich Wulffen „bis heute als einer der Epigonen der lombrososchen Kriminalbiologie einschließlich ihrer inhärenten Misogynie […]". Kerchner, Brigitte: Die Sexualverbrecherin, S. 171. Insbesondere für das Delikt des Lustmords trifft er eine geschlechtsbezogene Unterscheidung, wenn er behauptet, das männliche Täter sowohl einen echten als auch einen scheinbaren Lustmord begehen könnten, indem es nur vordergründig um die sexuelle Befriedigung gehe, eigentlich aber um Aspekte wie beispielsweise Zeugenbeseitigung oder ähnliches. Frauen könnten allerdings aufgrund ihres Geschlechts Lustmorde vortäuschen, wie Gradinari betont: „Die Unterscheidung wird erst durch die herrschende Geschlechterordnung legitimiert, da der Lustmorddiskurs der Frau grundsätzlich die Lust am Töten abspricht." Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa.* Bielefeld: Transcript 2011. S. 45f. Die Frau könne also nie wirkliche Lustmörderin werden. Ein weiterer Text, der weibliche Kriminalität explizit auf die spezifische Sexualität der Frau zurückführt, ist Richard Krafft-Ebbings *Psychopatia Sexualis*. Auch er bezieht sich ausführlich auf die Ausführungen Lombrosos zum Uomo delinquente, um unterschiedliche sexuelle Ausprägungen zu beschreiben und zu kategorisieren.

[54] Lombroso, Cesare u. Ferrrero G[uilermo]: Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vorm. J.F. Richter); Königlich Schwedisch-Norwegische Hofverlagshandlung 1894, S. IV.

[55] Ebd., S. VI.

[56] Ebd., S. IV.

[57] Ebd.

[58] Ebd., S. 474. Lombroso weist im Folgenden zudem auf eine definitorische Unterscheidung hin: „Ferner ist die Mutterliebe ein eminent physiologisches, die Kriminalität – auch bei der Gelegenheitsverbrecherin – ein pathologisches Phänomen, und beide schliessen einander fast absolut aus; auch die stärkste Mutterliebe wird

> Der Rachedurst, welcher, wie wir in dem Kapitel über das moralische Gefühl sehen werden, bei den Frauen lebhafter ist als bei den Männern, treibt sie oft dazu, die schrecklichsten Martern und Quälereien auszuüben; sie lieben es, ihr Opfer ganz langsam, allmählich zu peinigen, oft unter Schmerzen.[59]

Das Ziel der weiblichen Gewalthandlung ist nach Lombroso also nicht der Tod bzw. die Überwindung des Gegners, sondern dessen Qual. Als weiteren Grund dafür sieht Lombroso

> […] auch ihre[] geringe[] Schmerzempfindlichkeit.; man ist leichter bereit, Leiden zuzufügen, und man geniesst die Freude am Misshandeln erst recht dann, wenn man selbst nicht empfindlich ist; und daraus erklärt sich, dass das Weib, wenn es Verbrecherin wird, was selten vorkommt, zäher am Bösen festhält als der Mann.[60]

Lombroso begreift also schon die ‚normale' Frau als pathologisches, „unmoralisch[es]"[61] Wesen. Diese grundsätzliche Unmoralität steigert sich noch im verbrecherischen Weib. Lombroso geht allerdings davon aus, dass Frauen seltener als Männer verbrecherische Handlungen begehen, da diese Tendenzen sich bei ihnen eher als Prostitution äußern: „Das, was dem Verbrechen des Mannes entspricht, ist beim Weibe der Naturvölker, wie wir sehen werden, die Prostitution."[62] Verantwortlich dafür ist unter anderem ein gesteigerter Sexualtrieb, der sich auch bei vielen Verbrecherinnen zeigt, was „schon aus dem frühen Vorkommen der ersten Menstruation und der Defloration hervorgeht".[63] Im Folgenden versucht Lombroso wie schon im *Uomo Delinquente* durch zahlreiche Vermessungen von Schädeln, Skeletten und Abbildungen die typischen Merkmale der Verbrecherin herauszuarbeiten. Seine Ergebnisse bleiben jedoch vage; er schreibt den verbrecherischen Frauen verschiedene Zeichen der Degeneration zu, die letztlich zu einer Vermännlichung zu führen scheinen und ihre Entsprechung auch beim männlichen Verbrecher finden:

> Auch der Einfluss der Degeneration bedingt eine geringere Ausprägung der Geschlechtsunterschiede, und dem maskulinen Element im entarteten Weibe, welches der Ausdruck eines Rückschlages zum embryonalen Hermaphrodismus ist, entspricht beim Verbrecher ein infantil-weibischer Zug, der päderastische Neigungen bedingt.[64]

Lombroso unterscheidet zwischen der Gelegenheitsverbrecherinnen, „bei denen Lasterhaftigkeit und Perversität nur gering entwickelt ist und denen die spezifischen Tugenden des Weibes, wie Schamgefühl und Mütterlichkeit, nicht fehlen; […]"[65], und geborene Verbrecherinnen, die

---

kein störend oder verwirrend wirkender Faktor, während es die Geschlechtsliebe werden kann, die, wenn sie intensiv ist, stets etwas krankhaftes ist, beim normalen Weibe jedoch wenig Spannkraft besitzt." ebd.

[59] Ebd., S. 75.
[60] Ebd., S. 103.
[61] Ebd., S. 168.
[62] Ebd., S. 221.
[63] Ebd., S. 383.
[64] Ebd., S. 400.
[65] Ebd., S. 449.

> jene Leidenschaft für das Böse um des Bösen willen [besitzen], die Epileptiker und Hysterische charakterisirt; automatisch, ohne äussere Ursache, regt sich in ihnen der Hass infolge einer krankhaften Erregung der psychischen Centren, die sich entladen muss, indem sie böses [sic] um sich her thu[n].[66]

Die Gelegenheitsverbrecherin bildet dabei „die Majorität des weiblichen Verbrecherthums bilden".[67] Bei beiden wird der zeitgenössisch äußerst beliebte Zusammenhang zur Hysterie betont. Die geborene Verbrecherin nimmt allerdings einen Sonderstatus ein:

> Ausserdem ist die geborene Verbrecherin im doppelten Sinn eine Ausnahme, nämlich als Verbrecherin und als Weib. Der Verbrecher bildet eine Ausnahme in der bürgerlichen Gesellschaft und das kriminelle Weib nimmt wieder unter den Verbrechern eine Ausnahmestellung ein, denn die natürliche Rückschlagsbildung beim Weibe ist die Prostitution, nicht die Kriminalität, da das primitive Weib mehr Prostituierte als Verbrecherin ist. Als doppelte Ausnahme muss die Verbrecherin also doppelt monströs sein.[68]

Diese zeichnen sich gerade im Gegensatz zum männlichen Verbrecher durch eine besondere Vielseitigkeit aus, wenn sie „[…] nicht in einer, sondern in mehreren Arten des Verbrechens [excilliren], viele auch in zwei Klassen von Verbrechen, die sich beim Manne gegenseitig ausschliessen, wie Giftmischerei und Mord."[69] Lombroso macht für weibliches Verbrechen neben der ‚natürlichen' weiblichen Rachsucht noch weitere Motive aus, wie Hass, Habsucht, Geiz und Putzsucht. Auffälligerweise geht er in seinen Ausführungen so gut wie nicht auf weibliches Gewalthandeln ein, obwohl die genannten Beispiele und Statistiken durchaus einen nachweisbaren Anteil von weiblichem Gewalthandeln belegen. Er rekurriert bei weiblichen Verbrechen hauptsächlich auf Eigentumsdelikte, Verleumdung, Selbstmord; lediglich Kindstötung und Giftmord als genuin weibliche Verbrechen benennt er direkt. Zudem unterscheidet er weitere Typen von Verbrecherinnen: Die Leidenschaftsverbrecherin, die „irre Verbrecherin"[70], die hysterische[71] und die epileptische bzw. sittlich idiotische Verbrecherin. Während die Leidenschaftsverbrecherin sozusagen im Affekt handelt (wenn auch anders als der männliche Leidenschaftsverbrecher) und ihr Handeln zudem moralisch gerechtfertigt erscheint[72], sind die anderen Verbrecherinnentypen eindeutig pathologisch

---

[66] Ebd., S. 422.
[67] Ebd., S. 449.
[68] Ebd., S. 413.
[69] Ebd., S. 409.
[70] Laut Lombroso sind gerade hier die meisten Gewaltdelikte zu finden: „Die schwersten Verbrechen, Mord, Giftmord, überwiegen also, und ein gewisser Parallelismus mit den Männern ist unverkennbar." ebd., S. 501. Die zahlreichen Beispiele von Gewaltverbrechen, die er als Belege für die Einordnung der Täterinnen in andere Kategorien anführt, widersprechen jedoch dieser These.
[71] Auffällig ist hier, dass Lombroso die Häufigkeit der Hysterie als Auslöser für weibliche Verbrechen entschieden negiert: „Im Publikum überschatzt man die Häufigkeit der Hysterie bei Verbrecherinnen in Folge des Aufsehens, welches gewisse Skandalprozesse gegen hysterische Frauen zu machen pflegen; in einer ganzen Reihe von Fällen, die ich zu begutachten hatte, wurde das Bestehen der Hysterie von den Angeklagten und den Vertheidigern behauptet, während es sich nur um grobe Simulation handelte." ebd., S. 517.
[72] Lombroso führt hierzu aus: „In dieser Beziehung ist die Leidenschaftsverbrecherin durchaus verschieden von der geborenen Verbrecherin, die, ausschliesslich durch Trägheit, Vergnügungssucht und Lüsternheit getrieben, sich Männern hingibt. Nun bewirkt die fatale Neigung des gutgearteten Weibes, sich leidenschaftlich in schlechte Männer zu verlieben, dass diese Frauen immer leichtsinnige, flüchtige, oft geradezu boshafte

konnotiert. Grundsätzlich begründet Lombroso die geringere Ausprägung weiblicher Schwerverbrechen mit dem Argument, „dass das Weib, auch das bösartig angelegte, weniger Gewandtheit und Kraft zu Gewaltthaten besitzt, so dass sie andere Mittel, böses [sic] zu thun, in sich ausbildet, […]“.[73] Vor allem Prostitution dient als ein solches ‚anderes Mittel', in dem sich das weibliche Böse kanalisiert. Damit hat die Prostitution einen weiteren gesellschaftlichen Vorteil:

> So erklärt sich auch, warum unter den Prostituirten die kleinen unbedeutenden Delikte vorherrschen; den Verbrechern dem Wesen nach gleich, verfolgen sie mit diesen den gleichen Weg, soweit ihre Kräfte reichen; jenseits dieser Grenze bethätigt sich ihre kriminelle Veranlagung in der specifischen Erscheinung der Prostitution.[74]

Demgegenüber übertreffen Frauen, die ihre verbrecherischen Triebe nicht in der Prostitution, sondern gerade im (Schwer-)Verbrechen ausleben, den männlichen Verbrecher und müssen deshalb als besonders abartig erscheinen:

> Psychologisch untersucht erweist sich also die Prostituierte als eine Verbechernatur; wo sie nicht eigentliche Verbrechen begeht, liegt das daran, dass physische Schwäche und spärliche Intelligenz ihr das erschweren, vor allem aber, weil sie in der Prostitution das Mittel hat, alle ihre Wünsche zu befriedigen, und dass sie nach dem Gesetze der Wahl des kleinsten Kraftaufwandes dieses Mittel vorzieht; sie repräsentirt gerade die specifische Form der weiblichen Kriminalität, während Weiber, die schwere Verbrechen begangen haben, stets monströse Anomalien besitzen, eine extreme Bösartigkeit zeigen, die weiter geht als bei männlichen Verbrechern, und auch in biologischer Beziehung männliche Charaktere besitzen; sie sind ganz exceptionelle Erscheinungen, die unsere Auffassung bestätigen, dass man die eigentliche weibliche Kriminalität in der Prostitution suchen muss.[75]

Lombroso etabliert hier also ein Konzept der ‚Verbrecherin', in dem diese – und auch das Weibliche generell – durch anthropologische Degenerationen, allen voran die Vermännlichung, gekennzeichnet ist und deren Handlungen explizit im Rekurs auf ihre Sexualität wahrgenommen und bewertet wird. Frauen erscheinen also grundsätzlich als unmoralisch; die Verbrecherin übertrifft in ihrer ‚Monstrosität' jedoch sogar den männlichen Verbrecher.

Auf Basis solcher Theorien verfestigt sich in der Weimarer Republik das Dispositiv des geborenen, außerhalb der Gesellschaft stehenden Verbrechers.[76] Die durch Kriegserfahrungen

---

Liebhaber finden, die sie nicht nur nach kurzem Genuss verlassen, sondern den Schmerz, verrathen zu sein, noch durch Verachtung und Verleumdung verschärfen. In solchen Fällen liegt also ein überwältigendes Motiv, nicht nur der Schmerz der Verlassenen dem Verbrechen zu Grunde. In den Fällen der Camicia, Raffo, der Harry, der Ardoano waren Treulosigkeit und Verrath nach einer durch Eide erlangten Hingabe der weiblichen Ehre die Ursache des Verbrechens.“ ebd., S. 471.

[73] Ebd., S. 533.

[74] Ebd., S. 576.

[75] Ebd.

[76] Kerstin Brückweh betont, dass Gewaltverbrechen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht so stark beachtet wurden wie gegen Ende: „Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts treten die Gewalt- und Sexualverbrecher in den Mittelpunkt des kriminoloigschen Diskurses. Zuvor wurden sie allerhöchstens im Zusammenhang mit dem Problem der Zurechnungsfähigkeit betrachtet. Denn die paradigmatischen Kriminellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete eine kleine Gruppe von Eigentumsverbrechern, die als Gauner bezeichnet wurden.“ Brückweh, Kerstin: *Mordlust. Serienmorde, Gewalt und Emotionen im 20. Jahrhundert.* Frankfurt am Main:

geprägte Gesellschaft der 1920er Jahre empfand sich selbst „als eine von steigender Kriminalität, sittlicher Verwahrlosung und moralischer Verrohung bedrohte Kultur“[77]. Die Verbrechen wurden dabei als direkte Auswirkungen des Krieges verstanden, der eine „umfassende ‚Verrohung‘“ der Gesellschaft bewirkt hatte.[78] Dieses Selbstverständnis fördert die Etablierung und Institutionalisierung von kriminologischen und strafrechtlichen Diskursen[79], über die auch eine explizite geschlechtliche Zuschreibung von Verbrechen stattfindet.[80] Noch immer ist die Sexualität das Hauptargument zur Begründung krimineller Veranlagung. Gerade dadurch ergibt sich jedoch eine folgenschwere Unterscheidung zwischen den Geschlechtern, so dass kriminelle Frauen gleich einen zweifachen Normverstoß begehen:

> [Die] Konzeptionen von männlicher und weiblicher Delinquenz [waren] in einem Aspekt fundamental verschieden – in der Bewertung des Rechtsbruchs als gleichzeitigem sexualpathologischen Normbruch. denn laut der normativen Konzeption des männlichen ‚Geschlechtscharakters‘ war die männliche Sexualität im Gegensatz zur weiblichen aktiv, triebhaft, fordernd und aggressiv. Während die Aggressivität gewalttätiger Handlungen bei der Frau als Verstoß gegen die ihr zugeschriebenen ‚Sexualeigenschaften‘ hypostasiert wurde, bedeutete die vom Mann ausgeübte Gewalt keinen Verstoß gegen männliche 'Sexualeigenschaften', sondern lediglich deren Übersteigerung.[81]

Campus 2006, S. 122. Auch sie sieht diese Entwicklung durch die Etablierung der fachspezifischen kriminologischen Diskurse begründet.

[77] Siebenpfeiffer, Hania: “Böse Lust“. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln: Böhlau 2005, S. 58.

[78] Die gesellschaftliche Verrohung wurde explizit auch für Frauen geltend gemacht. Siebenpfeiffer weist mit Bezug auf Moritz Liepmann darauf hin, dass statt der prägenden Fronterfahrung, die für Frauen ja nicht geltend gemacht werden konnte, auf die ‚aktiven Leistungen’, die auch Frauen im Krieg erbrachten, verwiesen wurde. Vgl. ebd., S. 61.

[79] Hania Siebenpfeiffer spricht nicht von dem einen kriminologischen Diskurs, sondern versteht die verschiedenen Ansätze als „ausgesprochen heterogen und widersprüchlich“. ebd., S. 37. Im Folgenden unterscheidet sie Kriminalbiologie, -psychologie(n) und -soziologie sowie Kriminalpolitik, Kriminalistik und Strafrechtstheorie. Dabei stehen die verschiedenen Diskurse vor allem in der Frage nach dem „ontologischen Ursprung des Gewaltverbrechens“ in starker Konkurrenz zueinander: „Neben der Entgegensetzung von endogenen und exogenen Ursachen operierten die kriminologischen Diskurse mit der Opposition von erworbener versus ererbter / angeborener Delinquenz. Das individuelle ätiologische Profil des jeweiligen Diskurses ergab sich aus der spezifischen Verknüpfung der beiden Dichotomien: Die Kriminalbiologie argumentierte mit endogenen und ererbten Ursachenfaktoren, die kriminalpsychologischen Diskurse mit endogenen und erworbenen und die Kriminalsoziologie mit exogenen und erworbenen.“ ebd., S. 39. Durch die durch Franz von Liszt begründete Marburger Schule wurde die Opposition zwischen ‚inneren’ und ‚äußeren’ Verbrechensursachen aufgehoben und im Folgenden durch die Annahme einer spezifischen Disposition zum Verbrechen ersetzt, was die Anschlussfähigkeit der verschiedenen Diskurse erhöht. Auch hier wurden geschlechtspezifische Zuschreibungen getroffen. Die verschiedenen kriminologischen Diskurse beanspruchten dabei, „[…] ermutigt von ihrer zunehmenden Institutionalisierung, der steigenden öffentlichen Beachtung und inhaltlichen Ausdifferenzierung, zunehmend Mitspracherecht auch bei dezidiert strafrechtlichen Belangen wie dem Strafverfahren, der Gesetzesauslegung oder dem Strafvollzug, die über die Bestimmung der Zurechnungsfähigkeit hinausgingen.“ ebd., S. 44.

[80] Diese Aussagen über Kriminalität wurden unter anderem abgesichert über Kriminalstatistiken, die bis heute – beispielsweise in der vom Bundeskriminalamt jährlich herausgegebenen Polizeilichen Kriminalstatistik – als Grundlage für die Darstellung der Verteilung von Kriminalität in der Gesellschaft dienen. Erstmals wurden solche Zahlen für Deutschland im Zusammenhang mit der Gründung des deutschen Reichs 1882 herausgegeben; mit Ausnahme der Jahre 1940-1949 liegen kontinuierliche Zahlen vor. Vgl. Mischau, Anina: *Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie*, S. 63.

[81] Siebenpfeiffer, Hania: “*Böse Lust*“, S. 71.

Während der kriminelle Mann also lediglich einen gesellschaftlichen bzw. gesetzlichen Normverstoß begeht, verstößt die Frau nicht nur gegen diese Gesetzesnorm, sondern gleichzeitig auch gegen ihre weibliche Natur, „[d]enn indem sie gewalttätig wurde, wich die Frau von den weiblichen Normen der Passivität und Aggressionslosigkeit ab“[82]. Aufgrund dieser unterschiedlichen Sexualitätsnormen erschienen bestimmte Verbrechen in der diskursiven Wahrnehmung als genuin männlich bzw. weiblich. Hania Siebenpfeiffer benennt als grundlegend weibliche Gewalttat neben dem Kindsmord vor allem den Giftmord, für den vor allem „hysterisch verminderte Affektkontrolle“[83] verantwortlich gemacht wurde. Siebenpfeiffer führt aus, dass der Giftmord vor allem in Einklang mit den ‚typisch weiblichen' Eigenschaften „[…] einer allgemeinen Gefallsucht und Herrschsucht vor allem Verstellungsgabe, geringe ‚sittliche Festigkeit', allgemeine Sexualisierung und eine deutliche Neigung zur Hysterie […]“ gesehen wurde.[84] Diese Festschreibung des Giftmordes als spezifisch weibliches Verbrechen wird auch durch das Vorkommen männlicher Giftmörder nicht untergraben:

> Da die diskursive Ausschlusskraft des Sexualitätsdispositivs die Hysterie und den Giftmord für die Frau bzw. für den ‚weiblichen Geschlechtscharakter privilegierte', lag es nahe, im giftmordenden Mann eine nur schlecht verhüllte weibliche Konstitution zu erkennen, zumal der Sexualdiskurs mit den (erzwungenen) Praktiken der Maskerade aus Studien zur Homosexualität, zum Hermaphrodismus und zur Travestie vertraut war.[85]

Die Integration männlicher Täter in das weibliche Konzept erfolgte also über eine Effeminierung des Mannes, „die kongruent zu den generellen Effeminationsbemühungen männlicher Kriminalität war“. [86] Wie der Kindsmord wird die Einordnung des Giftmordes als grundlegend weibliches Verbrechen unterstützt durch eine lange historische Tradition, die sich auch über die literarischen Diskurse begründet.

Demgegenüber steht der Lustmord als paradigmatisch männliches Verbrechen, den Siebenpfeiffer allerdings als „eine Erfindung des ausgehenden 19. Jahrhunderts“[87] bestimmt. Als prototypischer Lustmörder gilt dabei Jack the Ripper, der in den 1880er Jahren in London fünf Prostituierte tötete und verstümmelte, aber nie gefasst wurde. Lustmord wurde zunächst eingeschränkt verstanden als „ein auf sadistischer Grundlage verübtes Sexualverbrechen an einer Frau, meist einer Prostituierten“[88], bald jedoch weiter ausdifferenziert, indem die Tötungshandlung als Lust hervorbringendes Element verstanden wurde: „Danach konnte der

[82] Ebd., S. 72.
[83] Ebd., S. 51.
[84] Ebd., S. 95.
[85] Ebd., S. 102.
[86] Ebd.
[87] Ebd., S. 186.
[88] Ebd.

Lustmord drei Formen annehmen: „Die Tötung anstelle des Beischlafs, die Tötung mit anschließendem Beischlaf und die Tötung während des Beischlafs."[89] Als wichtige Merkmale der „Lustmordtypologie" benennt Siebenpfeiffer vor allem die Aspekte der Serialität und Ritualität: „Die ritualisierte Regelhaftigkeit serieller Morde sollte als ‚Handschrift' des Täters dessen ‚private' Lustmordsignatur in den Taten sichtbar und lesbar machen."[90] Der Lustmord steht dabei jedoch nicht in Widerspruch zum männlichen Geschlechtscharakter, sondern stellt vielmehr eine (unzulässige) Übersteigerung dar: „Die Besonderheit des zum Lustmord gesteigerten Sadismus liegt somit nicht in der Aggressivität als solche, sondern ausschließlich im Grad der Ausprägung, die das Tötungstabu aufheben sollte."[91] Darin ist auch die phantasmagorische Wirkung begründet, die Siebenpfeiffer dem Lustmörder zuschreibt:

> Als Verkörperung einer übersteigerten männlichen Triebnatur war er das/der dezidiert Andere des ‚normalen' männlichen Bürgers und zugleich dessen amoralischer Doppelgänger. Die Figur des Lustmörders war damit hineingeholt in die Mitte der bürgerlichen Ordnung, die er gleichzeitig entgrenzte.[92]

Diese paradigmatischen Verbrechenszuordnungen bestimmen die Diskurse und vor allem auch die medialen Inszenierungen bis heute. Irina Gradinari betont in ihrer Dissertation *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa*, dass der Lustmord als spezifisch männliche Tötungshandlung vor allem ein ästhetisches Sujet darstellt und auch in wissenschaftlichen Diskursen literarische Texte als Fallbeispiele herangezogen wurden:

> Die ‚Vermännlichung' des Lustmordes wird durch die Organisation des ästhetischen Darstellungssystems bedingt, das traditionellerweise den männlichen Helden zum Protagonisten macht. Denn die eindeutige geschlechtsspezifische Einordnung des Verbrechens (egal, ob es um einen hetero- oder homosexuellen Täter geht) erfolgt hauptsächlich in der bildenden Kunst, in der Literatur und im Film.[93]

Die Figur des Serienmörders wird auch in der Gegenwartsliteratur oft inszeniert; aber auch Giftmörderinnen sind in der aktuellen Kriminalliteratur häufig anzutreffen.[94] Irina Gradinari macht deutlich, dass der Lustmord im 20. Jahrhundert als wissenschaftliche Kategorie verworfen wird[95] und sich Ende des 20. Jahrhunderts zum Begriff des Serienmordes hin verschiebt:

> Mit der Verbreitung des Begriffes Serienmord kann ein weiterer Paradigmenwechsel festgestellt werden. Ist der Lustmord ein Phänomen in der deutschen Kultur um 1900 – die Erklärungs- und Deutungsmuster stammen meistens aus Deutschland –, so verdankt der Begriff Serienmord seine

[89] Ebd., S. 192.
[90] Ebd., S. 195. Damit werden Lust- und Serienmörder nahezu in eins gesetzt. Diese Verschränkung wird auch in den medialen Inszenierungen des 20. Jahrhunderts immer wieder deutlich. Vgl. hierzu vor allem die Ausführungen zum Lustmorddiskurs von Irina Gradinari: *Genre, Gender und Lustmord.* S. 29-100.
[91] Siebenpfeiffer, Hania: *"Böse Lust"*, S. 193. Damit sind weibliche Lustmorde auch so gut wie ausgeschlossen.
[92] Ebd., S. 191.
[93] Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord,* S. 69.
[94] Vgl. hierzu vor allem Kapitel 3 der Arbeit.
[95] Vgl. Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord*. S. 34.

> Verbreitung und seine Erklärungsmodelle dem US-amerikanischen FBI-Agenten Robert R. Kessler am Anfang der 1990er Jahre. Gehört der Lustmord explizit zum Männlichkeitsdiskurs, so schließt der Serienmord ausdrücklich auch Mörderinnen ein.[96]

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wird (weibliches) Gewalthandeln nach der Zäsur des 2. Weltkriegs zunächst stark tabuisiert. In der nationalsozialistischen Ideologie ist die Frau vor allem in ihrer Funktion als Mutter relevant. Von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die 70er Jahre hinein wurde allerdings an diskursive Positionen aus der Zeit vor dem Krieg angeknüpft, wie Inge Weiler mit Blick auf den Giftmord feststellt:

> Vom Ausschluß diskreditierter Wissensbestände einmal abgesehen führten die Fachdiskurse dieselben Ansätze fort, die bereits vor dem Dritten Reich entwickelt worden waren. Eine kritische Revision dieser Konzepte fand hingegen nicht statt. […] [D]iese Kontinuität des Wissens [findet] ihren Niederschlag in den Positionen der Kriminologie und anderer Fachdiskurse zur Kriminalität der Frau und zum Giftmord. Neuere und kritische Ansätze zu diesen Themen, wie sie vor allem in der Weimarer Republik formiert worden waren, wurden hingegen nicht wieder aufgenommen – eine Tendenz, die nicht nur für das Giftmordwissen gilt.[97]

Die verschiedenen Ansätze gehen aus von der Schwäche der Frau, der Substitution des Verbrechens über Prostitution und der Passivität der Frau. Anina Mischau betont ebenfalls, dass „[a]lle diese Ansätze mehr oder weniger explizit auf die hypothetische Grundannahme von der Inferiorität des schwachen Geschlechts zurückgeführt werden [können]“.[98] Als Hauptargument für den geringeren Frauenanteil gerade an „Rohheits- und Gewaltdelikten“ wird Mischau zufolge bis in die 1970er Jahre hinein die „verringerte Möglichkeit zur physischen Kraftentfaltung“ genannt, „was sich an allgemeinen anthropologischen Daten“ ablesen lasse.[99] Dass spätestens mit Butler diese ‚natürliche größere Schwäche der Frau’ dekonstruiert und als gesellschaftliche Diskursformation demaskiert worden ist[100], verdeutlicht auch die Diskursabhängigkeit dieser Theorie.

Ein weiterer vom Beginn des 19. Jahrhunderts stammender Erklärungsansatz für die geringere Delinquenz von Frauen, der auch im 20. Jahrhundert vertreten wird, ist die Ritterlichkeits-These, nach der Frauen weniger häufig bzw. weniger hart bestraft werden, obwohl eigentlich Kriminalität bei beiden Geschlechtern im gleichen Umfang festzustellen ist. Auch diese These erweist sich als empirisch „eindeutig widerlegt“[101], wie auch Mischau betont: „Sowohl die

---

[96] Ebd., S. 35.

[97] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen. Eine diskursgeschichtliche Studie. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 257.

[98] Mischau, Anina: Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie, S. 107.

[99] Ebd., S. 108.

[100] Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

[101] Theurer, Andrea: Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität? Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang zwischen weiblicher Kriminalität und Geschlechterforschung. Regensburg: Univ. Diss 1996, S. 54. Allerdings ist hier zu beachten, dass die Strafgesetzbücher in Bezug auf das Dispositiv des männlichen Verbrechers konzipiert worden sind und es durchaus strukturspezifische

Gleichverteilungsthese als auch die Ritterlichkeitsthese müssen aufgrund der gegenwärtigen Forschungslage angezweifelt werden.“[102]

Festzustellen ist also, dass sich bis zu den 80er Jahren nicht die theoretischen Grundierungen, sondern lediglich die Methoden ändern; wenn in der aktuellen Forschung versucht wird, eine biologisch-genetische Disposition über empirische und statistische Erhebungen zu belegen. Andrea Theurer weist jedoch auf die daraus entstehende Problematik hin, wenn sie in ihrer Dissertation zusammenfasst:

> Die empirische Überprüfung der Hypothesen, die sich zumeist schwierig gestaltet, liefert wenig Anhaltspunkte zu ihrer Bestätigung, zumal Prämissen wie die weibliche Passivität oder die größere Anpassungsfähigkeit der Frau nicht überprüft, sondern einfach als gegeben hingenommen werden. Auch die erotische Komponente, die in der weiblichen Delinquenz enthalten sein soll, wird als Naturgegebenheit angesehen, deren Hinterfragung überflüssig erscheint.[103]

Neben den grundsätzlichen Schwierigkeiten, die sich aus den Daten der statistischen Erhebungen selbst ergeben, sind zudem gerade die geschlechtsspezifischen Erwartungen problematisch, die an die Daten herangetragen werden. Damit werden nicht nur „[…] durch die geschlechtspezifische Sozialisation (und ihre Internalisierung) offensichtlich geschlechtsspezifische Verhaltensmuster garantiert, die nicht nur das konforme, sondern auch das abweichende Verhalten in Umfang und Form mitbestimmen[]“[104], sondern die darüber hinaus auch Auswirkungen auf die Rezeption und Analyse geschlechtspezifischen Verhaltens haben. So gibt es beispielsweise „Anzeichen dafür [...], daß Frauen eher pathologisiert als kriminalisiert werden, ihnen also eher das Etikett „psychische Krankheit“ als das Etikett „Kriminalität“ zugeschrieben wird“.[105]

Mit dem Aufkommen der zweiten Feminismuswelle in der 1970er Jahren werden diese Theorien einer entsprechenden Kritik unterworfen. Gleichzeitig entstehen erste feministische Ansätze:

> Neu an diesen Ansätzen ist jedoch, daß sie die gesellschaftliche Stellung der Frau bzw. deren soziale Lage nicht mehr als „geschützt“, sondern eine als durch kapitalistische und patriarchale Strukturen doppelt unterdrückte beschreiben. Diese doppelte Unterdrückung der Frau bedingt, nach Ansicht dieser Erklärungsmodelle, spezifisch weibliche Konfliktlagen, eine spezifische soziale Kontrolle von Frauen, strukturell bedingte, geschlechtsspezifisch unterschiedliche Gelegenheiten für kriminelle Handlungen und durch die Zuweisung und Internalisierung geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen, spezifisch weibliche Reaktionsmuster in Konfliktlagen.[106]

Ausblendungen bezüglich geschlechtsspezifischer Kriminalität geben kann, die diese statistische Ungleichheit mit bedingen.

[102] Mischau, Anina: Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie, S. 157.

[103] Theurer, Andrea: Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität?, S. 40.

[104] Mischau, Anina: Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie, S. 176.

[105] Ebd., S. 156. Mischau bezieht sich hier vor allem auf eine Untersuchung von Goessler-Leier/Steinert aus dem Jahr 1975.

[106] Ebd., S. 177.

Die signifikanten quantitativen und qualitativen Unterschiede weiblicher Kriminalität werden so zum ersten Mal nicht in Bezug auf bzw. in Abgrenzung vom Mann erklärt, sondern ausgehend vom „Blick auf die weiblichen Lebens- und Erfahrenszusammenhänge selbst“.[107]
In den letzten Jahren lässt sich allerdings ein langsames Ansteigen der durch Frauen verübten Delikte feststellen, gerade auch bezogen auf Gewalttaten:

> Der Blick in die Vergangenheit zeigt allerdings eine unschöne Entwicklung. Die körperliche Gewalt von Frauen nimmt zu. Besonders deutlich ist die altersspezifische Erhebung: Seit 1996 ist die Gewaltkriminalität von 14- bis 18-jährigen Mädchen um 62 Prozent gestiegen.[108]

Diese langsame Entwicklung wird im Allgemeinen mit der immer stärkeren Auflösung der traditionellen Geschlechterbilder erklärt. Aus dieser Angleichung und der Widerlegung dieser verschiedenen oben erläuterten Ansätze ergibt sich nach Theurer als „wichtigste[r], bisher zu sehr vernachlässigte Aspekt bei der Erklärung weiblicher Kriminalität, daß die Ursachen der Kriminalitätsentstehung bei Frauen und Männern die gleichen sind“.[109]

Mit der Verfestigung der spezifischen Geschlechterbilder erfolgt also eine Zuschreibung des Weiblichen zum Passiven, Schwachen und Inferioren, die sie als das natürlich friedfertigere Geschlecht erscheinen lassen. Aufgrund dieses vollkommenen Fehlens einer Subjektposition ist auch gewalttätiges Handeln innerhalb des Diskurses über Weiblichkeit nicht sagbar. Im weiteren Verlauf wird durch die Ersetzung „[der] Dämonisierung der Frau […] durch die Pathologisierung des a*nderen* Geschlechtes“[110] eine Verknüpfung von weiblichem Verbrechen mit weiblicher Sexualität geschaffen. Auf diese Weise wird das weibliche Verbrecherhandeln als triebhaft gekennzeichnet. Damit wird den Verbrecherinnen der Subjektstatus im Gewalthandeln weiterhin grundsätzlich aberkannt. In den gesellschaftlichen Diskursen zeigt sich bis ins späte 20. Jahrhundert hinein eine überraschende Kontinuität der Theorien über die Ursachen weiblicher Kriminalität auf. Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erhobenen Kriminalstatistiken scheinen das Bild der grundsätzlich friedfertigeren Frau auf den ersten Blick zu stützen. Vor allem bei den Gewaltdelikten ist der Frauenanteil kontinuierlich verschwindend gering. Diese scheinbare Objektivität der Zahlen

---

[107] Ebd. Vgl. hierzu auch Frauke Koher, die in ihrem Aufsatz auf den geschlechtsspezifischen Umgang mit Gewalt während der Adoleszenz eingeht. Sie stellt fest, dass „[a]ggressives oder gewalttätiges Verhalten […] gerade für Mädchen zunächst als Zeichen „misslungener Sozialisiation“ in Bezug auf die Entwicklung einer weiblichen Geschlechtsidentität [erscheint], da es sich mit traditionellen Weiblichkeitsbildern nicht vereinbaren lässt“, sieht allerdings „durchaus Grund zu der Hoffnung, dass sich verändernde Weiblichkeitsbilder und veränderte Vater-Tochter-Beziehungen adoleszenten Mädchen einen anderen, produktiveren Umgang mit Aggression ermöglichen“. Koher, Frauke: Friedfertige Mädchen? Psychoanalytische Diskurs über Geschlecht und Aggression in der Adoleszenz. In: *Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen*. Hrsg. von Frauke Koher u. Katharina Pühl. Opladen: Leske + Budrich 2003. S. 141–159, S. 151–155.
[108] http://www.zeit.de/online/2009/11/frauentag-gewalt-von-frauen?page=2 (letztes Abfragedatum: 15.12.2011).
[109] Theurer, Andrea: Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität?, S. 104.
[110] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 355.

verschleiert jedoch die vielfältigen Wechselwirkungen, denen diese Zuschreibungen unterliegen. Die internalisierten Geschlechterbilder provozieren bei allen Teilnehmern des Rechtssystems, also sowohl bei den Täterinnen als auch bei den Angehörigen der Justiz sowie bei Rezipienten der Diskurse bestimmte Erwartungshaltungen, die ihr jeweiliges Handeln beeinflussen können. Das gesellschaftliche Bild der verbrecherischen und gewalttätigen Frau ist also bis heute durch vielfältige Einschränkungen und Verzerrungen geprägt. Insbesondere die Gewalttäterin erscheint noch immer als prinzipiell abnorm.

3 (Weibliche) Gewalt in der Literatur

Der Soziologe Trutz von Trotha bezeichnet Gewalt als „erinnerungsmächtige Wirklichkeit“[1]. Diese Erinnerungsmächtigkeit schlägt sich auch in der Literatur nieder, gewalttätige Konflikte sind oft zentrale Aspekte der literarischen Darstellung. Nicht nur in Krimis und Psychothrillern – der typischen Crime-Literatur also –, sondern auch schon in klassischen Texten werden Konflikte gewaltsam gelöst. Gewaltdarstellungen in ihren verschiedenen Ausprägungen stellen also eine grundlegende Konstante literarischer Erzählungen dar.[2] Doch es gibt generelle Unterschiede zwischen realer Gewalt und fiktiver Gewaltdarstellung[3]:

> Gewalt im fiktionalen Raum hat epistemologisch einen anderen Status als Gewalt in der Empirie. [...] Die Literatur schafft, im Modus der Fiktion, Freiräume, in denen auch die Gewalt ihre Heimstatt findet, ohne damit, und dies ist das entscheidende Differenzkriterium, unmittelbaren Schaden anzurichten.[4]

Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Peter Sloterdijk begreift literarische Gewaltdarstellungen allerdings als strukturelle Wiederholung von Gewalt. Grundsätzlich unterscheidet er – auffälligerweise in Anlehnung an die griechischen Mythen – zwei verschiedene Ausprägungen von Gewalt in der Literatur bzw. in der Kunst: *thyestische* und *achilleische* Gewalt. Thyestische Gewalt ist reaktive, analysierbare Gewalt, die auf vorantiken Kausalitätsvorstellungen beruht:

> Thyestes erleidet die ursprüngliche Katharsis: ein erstes Zurückgeben und Wiederhervorstoßen verinnerlichter und verschlungener Gewaltspeisen wird, indem es sich wuchernd vermehrt, dafür

[1] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 26.
[2] Auf den Gegensatz zwischen der lange proklamierten ‚Ästhetik des Schönen’ und der Literatur(geschichte) weist auch Jürgen Nieraad hin: „Nicht nur sind die heutigen Künste nicht mehr schön, vielmehr waren sie auch, so wird sich zeigen, niemals so schön, wie die Ästhetik des Schönen das wollte.“ Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt*, S. 10.
[3] In einer literaturwissenschaftlichen Analyse können diese Aspekte herausgearbeitet werden, „[d]ie literatur- und sprachwissenschaftliche Forschung kann [also] zu[r] Frage nach der Historizität von Gewalt etwas beisteuern, indem sie die sich verändernden Darstellungsformen und Rezeptionsbedingungen von literarisch präsentierter Gewalt auch in ihrem literaturgeschichtlichen und gattungspoetischen Kontext aufarbeitet und auswertet“. Corbineau-Hoffmann, Angelika (Hrsg): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim: Olms 2000, S. 9.
[4] Ebd., S. 10.

> sorgen, dass sich aus dem Fleisch der vernichteten Kinder weitere Gewalt, weiteres Unheil, weiteres Verbrechen in der Familie des Übeltäters manifestieren wird.[5]

Im Gegensatz dazu steht der Begriff der achilleischen Gewalt für den aus sich selbst kommenden *Heldenzorn* des souveränen Subjekts. Gerade aufgrund der Eigenständigkeit dieser Gewaltform steht sie für den literaturtheoretischen Blick des Erhabenen[6], den ja auch Kant ausschließlich dem Männlichen zuordnet. Sloterdijk führt aus, dass „[w]er seither in die Ästhetik des Erhabenen investiert, […] eine zürnende Macht [beschwört], die erschüttert, weil sie töten darf."[7]

Beide Arten von Gewalt wiederholen laut Sloterdijk den Akt realer Gewalt im Medium des Zeichens: „Wenn Gewalt dargestellt wird, so beginnt der Prozess der Mitteilung durch Zeichen. Die erste Teilung der Gewalt geschieht durch ihre Darstellung – man könnte auch sagen durch die Nachahmung der Gewalt an einem anderen signifikanten Schauplatz."[8]

Dementsprechend negiert Sloterdijk die Möglichkeit einer neutralen Gewaltdarstellung; allerdings können „Bilder von Gewalt […] zum einen als Fortsetzung und Verdoppelung von Gewalt gelesen werden, als wären die Bilder gleichsam die Gefolgsleute der Ursache, oder sie können als Brechungen und Spiegelungen in etwas gelesen werden, das der Gewalt als Gegenmacht widersteht".[9] Die Möglichkeit von Kritik von Gewalt gerade durch deren Darstellung wird von Sloterdijk also eingeräumt, wenn auch um den Preis einer gewissen Entfremdung im Verlust der medialen Unmittelbarkeit. Gewaltdarstellungen sind also grundsätzlich ambivalent. Aber die Konsequenz dieser Ambivalenz in der Darstellung von Gewalt sei nach Sloterdijk gerade „die Entstehung von Subjektivität im hochkulturellen Sinn, das heißt die Aufrichtung einer Instanz des Widerstands inmitten der Strömungen und der Serien agierter Heftigkeit. Subjekt in diesem Sinne ist, wer fortwährend zwischen

---

[5] Sloterdijk, Peter: Bilder der Gewalt - Gewalt der Bilder:. Von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie. In: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*. Hrsg. von Christa Maar. Köln: DuMont 2005. S. 333–348, S. 335.

[6] Sloterdijk beschreibt am Beispiel des Actionfilms die achilleische Gewaltform als die in der Moderne vorherrschende. Die Darstellung zorniger Helden sei von „moderne[n] Nationen" sozusagen als Propagandamittel zur „Erzeugung opferbereiter Jugendlicher". ebd., S. 343. eingesetzt worden. Mit der Veränderung der nationalstaatlichen Voraussetzungen in der Postmoderne würden auch die Gewaltbilder angepasst: „Mit den typischen Gewaltfilmen der 80er und 90er Jahre platzt ein posthumanes Gewaltmodell in die symbolische Ordnung der nachbürgerlichen Erziehung hinein. [...] Was in der aktuellen Gewaltbilderflut erscheint, ist die schreckliche Wahrheit postmoderner Kondition: dass es für die meisten der Ausgeschlossenen kein gelungenes Leben mehr, sondern nur noch ein gedehntes Scheitern geben wird." ebd., S. 345. Er betont aber auch das Vorkommen der thyestischen Gewaltform vor allem im durch Geister und Flüche geprägten Horrorfilm: „Die aktuelle Bilderindustrie beschwört in massiven Formen die Gewalt alter Flüche und das weit gespiene Gift toter Ahnen. Man muss hierin eine analytische Leistung der Massenkultur anerkennen, die hier die gesamte Geschichtlichkeit von Gewalt als Spukzeit und Fluch resümiert. [...] Unter diesem Aspekt stellt der Horrorfilm die wichtigste Gattung der postmodernen Populärkultur dar." ebd., S. 347–348.

[7] Ebd., S. 337.

[8] Ebd., S. 338.

[9] Ebd., S. 339.

Ergriffenheit und Widerstand schwankt."[10] Insofern begreift Sloterdijk die künstlerische Darstellung von Gewalt auch als grundlegenden Faktor für die Entwicklung der Moderne. Michael Böhler hält Sloterdijks Ausführungen allerdings für verkürzt: Schon die Betonung des Zeichenhaften der Gewaltdarstellung sei fragwürdig, denn

> „die ausübende Gewalt selber ist schon ‚Mitteilung durch Zeichen', indem nämlich – so meine These – am realen Gewalt*handeln* das damit symbolisch *zeichenhaft* Gesetzte und Kommunizierte ebenso wie bei der Gewalt*darstellung* von […] essentieller Bedeutung ist." [11]

Gewalt ist nach Böhler also selbst schon *deiktisches* Handeln.[12] Außerdem kritisiert Böhler, dass die Darstellung von Gewalt vom Körper als Austragungsort von Gewalt nicht unterschieden werden könne, da sie in beiden Fällen verkörperlicht – „somatisiert"[13] – werde. Zudem sei Sloterdijks Begrifflichkeit problematisch, „da dadurch der Sachverhalt bereits ethisch qualifiziert ist, bevor er phänomenologisch ausreichend erfaßt und analysiert worden ist"[14]. Böhler stimmt jedoch vor allem bezüglich des ambivalenten Charakters von Gewaltdarstellungen mit Sloterdijk überein.

Die Literaturwissenschaftlerin Andrea Geier wehrt sich in ihrem Aufsatz über *Literatur und Gewalt – literarische Gewalt?* gegen ähnlich verkürzende Gewalttheorien. Sie unterscheidet eine Ebene pragmatischer Gewaltdarstellung in der Literatur und eine formalästhetische Ebene literarischer Gewalt. Gewaltdarstellungen in der Literatur seien nicht ausschließlich als eigenständige ästhetische Phänomene zu betrachten, die pragmatische Ebene der Darstellung von außerliterarischen Gewaltphänomenen sei vielmehr der Ausgangspunkt für eine literaturwissenschaftliche Analyse von Gewaltdarstellung:

> Da sich solche [außerliterarische, also ‚reale' Gewalt-]Phänomene in den literarischen Texten finden, macht es keinen Sinn, von vornherein einen eigenständigen literarischen Gewaltbegriff zu postulieren; umgekehrt jedoch kann man von der Analyse dieser pragmatischen Aspekte ausgehen und nach den unterschiedlichen Modi ihrer Darstellung und weitergehend Momenten spezifischer Literarizität von Gewalt fragen.[15]

Hier ergäben sich dann Überschneidungspunkte zwischen der ästhetischen Ebene als sprachlich-formaler bzw. metaphorischer Gestaltung des Textes und der inhaltlich-pragmatischen Erzählung über Gewalt:

> An die Fragen der Modi der Darstellung knüpfen also solche nach der Funktion von 'Gewalt' an, dem Handlungsverlaufs einer Erzählung (sowie dem situativen Kontext: 'Gewalt' kann funktionaler Teil der

[10] Ebd., S. 340.
[11] Böhler, Michael: Grenzen in der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*. In: *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Hrsg. von Robert Weninger. Tübingen: Stauffenburg 2005 (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 19). S. 55–76, S. 63f.
[12] Vgl. ebd.
[13] Ebd., S. 64.
[14] Ebd. Dennoch ließe sich gerade aufgrund solcher Verkürzungen „produktiv damit arbeiten". ebd., S. 63–64.
[15] Geier, Andrea: *Literatur und Gewalt – literarische Gewalt? Zum Problemfeld Literatur, Gewalt und Postmoderne.* In: http://www.gradnet.de/papers/pomo2.papers/geier00.htm (letztes Abfragedatum: 15.12.2011. S. 2.

> Texthandlung sein im Sinne eines Spannungs- oder Aktionsmomentes, sie kann ein unterhaltendes Moment sein oder schockierende Wirkung haben), der Perspektivik und der Figurencharakterisierung und verschiedenen literarischen Modellen (dazu gehören etwa konventionalisierte Täter-Opfer-Verhältnisse, die auf Modelle der Opferung, der Selbsthingabe für Ideale etc. auffußen). Ebenso in den Blick kommen (und hier haben wir es bereits im engeren Sinne mit Phänomenen 'ästhetischer Gewalt' zu tun) Fragen nach dem Zusammenhang mit der narrativen Gestaltung, der intertextuellen Verweise sowie der Genrezugehörigkeit, also in spezifischer Weise gesetzte intertextuelle bzw. intermediale Verweise sowie die Adaption bzw. Transformation von literarischen Gattungen. Diese ästhetischen Phänomene lassen sich – gerade wenn es dabei um die Destruktion traditioneller literarischer Formen geht, mit dem Begriff 'Gewalt' belegen, der jedoch gleichwohl ein eher metaphorischer ist und etwa in sozialwissenschaftlicher (u. ä.) Forschung, insbesondere wenn sie empirisch arbeitet, streng genommen nicht verwendbar wäre (und daher auch nicht rückübertragbar). Damit sind bereits mögliche Übergängigkeiten zu einem eher metaphorischen Begriff von ästhetischer Gewalt angedeutet, die von einer pragmatischen Lektüre ausgehend nach der Spezifik literarischer Gewalt fragen.[16]

Literatur beschreibt und repräsentiert Gewalt also auf mehreren Ebenen, die miteinander durchaus in Wechselwirkung treten und so bspw. für die von Sloterdijk beschriebene Brüchigkeit der Gewaltdarstellung verantwortlich sein können.

Im Weiteren identifiziert Geier auf der inhaltlichen Ebene drei verschiedene Modi der Gewaltdarstellung. Sie unterscheidet zwischen *interpersonaler Gewalt*, *struktureller Gewalt* (innerhalb der Gesellschaft) und der *Gewalt als Spiegelung von Subjekt- und Strukturebene*. In literarischen Erzählungen werden zunächst hauptsächlich interpersonale Gewaltverhältnisse dargestellt. Im Fall struktureller Gewalt wird „die gesellschaftliche Macht- oder Herrschaftsstruktur erkennbar, die gewaltförmige Effekte hat oder die von einem Individuum als gewaltförmig empfunden wird“. Demgegenüber erklärt Geier den Begriff der „Gewalt als Spiegelung von Subjekt- und Strukturebene“

> [als] interpersonales Macht- oder Gewaltverhältnis[, das] als Ausdruck gesellschaftlicher Machtverhältnisse verstanden [wird] oder [als] ein Gewaltgeschehen[, das] als Resultat der gesellschaftlichen Verhältnisse interpretiert [wird]. Die Verbindung zwischen Subjekt- und Strukturebene von Gewalt kann sehr unterschiedliche Wertungen enthalten: Das Gewalthandeln Einzelner kann als Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung erscheinen oder als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse gedeutet werden.[17]

Geier verbindet die literarische Gewaltdarstellung auf allen Ebenen mit (zum Teil darauf beruhenden) Machtverhältnissen. Es geht also nicht ausschließlich um eine ästhetisierende Darstellung der Gewalttaten, vielmehr wird die Gewalttat symbolisch zur Visualisierung von grundlegenderen Konflikten genutzt.

Künstlerischer Gewaltdarstellung wird häufig eine kathartische Funktion im Sinne des Aristoteles’schen *eléos* und *phobos* zugesprochen. Gerade gewalttätiges Handeln bzw. die Identifikation mit dem (unschuldigen) Opfer der Gewalt scheint in besonderen Maß zu schockieren und die gewünschten Effekte (besonders effektiv) hervor zu rufen. Der Altphilologe Manfred Fuhrmann erläutert den aristotelischen Eleos-Begriff als

[16] Ebd., S. 5.
[17] Geier, Andrea: ›Gewalt‹ und ›Geschlecht‹. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre. Tübingen: Francke 2005, S. 20.

> einen physisch sich äußernden Affekt [...]. Eleos sei der Verdruß über ein großes Übel, das jemanden treffe, der es nicht verdient habe; wer Eleos empfinde, nehme an, daß das Übel auch ihn selbst oder eine ihm nahestehende Person treffen könne. […] Aristoteles ist weit davon entfernt, ihn für einen spontanen und unkontrolliert eintretenden Impuls zu halten. Seine *Poetik* bekundet dieselbe Auffassung […].[18]

Im Anschluss erläutert er den Begriff des Phobos als „ein[en] wirkliche[n] Affekt, der einigermaßen heftig auftritt und physische Veränderungen hervorruft […]". Allerdings erschrecke der von Phobos Ergriffene für den Helden auf der Bühne und durch diesen für sich selbst. Grundsätzlich leite sich der Begriff aus der aristotelischen *Rhetorik* her, in der „der Phobos als eine Betrübnis oder Verwirrung (Tarache), die der Vorstellung eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Übels entspringe, definiert werde."[19] Gerade der Affekt des Phobos rekurriert also explizit auf das Erleiden gewalttätigen Handelns.[20]

Obwohl die Katharsis-Theorie heute im Allgemeinen als widerlegt gilt[21], wird eine Art kathartische Funktion von der Autorin Thea Dorn auch und gerade für Gewaltdarstellungen in der heutigen Zeit betont. Ausgehend von den detaillierten Gewaltdarstellungen in antiken Texten wie der Ilias kritisiert sie die Tabuisierung von Gewaltdarstellungen in der Moderne als ‚Entmündigung'. Mit Lessing sei die ursprüngliche Funktion der Katharsis als Reinigung durch Schaudern bzw. Schrecken und Jammern entschärft worden: „Die kathartische Funktion

---

[18] Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles - Horaz - "Longin" ; eine Einführung.* Überarb. Neuaufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler [u.a.] 2003, S. 93.

[19] Ebd., S. 94.

[20] Jürgen Nieraad weist ausdrücklich darauf hin, dass sich die Katharsis-Theorie auf das Opfer und lediglich über dessen Perspektive auf die Gewalthandlung selbst bezieht: „Die antike Katharsis-Theorie wie die augustinische Zeichentheorie [...] – alle diese verschiedenen Diskurse über Literatur und die Stellung der Gewaltimagination in ihr treffen sich in der Idee des Opfers: im Untergang des Leidenshelden manifestiert sich die höhere Ordnung der Götter, des Gottes oder des Sittengesetzes." Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt*, S. 14.

[21] Durch verschiedene neuropsychologische Tests ist diese Theorie empirisch widerlegt worden. Bei der „Katharsisthese [wird mit] auf die aristotelische 'Theorie' der antiken Tragödie auf die reinigende Wirkung der Beobachtung von Gewalt verwiesen; Zuschauer medial dargestellter Gewalt sollten durch die stellvertretende Abreaktion negativer Tendenzen von ihren dunklen Emotionen befreit werden. Medial dargebotene Gewalt führt jedoch in der Regel zu keinem kathartischen Effekt (Charlton 1972: 165; Andison 1977). Die Hypothese der stellvertretenden Aggressionskatharsis (Feshbach 1961) gilt selbst unter spezifischen Vorbedingungen (z.B. vorhergehende Verärgerung und keine Möglichkeit, sich an dem Frustrator zu rächen) in ihrer Pauschalität als eine der best widerlegten Behauptungen in der Medienforschung (Lukesch/Schauf 1990)." Lukesch, Helmut: Gewalt und Medien. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 639–675, S. 650. Lukesch weist drauf hin, dass aufgrund der vielfältigen Verwendung des Katharsisbegriffs (bspw. auch für den Prozess des Abreagierens emotionaler Spannungen durch körperliche Aktionen) verkürzte und falsche Rückübertragungen auf den ursprünglichen Katharsisbegriff aristotelischer Prägung zu finden sind. (Vgl. hierzu Fußnote 11 des o. g. Textes.) Gerade auf diese notwendige Unterscheidung von aristotelischem und ‚soziologischen' Katharsis-Begriffen weist auch Dorn hin, wenn sie schreibt: „Eine Möglichkeit ist es, an jeder Straßenecke einen Sandsack aufzustellen, an dem sich das explodierende Gemüt abreagieren mag. Eckkneipen und Fußballstadien leisten ebenfalls wertvolle Dienste. Noch besser wäre es, wenn wir Abendländer uns darauf besinnen würden, dass die Kunst von Anbeginn an unser nobelstes Ventil war, um den Druck im Zivilisationskessel zu regulieren. Denn es macht einen Unterschied, ob die Wut auf ein rundes Stück Leder eintritt – oder auf dreigliedrigen Versfüßen daherkommt." Lasst Kunstblut fließen! Die Kunst muss schonungslos, dreckig und befreiend sein, glaubt die Schriftstellerin Thea Dorn. In: *Die Welt* (8.3.2008). http://www.welt.de/welt_print/article1774313/Lasst_Kunstblut_fliessen.html (letztes Abfragedatum: 15.12.2011). S. 2 von 3.

von Kunst, die man schlicht als Trieb- bzw. Aggressionsabfuhr beschreiben kann, wird zum Prozess, aus dem der Mensch geläutert und veredelt hervorzugehen habe."[22] Gerade in einer relativ friedvollen Zeit, so betont Dorn, stellen kunstvolle Gewaltdarstellungen eine Möglichkeit dar, dem Menschen die Abgründe seiner Natur bewusst zu machen[23]:

> Jede Zivilisation braucht Rituale, in denen sie dem Verdrängten, Ausgeschlossenen sein Recht einräumt. Den Menschen der Antike war klar, dass sie auch die unterirdischen Gottheiten zu ehren hatten. Einer reifen Gesellschaft muss der Blick auf das, was unter dem dünnen Lack der Zivilisation verborgen liegt, zugemutet werden können.[24]

Trotz der psychologisch-empirischen Widerlegung bleibt der Katharsisbegriff also gerade auf der von Dorn formulierten Ebene der Bewusstmachung der ‚gewalttätigen' Seite des Menschen aktuell. Auch Fuhrmann sieht hierin die grundsätzliche Intention der (aristotelischen) Katharsis:

> Die tragische Katharsis […] reinigt den Zuschauer, indem sie ihm die Grenzen und die Gefährdung menschlicher Existenz vor Augen führt und indem sie ihn auf diese Weise zur Selbsterkenntnis nötigt.[25]

Gewalt ist grundsätzlich ein „zweistelliges Verhältnis"[26] zwischen Täter und Opfer, wie Angela Keppler ausführt. Mit der Einbeziehung des Betrachters – beispielsweise auch bei der medialen Darstellung von Gewalthandlungen – wird daraus unter Umständen ein dreistelliges Gewalt-Verhältnis:

> Es scheint […] nahe liegend[..], ein triadisches Gewaltverhältnis nur dort am Werk zu sehen, wo – erstens – reale Gewalt betrachtet wird und – zweitens – diese Betrachtung modifizierenden Einfluß auf die Gewaltsituation selbst hat. Wer vor dem Fernsehen oder im Kino Gewaltszenen verfolgt, nimmt nicht *darin schon* an einem Gewaltverhältnis teil.[27]

Keppler unterscheidet zwischen zwei Paaren von Gewaltbegriffen: zunächst zwischen *fiktiver* und *realer* Gewalt, die sich grundsätzlich darin unterscheiden, „daß im einen Fall verletzende Handlungen nur *vor*geführt, im anderen aber *aus*geführt werden"[28]; im Weiteren unterscheidet sie zwischen *spontaner* und *inszenierter* Gewalt: Im Gegensatz zu spontaner Gewalt ist

---

[22] Ebd. Auch Fuhrmann betont die Einseitigkeit der lessingschen Interpretation. Vgl. Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike*, S. 103.

[23] Der ‚Erfolg' der Katharsis (im Sinne gelungener Bewusstmachung) erfordert für Dorn allerdings eine grundsätzliche (Vor-)Bildung der Rezipienten, die Fuhrmann auch schon bei Aristoteles voraussetzt: „Die Aufnahme einer Tragödie fordert den ganzen Menschen mit allen seinen Fähigkeiten: Das Verständnis der Handlung [auch als ästhetische Ausdrucksweise – J. K.] ist Bedingung für die moralischen Urteile, und die moralischen Urteile sind wiederum Bedingung für jegliche affektivische Beteiligung. Die tragische Katharsis ist [...] an bestimmte geistige Voraussetzungen gebunden, und man darf annehmen, dass sie eben diese Voraussetzungen bekräftigen soll[.]" ebd., S. 110. Diese Vorbildung sieht Dorn heute allerdings nicht mehr unbedingt gegeben: „Die Fähigkeit, Kunst ästhetisch wahrzunehmen, setzt ein Minimum an ästhetischer Bildung voraus – um die es allerdings auch beim vermeintlich bildungsnahen Publikum nicht immer zum Besten bestellt ist." Lasst Kunstblut fließen! S. 2 von 3.

[24] Ebd.

[25] Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike, S. 110.

[26] Keppler, Angela: Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt. In: *Soziologie der Gewalt*. Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 380–400, S. 380.

[27] Ebd., S. 398.

[28] Ebd., S. 383.

> [i]nszenierte Gewalt […] ein reales oder fiktives Geschehen, bei dem die Gewalthandlung einer mehr oder weniger absichtsvollen, auf ein (potentielles) Publikum ausgerichteten Choreographie unterliegt. es liegt auf der Hand, daß wir es bei fiktiver Gewalt stets zugleich mit inszenierter Gewalt zu tun haben.[29]

Gerade mediale Gewaltdarstellungen – ob sie nun reale oder inszenierte Gewalt zeigen – sind geprägt durch eine Doppelung in der Wahrnehmung: „Es muß zum einen beachtet werden, wie Gewaltphänomene *durch das Medium* wahrgenommen und zur Wahrnehmung gebracht werden und zum anderen, *wie die Zuschauer* diese Anschauungen von Gewalt wahrnehmen oder wahrnehmen können."[30] Die Rezeptionsmöglichkeiten des Zuschauers werden also durch die (Re-)Präsentation der Gewalt im Medium beeinflusst. Dabei weist Keppler nach, dass es in der spezifischen Darstellung der verschiedenen Gewaltformen in ihren jeweiligen Kontexten (beispielsweise realer Gewalt in den Nachrichten oder fiktiver Gewalt im Spielfilm) für den Zuschauer durchaus die Möglichkeit gibt, Unterscheidungskriterien zu entwickeln und anzuwenden:

> Gravierende formale Unterschiede […] stehen der gängigen These einer nachhaltigen Verwischung der Realitätssphären entgegen. […] [A]ls medial geübte Betrachter – als Betrachterinnen, für die Fernsehen ein selbstverständlicher Teil ihres Alltagslebens ist – können [die Zuschauer] über diese Unterschiede gar nicht hinwegsehen.[31]

Im Gegensatz zur scheinbar relativ starken Unmittelbarkeit der Gewaltdarstellung in audiovisuellen Medien (die allerdings aufgrund der o. g. Faktoren ebenfalls nur eine gebrochene ist) liegt der Schwerpunkt bei literarischer Gewalt sehr viel stärker auf dem Aspekt der Inszenierung; im Gegensatz zum Zuschauer muss der Leser die Tat selbst in seiner Vorstellung visualisieren, da die Darstellung lediglich über den Modus der Beschreibung beziehungsweise Andeutung erfolgt. Aber auch hier kann der Leser weitergehende Unterscheidungen treffen, es geht nicht nur um fiktionale versus nicht-fiktionale Texte. Innerhalb der fiktionalen Erzählung ist es vor allem das Genre, das den narrativen Rahmen vorgibt. Irina Gradinari versteht Genres als „historisch ausgebildete tradierte Formen"[32], die mit Bezug auf Claudia Liebrand und Iris Steiner „jeder Film neu konzeptualisiert"[33]. Für das popularkulturelle Genre des Actionfilms[34] führt Barna William Donovan aus, dass über die Gewaltdarstellung durchaus komplexe moralische Fragestellungen diskutiert werden:

---

[29] Ebd.
[30] Ebd., S. 381.
[31] Ebd., S. 397.
[32] Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord*, S. 18.
[33] Ebd. Gradinari verweist explizit auf den Konnex, den Liebrand und Steiner zwischen Gender und Geschlecht sehen, die beide vom lateinischen Begriff ‚Genus' abstammen würden: „Sie verstehen beide Konzepte als wandelbare und vor allem einander gegenseitig bestimmende Kategorien, die jeder Film neu konzeptualisiert." ebd.
[34] Neben den Thriller und dem Kriminalfilm ist auch der Actionfilm ein durchaus gewalttätiges Genre. Auch Sloterdijk bezieht sich in seinen Ausführungen ja explizit auf den Actionfilm als bestimmendes Genre der (Post-)Moderne. Auffälligerweise ist es hier beinahe ausschließlich männliches Gewalthandeln, das inszeniert und verhandelt wird. Katy Gilpatric führt in ihrem Aufsatz zu *Violent female Action Characters in Contemporary*

> However, the interviewees also argued that violence was a narrative and symbolic tool in the genre, a metaphorical device leading towards the examination of a social or philosophical concern. [...] The metaphors resolves conflicts of gender and issues of power discussed in the previous chapters. Violence can also be the symbolic tool for discussing issues of contention, conflicts of power between individuals and modern governmental and social institutions.[35]

Die Inszenierung von (weiblichem) Gewalthandeln findet also zwischen zwei Polen statt: Die Gewalthandlung kann zum einen ironisch ‚verharmlost' werden, zum anderen aber auch bis ins Unrealistische überspitzt werden, sodass sie auf einer Ebene des Satirisch-Grotesken verlacht und so gleichsam ‚entschärft' werden kann. Für Gewaltdarstellungen im Actionfilm weist Donovan ebenfalls auf solche ‚neutralisierenden' Effekte von ins Unrealistische überspitzte Gewaltdarstellungen hin, die gerade aufgrund ihres „stylized manner of execution"[36] akzeptiert werden. Auch bei den untersuchten literarischen Texten wird deutlich, dass Gewalthandlungen eigentlich immer in Genres inszeniert werden, die stark durch formalästhetische Konventionen bestimmt sind. Wenn man mit Blumenberg, wie im letzten Kapitel ausgeführt, beim Mythos sozusagen den Stoff als Form annimmt, wird schon hier ein Bezug deutlich. Die Ausblendung und Re-Präsentation des unmittelbaren Gewalthandelns gibt hier einen Rahmen, durch den ein reflexiver Blick auf Gewalt ermöglicht wird. Dieser stoffliche Rahmen wird in den späteren Texten durch die Genrekonventionen ersetzt, sodass eine Inszenierung von Gewalthandeln möglich wird.[37] Die hauptsächliche Verortung der Gewaltdarstellungen im Genre der Kriminalerzählung verdeutlicht einen solchen Rückgriff auf die Genreregeln, auch die neueren Adaption im Umfeld des Comics (mit Konventionen vor allem auf der Ebene der ästhetischen Inszenierung) weisen ähnliche Tendenzen auf. Die Gattungskonventionen bieten hier auf formaler Ebene einen Rahmen, in dem sich die Gewaltdarstellung in einen moralisch-argumentativen Kontext einordnen und sich daran abarbeiten kann. Gleichzeitig können die beiden Kategorien von Geschlecht und Gewalt gerade durch das gezielte Unterlaufen der Konventionen gegeneinander ausgespielt werden. Es wird also deutlich, dass sich gerade das Genre als der formal(-ästhetisch)e Rahmen im Sinne Geiers erweist, über den die Darstellung weiblichen Gewalthandelns über rein

---

American Cinema aus, dass Actionheldinnen rigorosen stereotypen Inszenierungskonventionen unterliegen: „This research provides evidence that the majority of female action characters shown in American cinema are not empowering images, they do not draw upon their femininity as a source of power, and they are not a kind of "post woman" operating outside the boundaries of gender restrictions. Instead, they operate inside socially constructed gender norms, rely on the strength and guidance of a dominant male action character, and end up re-articulating gender stereotypes."Gilpatric, Katy: Violent female Action Characters in Contemporary American Cinema. In: *Sex Roles* (2010) H. 62. S. 734–746, S. 744–745.

[35] Donovan, Barna William: Blood, guns, and testosterone. Action films, audiences, and a thirst for violence. Lanham: Scarecrow Press 2010, S. 212.

[36] Ebd.

[37] Das geht zudem einher mit der durch die Genrezuordnung geschürten Rezipientenerwartungen, die sich so nicht nur auf grundlegende inhaltliche, sondern auch auf etablierte formale und ästhetische Aspekte einstellen können.

außerliterarisch-pragmatische Aspekte hinausgehen kann und über den diese in einen entsprechenden moralisch-diskursiven Kontext verortet werden können.

Der Leser hat zudem, wie Michael Böhler im Anschluss an Keppler am Beispiel des Skandals um Urs Allemanns *Babyficker*-Text[38] ausführt, dadurch grundsätzlich die Möglichkeit, dem Text ‚Fiktionsakzeptanz' zu gewähren und sich so auf die Gewaltdarstellung einzulassen oder auch diese zu verweigern. Damit „[vollzieht sich d]ie Passage vom profanen Raum expositorischen Sprechens in den Raum ästhetischer Rede […] *in actu* in der jeweiligen Begegnung mit einem Text".[39] Diese Methode des Umgangs mit literarischen Gewaltdarstellungen benennt Böhler als „*Transsubstanziation* oder gar *Transfiguration*".[40] Die rezeptive ‚Übersetzung' der Gewaltdarstellung durch Vergleich bzw. Vertauschung mit kanonisierten künstlerischen Werken, die letztlich künstlerische Immunität ermöglicht, stellt eine „Strategie der *Fernstellung* des […] Textes und damit eine Entlastungs- und Fluchthandlung [dar], um sich der Gewalt der Gewaltdarstellung zu entziehen[41]: Den meisten Texten sind Fernstellungsmechanismen als Merkmale ihrer Fiktionalität selbst eingeschrieben. Böhler benennt neben „relativierenden und damit distanzierenden zeitlichen oder räumlichen oder auch sonstigen modalen Situationsbestimmungen" weiterhin die Einbettung

> in eine jener häufigen narrativen Kaskaden von mehreren geschichteten Beobachterstandpunkten eines Beobachters dritten Grades qua Leser/Hörer des Beobachters zweiten Grades qua Erzähler des Beobachters ersten Grades qua Selbstbeobachter eines Beobachteten Ichs qua Täters, die als Erzählhorizonte Distanzierungsfluchten schaffen.[42]

Auch auf inhaltlichen Ebenen können spezifische *Fernstellungsmethoden* bezüglich der Darstellung von Gewalt in die Texte eingeschrieben sein: In vielen behandelten Texten der vorliegenden Arbeit kann man beispielsweise die Zuschreibung der Gewalthandlung zum

---

[38] Allemann präsentierte den Text, der mit dem schockierenden Satz „Ich ficke Babies" beginnt und für den er den zweiten Preis erhielt, anlässlich der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises 1991 in Klagenfurt, und löste so eine emotional geführte Debatte über die Sagbarkeit solcher Imaginationen in einem fiktiven Rahmen aus. Vgl. Böhler, Michael: Grenzen in der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*.

[39] Ebd., S. 71. Diese Begegnung mit dem Text bezeichnet Böhler auch als *rite de passage*, in dem „[…] auch das Verhältnis von Fiktion, Wirklichkeit und Wahrheit in der Textbegegnung ausgehandelt und geregelt [wird], […] aber auch weiterhin in der Lektüre immer zur Disposition [steht]". ebd. Auch Dorn verweist auf diesen besonderen Modus von literarischer Gewalt: „Selbstbewusste Kunst will ästhetisch wahrgenommen werden – in ihrem eigenen abgeschirmten Reich des ‚als ob', in dem die Masken der Zivilisation fallen dürfen, weil die Masken der Kunst aufgesetzt wurden." Lasst Kunstblut fließen! S. 2 von 3.

[40] Böhler, Michael: Grenzen in der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*, S. 70.

[41] Hervorhebung von mir – J. K., ebd., S. 69–70. Böhler erläutert im Anschluss auch die Problematik einer solchen Strategie: „Das Problematische an der Sache ist nur dies, daß von den Kritikern [bzw. Rezipienten] etwas als eine Qualität dem Text zugeschrieben wird, wo die Herstellung des ästhetischen Mehrwerts im Tausch- oder *Ver*tauschungsvorgang in den Köpfen der Kritiker [Rezipienten] geschieht und im Grunde das Resultat einer Fluchthandlung vor den Unzumutbarkeiten einer Gewaltdarstellung ist." ebd., S. 70.

[42] Ebd., S. 66.

anderen in Verkörperung des Weiblichen als Fernstellungsmethode zur Herstellung von Fiktionsakzeptanz verstehen. Gerade in jüngeren Texten fehlen diese ‚Fiktionssymbole' laut Böhler jedoch häufig. Die Einschreibung der Fernstellung in den Text selbst bzw. gerade die Unterlassung der Einschreibung, womit vom Rezipienten ein größerer Grad an Autonomie gefordert wird, kennzeichnet die Unterscheidung zwischen modernen und postmodernen Texten. Aber auch zwischen modernen und vormodernen Texten gibt es bezüglich der Qualität der Gewaltdarstellung grundsätzliche Änderungen: „[…] Gewalt [gewinnt] als Durchbrechung von Tabus und als Destruktion von Normen mit Beginn der programmatischen Moderne eine neue Qualität […]."[43] Laut Corbineau-Hoffmann und Nicklas beruht Gewalt grundsätzlich auf einem „Ordnungsgefüge" und ist nur in dessen Zusammenhang überhaupt einordbar:

> In dem Maße, wie Gewalt ihre 'Fatalität', das heißt ihre Fundierung in einer machtbestimmten (potestas) Ordnung verliert, wird sie Gegenstand der Reflexion und unterliegt einem Legitimationszwang, dessen Diktat der Innovationsdruck der Moderne in – sit venia verbo – 'idealer' Weise entspricht. Gewiß ist die Gewaltthematik auch in 'vormodernen' Texten evident – zumal in der Tragödie; doch wird damit nicht per se die Frage, ob sich diese Beobachtung nicht aus einer 'modernen' Perspektive herleite, obsolet.[44]

Während Gewalt also in vormodernen Texten als legitime Auswirkung eines Machtverhältnisses dargestellt wird, wird in modernen Texten gerade die Brüchigkeit der Legitimität kritisiert und verhandelt.

Grundsätzlich lässt sich also feststellen, dass auch in der literarischen Darstellung eine Analyse oder Bewusstmachung von Gewalt stattfindet, allerdings meistens in Kombination bzw. Wechselwirkung mit ästhetischen Elementen. Auch die literarische Beschreibung von Gewalttaten ist also charakterisiert durch die von von Trotha für die Analyse beschriebene „Gratwanderung zwischen schlichter soziologischer Analyse und der ethischen Verpflichtung, wenigstens etwas von dem Schrecken und dem Leid gegenwärtig zu halten, die mit der Gewalt verbunden sind".[45] Literatur scheint gerade dafür besonders geeignet zu sein. Die Literarisierung ermöglicht subtilere und un-eindeutigere Formulierung ethischer Standpunkte und auch die Vergegenwärtigung von Leid und Schrecken in ihren spezifischen Ambivalenzen und Widersprüchen. Es geht also nicht um eine eindeutige Positionierung gegenüber der Gewalt in der Darstellung; vielmehr sind, wie Andrea Geier formuliert, die „literarischen Texte […] komplexe »Repräsentationen« von Diskursen über ›Gewalt‹ und ›Geschlecht‹".[46]

---

[43] Corbineau-Hoffmann, Angelika (Hrsg): *Gewalt der Sprache - Sprache der Gewalt*, S. 11.
[44] Ebd.
[45] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 24.
[46] Geier, Andrea: *›Gewalt‹ und ›Geschlecht‹*, S. 4.

4 Literaturhistorische Entwicklung gewalttätiger Frauenfiguren

Gewalttätiges Verhalten gilt als anthropologische Konstante; dennoch erscheint es besonders bedrohlich, wenn es durch Frauen ausgeübt wird:

> Violence is a founding feature of the Western tradition: heroes gain immortality through it; nations are founded upon it; families entrenched in it destroy themselves. But violence seems especially disturbing when it concentrates around women [in the classical tradition] - articularly the famous sisters Helen and Klytemnestra.[47]

Gewalttätige Frauenfiguren befinden sich im Spannungsfeld zwischen ‚Männerphantasie'[48] und emanzipatorischer Folie; die Bewertung der Frauenfiguren changiert zwischen Heroisierung und Dämonisierung. Es sind unterschiedliche historische Entwicklungen auszumachen: Gewalttäterinnen werden in den Texten der Moderne vor allem in (anti-)heroischen Kontexten imaginiert. Dabei bilden sich unterschiedliche (Stereo-)Typen von gewalttätigen Frauenfiguren heraus. Diese eindeutige Typisierung der Gewalttäterinnen wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgelöst; stattdessen wird es möglich auch Gewalthandeln von ‚einfachen', ‚normalen' Frauenfiguren zu imaginieren. Diese Narrative finden ihren Ort im sich etablierenden Genre der Kriminalerzählung, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dann speziell im Subgenre des Frauenkrimis, der sich auf die Inszenierung von Ermittlerinnen- und Täterinnenfiguren konzentriert.

Grundsätzlich stehen Gewalttäterinnen im 19. Jahrhundert im Widerspruch zum etablierten passiv-friedlichen Weiblichkeitsbild; deshalb wird weibliches Gewalthandeln vor allem im heroischen Kontext beschrieben. Dabei ergeben sich jedoch spezifische Unterschiede zum klassisch-männlichen Heroismus, die Mareen von Marwyck in ihrer Arbeit über *Anmut und Gewalt* sowie Anett Kollmann in ihrer Dissertation *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800* beschreiben. Mareen van Marwyck beschreibt die Entwicklung der ‚anmutigen' Heldin zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Gegenentwicklung zur der der ‚gewalttätigen Furie'. Über die Kategorie der Anmut wird weibliches Gewalthandelns sagbar im Sinne Foucaults. Dabei bestimme das Konzept der Anmut auch die kriegerischen – gewalttätigen – Handlungen, indem es sich performativ auch in den Bewegungen der Kriegerin spiegele und sich letztlich auch in deren Körper einschreibe. Van Marwyck begreift Anmut als spezifisch weibliches Subjektkonzept, dass sich allerdings grundlegend vom vernunftbegründeten männlichen Subjekt unterscheidet:

---

[47] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or reconciliation.* Urbana: University of Illinois Press 2003, S. 1.

[48] Den Begriff der *Männerphantasie* prägte vor allem Klaus Theweleit. Vgl. Theweleit, Klaus: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. 83. - 85. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

> Eine paradoxe Konstruktion: Als Schönheit der Bewegung bezeichnet »Anmut« ein im weitesten Sinne handelndes Subjekt, das sich seiner Handlungen voll und mithilfe seines Verstandes bewusst ist. Es ist also Subjekt und Nichtsubjekt, aktiv und passiv zugleich. »Anmut« ist ein Subjektkonzept, insofern es ein Verhältnis zwischen Moral und Sinnlichkeit innerhalb des Individuums und eine Möglichkeit des Selbstausdrucks bezeichnet. Sie ist aber im kantischen Sinne nicht Subjekt, da sich der Ausdruck ohne Selbstbewusstsein vollzieht.[49]

Über die Zuschreibung der Gewalthandlung zur Anmut wird diese als sittlich gute gedacht und so in einen moralischen Kontext eingeschrieben. Gleichzeitig löse das Konzept der Anmut als bewusstlose Subjekthaftigkeit ein weiteres Problem weiblicher Gewaltdarstellung, denn „[d]arüber hinaus kann ein solches unbewusstes Handeln auch die Gewalttätigkeit einer Frau rechtfertigen, die sonst als deutliche Abweichung von ihrem Geschlecht als unschön, schockierend, grässlich erscheinen müsste."[50] Die anmutigen Kriegerinnen erscheinen so als Figuren, „die Gewalt mit den Werten der Aufklärung zu vermitteln scheinen":

> Zum einen garantiert die Anmut der Heldinnen die moralische Legitimation ihrer Kämpfe, da anmutiges Handeln per definitionem moralisch gut sein muss. Zum anderen sind durch die Schönheit der Bewegungsabläufe die brutalen Anteile des kriegerischen Handelns ästhetisch so gemildert, dass Gewalt im Medium des Schönen wahrnehmbar wird.[51]

Ich folge Mareen van Marwyck in der Konzeption der Anmut als spezifisch weiblicher Subjekthaftigkeit. Gerade die im Zentrum der Texte stehenden zentralen Gewalthandlungen sind jedoch höchst selten (gleichberechtigte) Kampfhandlungen, sondern werden innerhalb einer Situation vollzogen, in der die Frau eine überlegene Position innehat und sind als solche selbst nur unter bestimmten Bedingungen dem Anmutigen zuzuordnen.

Anett Kollmann analysiert die Genese von weiblichen Helden sowohl für idealisierte als auch für dämonisierte Figuren.[52] Ihr zufolge zeichnet sich Heldentum im Allgemeinen vor allem durch zwei Faktoren aus: zum einen durch den Subjektstatus, den ein Held innehat, zum anderen durch dessen Andersartigkeit.[53] Der Held erweist sich als Grenzgänger zwischen der etablierten Ordnung, in der er als Außenseiter fungiert, und einer utopisch anmutenden Alternative, die er durch sein grenzüberschreitendes Handeln etabliert[54]:

---

[49] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut,* S. 86.
[50] Ebd., S. 93.
[51] Ebd., S. 285.
[52] Kollmann lehnt allerdings jegliche genderorientierte Perspektive grundsätzlich ab. Ihr geht es lediglich darum, den entscheidenden ‚ästhetischen Überschuss' heraus zu arbeiten. Dabei ist die Beschränkung auf die ästhetisierende Ebene ebenfalls problematisch. Auch wenn sie Recht hat, dass eine zu stark auf Genderaspekte reduzierte Analyse zu Verkürzungen führt, ergeben sich durch den rigorosen Ausschluss dieser Ebene ähnliche Schwierigkeiten. Vgl. Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800.* Heidelberg: Winter 2004 (=Probleme der Dichtung 34).
[53] van Marwyck kritisiert an der Konzeption Kollmanns die Auffassung, „dass der bürgerliche Mann eine »reale« sittliche Heldenrolle, die Frau aber eine Heroenrolle in der Kunst spielen". Stattdessen begreift sie den Helden „mit Hegel als dialektischen Gegenbegriff zum »Bürger«", der gleichermaßen Männer- und Frauenfiguren meint. van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut,* S. 38.
[54] Die gelungene Änderung der Verhältnisse ist laut Kollmann allerdings unmittelbare Bedingung zur Etablierung der Figur als Helden: „[Die Helden] zeigen durch ihre stellvertretenden Grenzüberschreitungen Alternativen zum strukturierten Vorhandenen auf und werden damit zu kollektiven und individuellen Leit- und

> Darin liegt das utopische Potential des Helden. Von einem sozialen Nicht-Ort, aus einer Nicht-Zeit kommend oder dahin gehend, die im Grunde immer nur die utopische Verneinung des eigenen Milieus, des eigenen Ortes und der eigenen Zeit bedeuten, kündet die heroische Person von der Existenz des Anderen, von anderen Werten und einer anderen Ordnung, die im Sinne dieser Nicht-Ordnung ein Chaos im besten Sinne darstellt.[55]

Die Herstellung der alternativen (utopischen) Ordnung erfolgt dabei oft durch den Einsatz von Gewalt: „[Der Held] überschreitet das Recht, um es wieder herzustellen, übt Gewalt als Gegengewalt aus, um die Benachteiligung des chaotisierten, instabilen Kräfteverhältnisses zu stärken und die Macht gleichmäßig zu verteilen."[56] Auch weibliche Heldenfiguren sind also explizit zu gewalttätigen Handlungen befähigt, über den heroischen Diskurs wird im 19. Jahrhundert also die Gewaltanwendung durch die Frauenfiguren legitimiert. Gerade aufgrund dieser Notwendigkeit von gewalttätigem Handeln ist der Außenseiterstatus konzeptionell für Heldenfiguren:

> Diese Singularität ist eine Voraussetzung seines überschreitenden Handelns, da dadurch die Konsequenzen seiner Tat allein von ihm zu verantworten sind. Die Exzeptionalität der Gewalt seiner Tat bleibt einmalig und kann so gemeinschaftlich kompensiert werden. Eine die Gemeinschaft grundlegend destabilisierende Kette von Vergeltungsakten wird so unterbunden.[57]

Allerdings wird der Einsatz von unmittelbarer physischer Gewalt den Frauenfiguren nicht durchgängig zugeschrieben. Bis ins 19. Jahrhundert geht es bei weiblichem Gewalthandeln oft lediglich um intrigantes Verhalten, mit dem der Gegenspieler ins Verderben getrieben wird; geht eine Gewalttäterinnen soweit, ihr Opfer töten zu wollen, wird ihr als Waffe vornehmlich Gift zugeschrieben:

> Tod und Tötung durch äußere physische Gewalt in der direkten Gegenüberstellung von Täter und Opfer bleibt in der Dramatik des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich den männlichen Figuren vorbehalten. Der weibliche Giftmörder agiert aus der Distanz zu seinem Opfer, dessen Tod erst dann eintritt, wenn die Mörderin die Szene bereits verlassen hat.[58]

Dabei entspricht das Gift symbolisch der Intrige, da

> sich das Opfer [der physischen Wirkung des Gifts] ebensowenig entziehen [kann] wie den raffinierten Worten, mit denen die Intrigantin die Wahrnehmungen und Gefühle ihres Gegenübers manipuliert, dessen 'Seele vergiftet'. Körpergift und 'Seelengift' wirken in gleicher, heimtückischer Weise auf das Opfer, das die Wirkung nur empfindet, aber nicht begreift.[59]

Erst wenn den Frauenfiguren im 19. Jahrhundert der Status der Kriegerin zugeschrieben wird, wird auch weibliches Gewalthandeln akzeptiert:

Orientierungsfiguren, deren Prinzipien zur Kollation mit den Sitten, dem Alltag und dem identitätsstiftenden Selbstverständnis der Gemeinschaft dienen, affirmativ oder kritisch. Dazu ist ein "Weltgang" erforderlich, der das subjekthafte, singuläre und exzeptionelle Handeln der Ausnahmeexistenzen an die Prämissen der speziellen Gemeinschaft knüpft und der riskanten Normüberschreitung kollektiven Sinn und Nutzen sowie eine sittliche Qualifikation gibt. Ohne diese Ideologisierung bleibt sein überschreitendes Handeln als Regelverstoß tabuisiert, der Handelnde wird zum Verworfenen, zum Verbrecher." Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 34.

[55] Ebd., S. 23.
[56] Ebd., S. 18.
[57] Ebd., S. 30.
[58] Ebd., S. 48.
[59] Ebd.

> Das Gewaltmonopol liegt jetzt in den Händen der Frauenfiguren. Sie sind es, die auf offener Bühne töten, nicht die männlichen Gegner, deren Gewalt anonymisiert, rationalisiert, unsichtbar und in stabtaktischen Überlegungen verborgen und in ehrenvollen Ritualen gegenüber dem Feind verklausuliert ist.[60]

Dass die Frauenfiguren „auf offener Bühne" töten, ist, wie die Analysen zeigen werden, so nicht richtig, die Gewalthandlungen sind vielmehr bestimmt durch vielfältige Strategien der Ausblendung.[61] Die weibliche Gewalttat erscheint nie als so selbstverständlich wie die des Mannes, sondern sie ist vielmehr immer der Auslöser bzw. der Ausdruck für das Verhängnis der Gewalttäterin. Gewaltanwendung als legitimierten Ausdruck von Macht gibt es bei den Frauenfiguren (so gut wie) nicht. Hierin liegt auch der existentielle Unterschied zwischen den traditionellen „achilleischen" Heldenentwürfen und den „neuen penthesileische[n]".[62]

Vor allem in der literarischen Darstellung erscheint – im Gegensatz zu den darstellenden Künsten – die Inszenierung weiblicher Gewalthandlungen problematisch, wie Carola Hilmes am Beispiel der Femme fatale ausführt:

> Während auf einem Bild eine einzelne Szene dargestellt wird und der Betrachter sich seine Geschichte der Femme fatale imaginieren kann, steht eine literarische Bearbeitung vor dem Problem, einen möglichst konsistenten Handlungszusammenhang herstellen zu müssen.[63]

Die Darstellung eines solchen konsistenten Zusammenhangs wird dadurch erschwert, dass die Frauenfiguren Handlungen ausführen und ihnen Eigenschaften zugeschrieben werden, die (im gesellschaftlichen Geschlechterdiskurs) eigentlich männlich konnotiert sind. Es ist also notwendig, die weiblichen Aspekte explizit zu betonen, um einer ‚Vermännlichung' der Figur entgegen zu wirken. Im Gegensatz zum Film oder der Bühnendarstellung, bei der sich die Weiblichkeit direkt durch die physische Erscheinung der Schauspielerin herstellen lässt, müssen in der literarischen Darstellung also verschiedene ‚Visualisierungsstrategien' geschaffen und die Motive der Frauenfigur besonders in Bezug daraufhin erläutert werden. Die Frauenfiguren müssen explizit rechtfertigen, warum sie ihre Handlungen gerade ‚als Frau' begehen und sich so in eine eigentlich unangemessenen Macht- und Subjektposition begeben.[64]

---

[60] Ebd., S. 100.

[61] Die explizite Darstellung weiblichen Gewalthandelns kann nur unter ganz bestimmten Bedingungen stattfinden. Auch Kollmanns Begriff des Gewaltmonopols erweist sich in diesem Zusammenhang als problematisch.

[62] Ebd. Der Begriff der penthesileischen Heldin lässt sich zusammenführen mit der thyestischen Gewalt im Sinne Sloterdijks. Während achilleische Gewalt aus einer legitimierten Subjektposition heraus ausgeübt wird und so als erhaben erscheint, ist die penthesileische Gewaltanwendung als thyestische gekennzeichnet durch den reaktiven Charakter.

[63] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. XIII.

[64] Diese Rechtfertigungstendenz ist auch bei historischen Frauen erkennbar, wie beispielsweise an Charlotte Corday deutlich wird, die sich in einem beim Attentat mitgeführten Schreiben rechtfertigt, warum sie Marat gerade als Frau tötet. Vgl. Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

Nach Kollmann bestehen auf verschiedenen Ebenen Interferenzen zwischen Helden- und Weiblichkeitsdiskursen, „die sich unter anderem auch darauf stützen, daß Weiblichkeit und Heldentum durch ihren gleichermaßen imaginären Charakter teilweise analogen Konstruktionsprinzipien folgen“.[65] Kollmann weist nach, dass sich gerade das Weibliche als Kategorie für die liminale Position des Helden anbietet. Bei der Charakterisierung des Helden geht es weniger um die vordergründige Geschlechtszugehörigkeit, als vielmehr um die notwendige Andersartigkeit der Figur:

> Geschlechterdiskussion und Heldendiskussion überschneiden sich noch an einer weiteren Stelle, dort, wo der Weiblichkeit in der Prägung Beauvoirs als dem Anderen jener Ort der Unbewohnbarkeit zugewiesen wird. [...] Unabhängig vom Geschlecht kann diese Beschreibung ebenso für heroische Figuren gelten, die aufgrund ihres vorgeführten Andersseins verherrlicht oder verdammt werden. Ihre Präsenz bedeutet die Existenz alternativer Werte und Normen, die sie und ihr Handeln von der existierenden Norm abgrenzen.[66]

Gerade weibliche Charaktere scheinen sich also in besonderem Maße für das Heldentum zu qualifizieren, sind sie doch zweifach involviert: „[Die Heldinnen] sind Ausgrenzende und Ausgegrenzte zugleich. [...] Sie repräsentieren in doppelter Weise die Unordnung, indem sie gegen eine Ordnung antreten, die ihnen aufgrund ihres Andersseins die Subjekthaftigkeit verweigert.“[67] Die Subjektposition der literarischen Heldin widerspricht grundsätzlich ihrer untergeordneten gesellschaftlichen Position in der Realität bzw. im sittlich-gesellschaftlichen Weiblichkeitsdiskursen der Moderne:

> Aus dieser politischen Unkonventionalität der sittlichen Weiblichkeitsimagination erwächst jedoch andererseits das subversive Potential, das entgegen der konservativen Bestimmung der Frau das Weibliche im Rahmen künstlerischer Imaginationen zur geeigneten Projektionsfläche macht, gemeinschaftliche Gegenwerte zu vermitteln und im Kunstwerk zu erproben.[68]

Dabei scheinen die Heldinnen sich gerade wegen dieser Doppelung nicht in das klassische Heldenmuster einzuordnen, vielmehr stehen sie dem klassischen (männlichen) Heldentum entgegen und nehmen einen eigenständigen Status ein:

> Daß die Heldinnengestalten keiner Gattung angehören, weder der männlichen noch der weiblichen, macht sie zu 'Außenseiterinnen' und zur neuen Generation im illusionären Geschlecht der Helden, die einmal mehr aufbrechen, mit sich selbst auch die Visionen ihrer Gemeinschaften zu artikulieren.[69]

Gerade die Kategorie der Weiblichkeit eignet sich als „[t]radierte[r] Topos, der nicht nur künstlerisch, so bei Brentano und Arnim, sondern auch sittlich, so bei Fichte und Campe, etabliert ist […]“, also dazu, die spezifischen Ambivalenzen der Heldenfigur zu inszenieren: „Der Topos stützt sich auf den traditionellen Status der realen Frau als 'existentielle Außenseiterin', die damit eines der charakteristischen Merkmale der heroischen Imagination

[65] Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 13.
[66] Ebd., S. 14.
[67] Ebd., S. 15.
[68] Ebd., S. 94.
[69] Ebd., S. 221.

erfüllt.“[70] Gerade das Spiel mit der Überschreitung und Durchbrechung der konventionalisierten Charakter- und Diskurszuschreibungen zeichnet also die weiblichen Heldenfiguren aus.

Kollmann eröffnet eine Entwicklungslinie der kämpferischen Frauen mit der Figur der Heroine bzw. der Femme forte im Barock. Im 17. Jahrhundert war die Vorstellung kämpfender Frauen etablierter als in späteren Epochen. Diese Akzeptanz führt Kollmann zurück auf die Anwesenheit von Frauen in der kulturtragenden adligen Herrschaftsschicht. Die Imaginationen kriegerischer Frauenfiguren dienten also als „politisches Instrument weiblicher Emanzipation“, mit denen die herrschenden Frauen ihre Machtposition ideologisch legitimieren: „Mit den politischen und militärischen Eigenschaften der imaginierten Frauenfiguren argumentierten sie gegen die misogynen Auffassungen, die ihnen weibliche Inferiorität und politische Unfähigkeit mangels physischer und rationaler Potenzen unterstellten.“[71] Diese Betonung der Eigenschaften der Dominanz schlägt sich auch in den literarischen Bildern nieder: „Die [barocken] heroischen Frauenfiguren zeichnen sich durch Mut, Tatkraft, Zielstrebigkeit und Entschlossenheit aus, sie handeln selbstbestimmt und als kompetente Herrscherinnen und Heerführerinnen in Kriegs- und Friedenszeiten.“[72] Trotz der Betonung der eigentlich dem Männlichen zugeschriebenen Eigenschaften geht es jedoch nicht um die Darstellung einer „*femme homasse*“[73]:

> Das Bedeutsame an diesen barocken Heldinnenimaginationen ist deshalb, daß nicht männliche Vorbilder adaptiert wurden, sondern Leitbilder entworfen wurden, die im Sinn oben genannter Tugenden genuin weiblich und zudem stark, entschlossen, klug und mächtig waren. Nicht ein weiblicher Achill wollte man sein, sondern vergleichbar mit Semiramis.[74]

Im Bild der *Femme forte* findet also eine Umdeutung der geschlechtlich zugeschriebenen Charaktereigenschaften statt.[75] Im bürgerlichen Trauerspiel gegen Ende des 18. Jahrhunderts konstatiert Kollmann im Folgenden eine Aufspaltung der *Femme forte*-Figur in ein kämpferisches, zumeist adeliges *Machtweib* und eine (bürgerliche) Tugendheldin, die als Gegenspielerinnen auftreten: „Im *Machtweib* versammeln sich die charismatischen Eigenschaften der barocken *femme forte,* allerdings reduziert um deren sittliche Autorität, die

[70] Ebd., S. 224.
[71] Ebd., S. 35f.
[72] Ebd., S. 35.
[73] Ebd.
[74] Ebd., S. 37.
[75] Kollmann weist darauf hin, dass diese Umdeutung auch in anderen gesellschaftlichen Schichten wahrgenommen und adaptiert worden ist: „Die barocken Heldinnen und Helden sind Leitfiguren dieser feudalen Oberschicht, die mit ihnen entworfenen Orientierungsmuster wirken jedoch der sozialen Hierarchie folgend auch in die anderen angrenzenden Gemeinschaften. Die Konjunktur weiblicher Emanzipation durch die Herrscherinnen, die Glorifizierung weiblicher Heldentugenden und die Imagination weiblicher kriegerischer Leitfiguren korreliert mit dem Verhalten der unteren sozialen Schichten, wie vermutet werden kann, da zu dieser Zeit plötzlich im Militär und auf See vermehrt Frauen in Männerkleidern und Männerberufen auftraten.“ ebd., S. 40.

sich in der Bürgerstochter manifestiert.“[76] Dabei scheitern beide Frauenfiguren in ihren jeweiligen Extremen:

> Die Unsicherheit und Unentschiedenheit der bürgerlichen Gesellschaft, welchen sittlichen Stellenwert sie den unkalkulierbaren Gefühlen und Leidenschaften in ihrer Gemeinschaft einräumen können, ohne das fundamentale Gemeinschaftsprinzip der Vernunft zu gefährden, wird an beiden Frauenfiguren sichtbar. Sie können weder gewinnen, wenn sie ihren Leidenschaften bedingungslos folgen, noch wenn sie ihre Gefühle vollkommen der Vernunft unterwerfen.[77]

Das *Machtweib* ist in der Lage auch Gewalt als ‚Machtinstrument' anzuwenden, um ihre Ziele zu erreichen. Sie urteilt und handelt intrigant und „[….] mit Verstand […], nicht mit Vernunft, auch deshalb, weil dadurch die Distanz zu den Idealen der Aufklärung deutlich wird, die in der Vernunft eine zutiefst bürgerliche Tugend sah und in ihren Anfängen sogar noch 'vernünftige Frauen' akzeptierte[78]“. Hier zeichnet sich also eine Verschiebung der positiv-emanzipatorischen Konnotation der *Femme forte*-Figur hin zu einer stärkeren Zuschreibung der Frauenfiguren zum Anderen und der dadurch erreichten inhaltlichen Fernstellung.

Diese Aufspaltung führt dann am Ende des 19. Jahrhunderts zur Figur der *Femme fatale*, in der die dämonisch-verführenden Charaktereigenschaften des rasenden Weibes vorgeführt werden: „Die im Fin de siècle allgemein zu beobachtende Hysterisierung und Dämonisierung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit findet in der Femme fatale einen exemplarischen Ausdruck.“[79] Dieser Typus ist vor allem geprägt durch die vielfältigen Unterschiede der Frauenfiguren, die ihm jeweils zugeschrieben werden.[80] Carola Hilmes stellt als „Minimaldefinition“ fest, dass

---

[76] Ebd., S. 47.
[77] Ebd., S. 49.
[78] Ebd.
[79] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale,* S. 12.
[80] Gerade die Ambivalenzen im Bild der Femme fatale führen zu schwierigen Stereotypisierungen, bei denen auch schon sehr viel ältere Frauenbilder in illegitimer Weise unter den Begriff der Femme fatale subsumiert werden: „Mehr oder weniger verführende Schönheit oder eine wie auch immer geartete Beziehung oder Affinität zu Macht genügen nicht, um in der *femme fatale* der begriffsstiftenden Periode die klassifizierende Verallgemeinerung all dessen zu finden, was vorher an kulturellen Weiblichkeitsimaginationen aus der Überschneidung so universeller Sujets wie Eros und Macht entstanden sind.“ Kollmann, Anett: Gepanzerte Empfindsamkeit, S. 51. Ausschlaggebend für die Charakterisierung einer Figur als Femme fatale sollte also vor allem ihre spezifische Verfassung sein, um Ungenauigkeiten zu vermeiden. Einen solchen (zu) weit gefassten Begriff der Femme fatale vertritt Jürgen Blänsdorf, der sogar antike Frauenfiguren als Femme fatale charakterisiert. Vgl. Blänsdorf, Jürgen: Begriff und Umfang des Themas femme fatale. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel*. Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen: Francke 1999. S. 7–18 Der Gräzist Walter Nicolai schreibt der aischyleischen Klytämnestra Züge einer Femme fatale zu, was definitiv zu weit geht. Nicolai überträgt den Aspekt der erotischen Verführung durch die Frau auf die „Schönheit ihrer Rede“, die jedoch dem Aspekt der Unbewusstheit widerspricht (Vgl. Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit,* S. 49.): „Die für eine *femme fatale* konstitutive Verführungskraft hat der Dichter in diesem Fall jedoch nicht an der äußeren Schönheit seiner Heldin (die in der *Orestie* nicht eigens betont wird) demonstriert, sondern stattdessen an der Unwiderstehlichkeit ihrer Redekunst.“ Nicolai, Walter: Ansätze zur femme fatale in der griechischen Tragödie. Aischylos' Klytaimnestra und Euripides' Helena. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel*. Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen: Francke 1999. S. 19–41, S. 29. Gerade hierin beweist Klytämnestra jedoch ihr rationales Handeln. Bei Aischylos wird außerdem Klytämnestras

> […] die Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit [ist], durch die ein zu ihr in Beziehung geratener Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.[81]

Ähnlich wie das Machtweib setzt auch die Femme fatale sowohl ihre erotische Ausstrahlung als auch, wenn nötig, Gewalt ein, um ihre Ziele zu erreichen, allerdings

> [liegt die] grundlegende Abweichung zwischen den Figurentypen […] darin, daß das *Machtweib* zwar unvernünftig handelt, aber mit Verstand und unter bewußtem Einsatz ihrer sexuellen Wirkung auf den (männlichen) Rivalen. Dieser kalkulierte Einsatz sexueller Anziehungskraft und Charismas sowie die strategische Auswahl des Opfers nach mehr oder weniger rationalen Kriterien des eigenen Nutzens unterscheidet sie von der *femme fatale*, deren sexuelle Attraktivität eher unbewußt und unbeabsichtigt zum Verderben des Mannes wird.[82]

Die Femme fatale ist also allein durch „die Ausstrahlung ihrer Präsenz, die ‚Aura ihres bloßen Seins'" als Verderben bringend charakterisiert, ihr ist es nicht möglich, „als Subjekt [zu agieren]".[83] Die Macht der Femme fatale beruht auf der entsprechenden Disposition des männlichen Gegenspielers und tritt so nicht aus dem patriarchalen Erzählkontext heraus: „Die Femme Fatale markiert das Andere der Vernunft und bleibt doch dem patriarchalischen Diskurs verhaftet."[84] Dennoch ist den Handlungen der Frauenfiguren eine grundsätzliche Subversivität eingeschrieben:

> Die Figur der Femme Fatale enthält eine implizite Kritik. Kritik nicht nur an der prekären Situation des Mannes, seiner Ichschwäche und verdrängten Triebverfallenheit, sondern auch Kritik an der traditionell untergeordneten Situation der Frau, ihrer Beschränkung auf eine passive und asexuelle Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft. [...] Insofern kommt ihr ein gewisses subversives Potential zu.[85]

Mutterliebe dargestellt, was ebenfalls der Kategorisierung als Femme fatale widerspricht: „Bezeichnenderweise schließt das Bild der geheimnisvollen Schönen *eine* Assoziation aus, die ihrer Fruchtbarkeit. Trotz der Verdrängung der Mutterimago und trotz der zur Schau gestellten Sinnlichkeit, bleibt auch der Typus der Femme fatale einem traditionellen Frauenbild verhaftet." Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 20. Zudem versteht Nicolai Hilmes falsch, wenn er behauptet, sie wolle abstreiten, dass „Figuren wie Klytaimnestra, Helena oder Medea demnach – als Produkte männlicher Phantasie – unter anderem auch etwas über die Ängste und Befürchtungen der zeitgenössischen Männerwelt [verraten]". Nicolai, Walter: Ansätze zur femme fatale in der griechischen Tragödie, S. 26. Darum geht es Hilmes jedoch gar nicht. Insofern, als dass Literatur immer zu einem gewissen Grad mimetisch funktioniert, kann man Nicolai durchaus zustimmen. Allerdings hat Hilmes Recht, wenn sie betont, dass „die Femme fatale keinen Realtypus des Weiblichen" bezeichnet. Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. XII. Im Sinne Bovenschens ist der Typus der Femme fatale lediglich eine Imagination des Weiblichen, in der keine unmittelbare Übertragung der realen Lebensumstände von Frauen zu sehen ist. Vgl. zur Figur der Klytämnestra außerdem Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

[81] Ebd., S. 10.

[82] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 49.

[83] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 246.

[84] Ebd., S. XIII.

[85] Ebd., S. XIV. Im Anschluss lokalisiert Hilmes dieses subversive Potential vor allem auf einer ästhetischen Ebene: „Nur als ästhetischer Typus, als Imagination des Weiblichen, läßt sich die Femme fatale adäquat begreifen, können die ihr zugrunde liegende Misogynie sowie eine gewisse, sich gegen den Entwurf kehrende Offenheit herausgestellt werden. Gerade in einem solchen ästhetischen Überschuß besteht ja auch die aktuelle Faszination dieses Weiblichkeitsbildes." ebd., S. 3.

Diese implizite (Gesellschafts-)Kritik wird jedoch u. a. dadurch wieder eingedämmt, dass die Femme fatale nicht nur für den männlichen Gegenspieler tödlich ist, sondern auch sich selbst zum Verhängnis wird.[86] Die „umfassendere Bedeutung der Femme fatale“ ist also

> einerseits Ergebnis einer Fixierung des weiblichen Geschlechtscharakters und der daraus resultierenden Hysterisierung des Weiblichen […] und andererseits ein spiegelbildlicher Ausdruck einer Krise des (männlichen) Selbstbewußtseins, das durch seine Beschränkung auf Funktionalität sich selbst den Boden entzieht.[87]

Die Erzählung der Femme fatale bleibt damit also „eine zum Scheitern verurteilte Aufbruchsphantasie“[88]:

> An sich selbst (fast) nichts, spiegelt die Femme fatale ein in der Krise befindliches bürgerliches Selbstbewußtsein, das antagonistischen Konstruktionen verhaftet bleibt, sich in seinen eigenen Projektionen verfängt und sich von den tradierten, falschen Bildern nicht zu befreien vermag.[89]

Parallel zur Figur der Femme fatale entstehen im 19. Jahrhundert im Anschluss an die Aufspaltung der Frauenfiguren im bürgerlichen Trauerspiel die Kriegerinnendramen, die die sittliche Ebene des Trauerspiels um eine (macht-)politische ergänzen:

> In den Kriegerinnendramen hat sich die Front verschoben, die Gegenpositionen werden wieder auf die Geschlechter verteilt und die Machtfrage ist nicht nur eine Frage nach der sittlichen Überlegenheit, sondern betrifft auch die Etablierung politischer Dominanz. Der Ort der Konfrontation ist dementsprechend nicht mehr die bürgerliche Stube des Hausvaters oder der halbprivate Gasthof, sondern das Schlachtfeld und die fürstlichen Säle offizieller Politik.[90]

Die Kriegerinnen handeln „[e]ntgegen dem moralischen Ideal und seinem immanenten Zwang zur irrealen, unmenschlichen Übermenschlichkeit als Voraussetzung sittlicher Autorität“[91]. In dieser Unkonventionalität liegt jedoch auch das Potential der Figuren:

> [Die männlichen Helden] dienen einer Idee, die nicht (mehr) die ihre ist, im Gegensatz zum Kampf der weiblichen Heldinnen, die ausziehen, ihre eigene Machtposition zu verteidigen, ihre Ordnung zu schützen oder eine eigene Ordnung zu errichten. Die weiblichen Krieger kämpfen für das, was sie sind. Sie sind keine professionell tötenden Söldner im Dienst einer fremden Instanz, sondern dienen ihren eigenen Zielen und einem persönlichem Anliegen, von dessen Wert sie überzeugt sind.[92]

Die Kämpferinnen stehen als „Grenzcharaktere“ zwischen politischen und persönlichen Alternativen, „[denen] die Unmöglichkeit eines Kompromisses [gemein ist], die die Kriegerinnenfigur als die Unfähigkeit zum Kompromiß austrägt“[93]. In den Kriegerinnendramen wird „also das aufklärerische Ideal gewaltfreier Subjektexistenzen und der Auflösung des heroischen Machtgefüges […] in seinem Scheitern beobachtet“[94].

---

[86] Ebd.
[87] Ebd., S. 14.
[88] Ebd., S. 248.
[89] Ebd.
[90] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 98.
[91] Ebd.
[92] Ebd., S. 100.
[93] Ebd., S. 99.
[94] Ebd., S. 224.

Kollmann macht im 19. Jahrhundert also (ausgehend von dem Frauenimaginationen des Barock) verschiedene Richtungen aus, in die sich die heldenhaften (und damit zur Gewalttat (be)fähig(t)en) Frauenfiguren entwickeln. Letztendlich sind alle diese Heldinnencharaktere Weiblichkeits-Imaginationen (zumeist männlicher Autoren), wie Kollmann betont:

> Es sind nicht die realen Frauen, von denen die Autoren alltäglich umgeben sind, denen ihre Hoffnungen gelten, sondern irreale Weiblichkeitsimaginationen als Imaginationen des Fremden, die in der Tradition alternierender Geschlechterbilder zur Rettung beschworen werden."[95]

Dieser fiktionale Anspruch ermöglicht jedoch erst die Eröffnung der utopischen Perspektive durch die Heldinnenfiguren:

> Helden sind Phantasmagorien und Kreationen der Phantasie, deren Stoffe oder Form aus der Realität entnommen sein kann, die jedoch keine Repräsentation von Wirklichkeit sind. Unter diesen Voraussetzungen haben heroische Figuren – und mit ihnen die Autoren / sowie die Leser der Bilder – die sittliche Freiheit, ihnen eine eigene Bedeutung zu geben, nonkonforme Werte zu ent- und zu verwerfen sowie alternative Konfliktlösungsstrategien zu erproben, aus denen sie ihr alltagsfernes Charisma schöpfen.[96]

Durch die verschiedenen gesellschaftlichen Entwicklungen wie der Entstehung des Kriminalitätsdispositivs und der daraus hervorgehenden Verbrecherkonzeption[97] als ein die Gesellschaft gefährdender Außenseiter sowie dem Erstarken der ersten Frauenbewegung verschieben sich im Lauf des 19. Jahrhunderts auch die Erzählmodi bezüglich der Darstellung von (weiblicher) Gewalt. Die Erzählungen gehen nicht mehr von einem klassisch-heroischen Charakter aus – im Fokus der literarischen Bearbeitungen stehen jetzt eher ‚normale', profane Figuren. Der Fokus verschiebt sich also von der Inszenierung bestimmter Weiblichkeitsimaginationen auf die Darstellung der individuellen Verbrecherin und der persönlichen Motivation für ihre Tat. Durch die Etablierung des Verbrecher-Dispositivs werden Gewalttäter nun ebenfalls als Außenseiter verstanden, deren Inszenierung allerdings sozusagen unter negativen Vorzeichen stattfindet. Als entsprechendes Genre etabliert sich hierfür die Verbrechenserzählung:

> Berichteten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben volkstümlichen Liedern, Schwänken, Balladen und Anekdoten vor allem paraliterarische Einzelfallerzählungen über sensationelle Verbrechen und Verbrecherfiguren, so griff die Literatur ab 1800 zunehmend rechtspolitische Fragestellungen auf und gestalteten sie rechtskritisch aus.[98]

---

[95] Ebd., S. 87. Auch historische Figuren wie bspw. Charlotte Corday müssen erst einen fiktionalisierenden Heroisierungsprozess durchlaufen, um zu solchen Vorbildern zu werden. Vgl. Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

[96] Ebd., S. 221–222.

[97] Bis dahin wurde der Verbrecher nach Schönert ambivalent betrachtet: „In Abweichung von der zunächst geltenden Regel, daß Darstellung von Kriminalität das Bild von einer geordneten Welt im literarischen Schuld-Sühne-Ausgleich bestätigen soll, kann im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts dem Verbrecher auch die Qualität eines »Sozialrebellen« zugesprochen werden. Das Individuum findet im vorgegebenen Rahmen nicht mehr seine Identität." Schönert, Jörg u. Ulrich Broich (Hrsg): *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens ; Deutschland, England und Frankreich 1850 - 1880 ; interdisziplinäres Kolloquium der Forschergruppe "Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770 – 1900"*, München 15.16. Januar 1981. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 109.

[98] Siebenpfeiffer, Hania: *"Böse Lust"*, S. 73.

Jörg Schönert unterscheidet dabei verschiedene Ausprägungen des Genres, die sich jeweils in unterschiedlichen zeitlichen Phasen etablieren. Außerdem geht er ausschließlich von „[…] Texte[n] der Erzählprosa [aus], in denen Kriminalität zur Konstruktion oder Entfaltung des zentralen Konflikts dient, also Kriminalgeschichten und Kriminalromane im weiteren Sinne“.[99] In dieser ersten Phase sind Verbrechergeschichten im Genre des Abenteuer- und Schauerromans angesiedelt. In den 1830er Jahren wird dieser erste Typ abgelöst von erbaulichen „Schuld-Sühne-Geschichten“ und Kriminal-Anekdoten. Typ 4 besteht schließlich aus Erzählungen authentischer Fälle, wie zum Beispiel in den Fallsammlungen des *Neuen Pitaval*, der ab 1842 begonnen und

> [...]in der deutschen Literatur dann der ›Prototyp‹ für eine bis heute wirkende literarische Tradition [wird], die sich in einem Funktionsspektrum von der juristischen Beispielsammlung über justiz- und sozialkritische Gerichtsreportagen bis hin zum sensationell aufgemachten Panoptikum von ›Abartigem‹ organisiert.[100]

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominieren schließlich auf der Ebene der ‚Trivial'literatur die Typen 5 und 6: „biographische, autobiographische und fiktive Erzählungen krimineller Karrieren und Ereignisse“ sowie Erzählungen mit Betonung der „Detektion und Überführung sowie Täterjagd als Arbeitsleistung“ oder als „Rätselspiel“. Damit ist die „Detektiverzählung“ gemeint, die „nach 1880 an Geltung [gewinnt] und […] mehr und mehr als Paradigma der Kriminalgeschichte angesehen [wird]“.[101] Aber auch in der übrigen Literatur gewinnt ein stärker analytischer Umgang mit den Rechtsdiskursen[102] an Bedeutung:

> Im Bereich der Elite-Literatur wird […] – in Distanz zur Detektivgeschichte – der Typus der moral- und sozialreflexiven Darstellung eines Verbrechens ausgebaut und differenziert. In den Vordergrund rücken die komplexen Determinanten kriminellen Verhaltens: Bezüge zwischen Verbrechen, Wahnsinn und sozialer Deklassierung.[103]

Schönert unterscheidet also zwischen der meist trivialliterarischen Detektivgeschichte und den Verbrechenserzählungen der ‚Elite-Literatur'. Peter Nusser schwächt diese wertende

---

[99] Schönert, Jörg u. Ulrich Broich (Hrsg): *Literatur und Kriminalität*, S. 101. Schönert betont, dass „[…] die literarischen Verständigungen über Kriminalität im Gattungsbereich von ›Drama‹ und ›Lyrik‹ unberücksichtigt [bleiben], weil sich dort sowohl unter den Bedingungen der literarischen Tradition als auch in der Beziehung zur Rechtspraxis spezifische Konstellationen ergeben.“ ebd., S. 100. Diese Unterscheidung zwischen Prosa- und dramatischer Literatur ist gerade für gewalttätiges Handeln relevant, da dieses als zeichenhaftes auf der Bühne inszeniert werden kann, in Erzähltexten jedoch umschrieben werden muss. In dieser Arbeit sollen in den folgenden Textanalysen jedoch gerade diese unterschiedlichen Strategien der Gewaltinszenierung bei weiblichen Täterfiguren analysiert werden.

[100] Ebd., S. 104.

[101] Ebd., S. 122.

[102] Schönert führt aus, dass „[d]ie verstärkte Fixierung der Verständigungsmuster im Genre ›Kriminalgeschichte‹, die Institutionalisierung der Typen und ihrer Varianten in den Erwartungshaltungen […] nach 1850 insgesamt zu einer eingeschränkten Aufnahme von aktuellen Entwicklungen im Rechtssystem [führt]“. ebd., S. 120. Die Verfachlichung der kriminologischen und rechtswissenschaftlichen Diskurse wird also von der Literatur nicht nachvollzogen, wodurch sie in eine Distanz gerät, die sie zunehmend in eine kritisch-reflektierende Position setzt.

[103] Ebd., S. 123.

Ebene in seiner Differenzierung eines weit gefassten Begriffs der Verbrechensliteratur und eines engeren Begriffs der Kriminalliteratur ab.[104] Hania Siebenpfeiffer unterteilt dann in Bezug auf Nusser die Kriminalliteratur weiter in vier Subgenres – den Kriminalroman, der den Fokus auf den Verbrecher bzw. die Verbrecherin legt und sich auf die Tat und deren Motive konzentriert, den Detektivroman, der die Ermittlerfigur in den Vordergrund rückt, den Gerichtsroman sowie den Gefängnisroman – die „[d]amit [...] gleichzeitig den vier ‚Stationen' einer herkömmlichen Verbrechensgeschichte [entsprechen]".[105] Gerade in der Detektivgeschichte dient das Verbrechen allerdings lediglich als handlungsauslösendes Moment; dementsprechend „wird dem Verbrechen im Detektivroman keine andere inhaltliche Bedeutung zugesprochen als die eines Gesetzesbruchs, der die sich anschließende Investigation legitimiert".[106] Damit ergeben sich auch unterschiedliche Strategien der Inszenierung von Gewalttaten (als dominante Verbrechen) – während im Kriminalroman die Tat ausführlich erzählt werden kann, muss diese im Detektivroman sozusagen ‚rückwärts' aus den Erkenntnissen der Ermittlung heraus inszeniert werden. Deshalb gibt es bis heute oft Mischformen, bei denen das Verbrechen aus einer ‚anonymisierten' Täterperspektive heraus erzählt und der Verbrecherfigur so ein größerer Raum als Antagonist eingeräumt werden kann. Trotzdem betont Siebenpfeiffer die Einschränkungen der Kriminalliteratur gegenüber den ‚Verbrechenserzählungen': Sie sieht die „Kriminalliteratur" (im engeren Sinne der Detektiverzählung) als

> eine quasi bedeutungsreduzierte Verbrechensliteratur […], in dem Sinne, dass sie die Narration des Verbrechens um die Dimension des ‚Menschlich-Existentiellen' beschneidet und durch die kriminalistische Schilderung der Verbrechensaufklärung ersetzt.[107]

Durch den sukzessiven normativen Ausschluss personaler Gewalt aus dem gesellschaftlichen Zusammenleben werden Gewalthandlungen also eher als Abweichung und damit als ‚Verbrechen' gewertet. Dieser Wertungswechsel schlägt sich auch in der literarischen Ausgestaltung nieder. Der endgültige Paradigmenwechsel von der heroischen Gewaltinszenierung zur (analytisch-kritischen) Darstellung als (weibliche) Verbrechenserzählung lässt sich dann vor allem an Texten aus der Zeit der Weimarer Republik belegen.

Für den weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts sind die literarischen Gewaltdarstellungen nach Jürgen Nieraad vor allem durch Kritik und Apologie als grundlegende Tendenzen

[104] Nusser, Peter: *Der Kriminalroman.* 3. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003.
[105] Siebenpfeiffer, Hania: *"Böse Lust"*, S. 77.
[106] Ebd., S. 84.
[107] Ebd., S. 75.

gekennzeichnet.[108] Den Gewaltdarstellungen sind die beiden Weltkriege und der Holocaust als einschneidende Gewalterfahrungen eingeschrieben: „Die Literatur des 20. Jahrhunderts hat auf die Gewalttätigkeit ihrer Epoche reagiert und dabei einerseits neue Formen und Techniken der Gestaltung entwickelt, andererseits auf traditionelle Normen und Muster der Darstellung zurückgegriffen.“[109] Insofern tritt der am Geschlechterverhältnis ausgerichtete heroische Diskurs, der das 19. Jahrhundert dominierte, zugunsten anderer thematischer Schwerpunkte zurück. Mit der Holocaust-Erfahrung einher ging laut Nieraad zunächst eine Zensur (apologetischer) Gewaltdarstellung: „Unter dem Eindruck der Millionen von Kriegstoten und Naziopfern wird nach 1945 der Gewalt mit Berufung auf die humanistische Tradition jeder Eigenwert und die damit verbundene Darstellungswürdigkeit abgesprochen.“[110] Erst mit der Studentenrevolution in den 1960er Jahren werden „eine erneute theoretische Rechtfertigung und entsprechende literarische Thematisierungen“[111] entwickelt.

Im feministischen Diskurs der 70er Jahre kommt es zu einer erneuten literarischen Diskussion weiblicher Gewalt, die mit dem Begriff ‚weiblichen Zorns’[112] explizit emanzipatorische Intentionen verfolgen. Der häufige Rückbezug auf mythologische Frauenfiguren erfolgt dabei explizit mit der Intention einer positiven feministischen Umdeutung sowie der Verhandlung des nun langsam auch im gesellschaftlichen Diskurs wahrgenommenen Potentials zu gewalttätigem Handeln durch Frauen. Allerdings wird auch in diesen Darstellungen die ausgeübte Gewalt nicht grundsätzlich gerechtfertigt, sondern ebenfalls problematisiert. Im Folgenden wird vor allem das Genre des Kriminalromans genutzt, um weibliche Gewalthandlungen zu imaginieren. Die thematische Fokussierung auf kriminologische Handlungsgegenstände in Kombination mit den festen, traditionell patriarchal ausgerichteten Gattungskonventionen bildet die Grundlage für die Fokussierung auf weibliches (Gewalt-)Handeln. Gerade hierin können nun die Konstruktionsbedingungen weiblicher Geschlechtsidentität analysiert werden:

> By analysing the extent to which gender issues underpin the motives for the violent acts, it will be possible to consider whether female authors have appropriated one of the most enduring forms of

[108] Nieraad, Jürgen: Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung.* Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 1276–1294, S. 1291.
[109] Ebd., S. 1276.
[110] Ebd., S. 1280.
[111] Ebd., S. 1292.
[112] Vgl. Ecker, Gisela: Spiel und Zorn. Zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion. In: *Frauen, Literatur, Politik. [Tagung 'Frauen - Literatur - Politik', 16. - 19. Mai 1986, Hamburg]*. Hrsg. von Annegret Pelz u. Sabine Bröck. Berlin: Argument 1988. S. 8–22.

> popular culture not merely to provide voyeuristic entertainment, but also in order to make serious points about the construction of female identity in contemporary society.[113]

So entwickelt sich aus der Destruktion der patriarchal orientierten Genreregeln in den 1990er Jahren das Subgenre des Frauenkrimis, das sich, wie Christopher Jones feststellt, durch die Darstellung von „extreme violence“[114] auszeichnet. Allerdings wird in den entworfenen Szenarien weibliches Gewalthandeln nie auf unproblematisierende Weise als emanzipatorische Lösung des Geschlechterkonflikts o. ä. dargestellt, vielmehr dient die Gewalt als eine der letzten Tabuisierungen dazu, die Kategorie der Weiblichkeit in Frage zu stellen.

Insofern also in der Postmoderne dann grundlegendere Begriffe wie zum Beispiel der des Subjekts fragwürdig werden, treten die Diskussionen um die Kategorie des Geschlechts wieder etwas in den Hintergrund. Diente im 19. Jahrhundert das Weibliche noch als mehr oder weniger kohärente Projektionsfläche für das in die Krise geratene männliche Subjekt, ist es in der Postmoderne nicht mehr möglich die Kategorie des Subjekts als kohärentes Ganzes zu fassen. Vor diesem Hintergrund verschwimmen letztlich auch die Geschlechterbegriffe. Das allerdings heißt nicht, dass sich die traditionellen Weiblichkeitsimaginationen auflösen.

Gewalttäterinnen befinden sich in der Literaturgeschichte also grundsätzlich in einem Spannungsfeld zwischen positiv-emanzipatorischen und negativ-dämonisierenden, entsprechend legitimierten oder nicht legitimierten Gewalthandlungen. Vor allem der Status der Gewalttäterinnen als Anderer im Sinne Beauvoirs, der ja gleichzeitig als inhaltlicher Fernstellungsmechanismus fungiert, wird genutzt, um Konflikte zu figurieren. Mit der Gewalttäterin (als Allegorie) können also anhand des Paradigmas vom Geschlechterkampf grundsätzliche Gewaltkonflikte dargestellt werden:

> Die Geschlechterdifferenz liefert jedoch nur die Form, die es ästhetisch zu überwinden gilt. Antagonismus wird dargestellt, nicht Sexualität. Die Geschlechterdifferenz ist nicht der Gegenstand, wie sich auch darin zeigt, daß die Konflikte durch einen Geschlechtertausch weder hervorgerufen noch gelöst werden können.[115]

So geht es in den Texten letztlich um mehr als um die Verhandlung weiblicher Geschlechtsentwürfe, bei denen die gewalttätigen Frauenfiguren als eine Art ‚Schreckbild’ fungieren oder als emanzipatorische Empowerment-Imaginationen. Vielmehr werden durch die

[113] Jones, Christopher: 'Bestialisch dahingeschlachtet': extreme violence in german crime fiction. In: Violence, culture and identity. Essays on German and Austrian literature, politics and society ; [selected papers given at the Conference Violence, Culture and Identity held at St. Andrews University in 2003]. Hrsg. von Helen Chambers. Oxford: Lang 2006. S. 401–415, S. 401.
[114] Ebd.
[115] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit,* S. 224.

> gewalttätige[n] Interaktionen [zwischen den Geschlechtern] zweideutige, widersprüchliche, fragmentarische und umkämpfte Ausdrucksformen von historisch und kulturell spezifischen Vorstellungen, Kategorien und sozialen Arrangements [verhandelt], mit denen Gleichheit und Differenz, Integration und Konflikt repräsentiert und gelebt werden.[116]

Wie bereits festgestellt wurde, gibt es zwei zeitlich aufeinanderfolgende Entwicklungen in der literarischen Darstellung weiblichen Gewalthandelns. Zunächst werden im 19. Jahrhundert mythologische Figuren inszeniert. Die meisten literarischen Bearbeitungen referenzieren jeweils auf denselben Prätext. Dieser Prätext wird jeweils neu erzählt – zum Teil durchaus radikal, wenn der Handlungsverlauf nahezu komplett umgeschrieben wird.

Erst mit Beginn des 20. Jahrhundert und dem Aufkommen des Kriminalomans als Genre treten profane Mörderinnen und damit individuelle Erzählungen von Gewalthandlungen auf.

Dieser Konstellierung der Inszenierung des weiblichen Gewalthandelns wird der Aufbau der folgenden Literaturanalyse-Kapitel Rechnung tragen.

Für die mythologischen Figuren wird zunächst der zugrundeliegende Prätext analysiert. Im Anschluss werden verschiedene relevante Elemente des Textes in den referenzierenden Texten verglichen und analysiert. Diese Elemente betreffen die zentralen Momente der Handlung.

Zunächst werden die Einführung und Charakterisierung der Figur sowie die Motivation ihres Handelns analysiert. Die Art der Einführung und die Bewertung des zugrundeliegenden Konflikts sowie die Hinführung zum Moment der Gewalthandlung werden ebenfalls berücksichtigt. Für die Analyse zentral ist dann die inszenatorische Darstellung der Gewalttat. Auch die Auflösung der Handlung bietet wertvolle Hinweise für die Analyse. Berücksichtigung wird zudem die explizite Änderung von Handlungssträngen finden.

Aufgrund der größeren Varianz der Texte im 20. Jahrhundert wird das anschließende Analyse-Kapitel zu den ‚profanen' Mörderinnen weniger strikt vergleichend aufgebaut sein und eher einen chronologischen Aufbau verfolgen. Aber auch hier wird versucht werden, die verschiedenen Texte der unterschiedlichen Epochen aufeinander zu beziehen.

[116] Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt, S. 38.

5 Mythologische Mörderinnen

Die verschiedenen mythologischen Frauenfiguren, die im Folgenden untersucht werden, zeichnen sich (in den Texten, die den Bearbeitungen des Untersuchungszeitraums zugrunde liegen) alle durch eine besondere Qualität aus: Sie sind, wenn auch unterschiedlich stark, gekennzeichnet durch eine charakteristische Ambivalenz; ihre Gewalttaten erscheinen – zumindest innerhalb der Logik der jeweiligen Figur – als gerechtfertigt und legitim. Vor allem in den mythischen Texten der Antike ist das Thema des Geschlechterkampfes einer der zentralen Aspekte; auch in Erzählungen mit nicht unmittelbar gewalttätigen Handlungen geht es beinahe ausschließlich um Konflikte zwischen Männern und Frauen (oder um eine Frau).

Diese starke Herausstellung von Frauenfiguren im Allgemeinen und insbesondere gewalttätiger Frauenfiguren im antiken Mythos steht jedoch in einem auffälligen Kontrast zur realen historischen Situation der Frau in der griechischen Antike. Catherine Rigby fasst jedoch gerade diesen Kontrast als konstituierend für die vielfältige (vor allem dramatische) Produktion auf:

> Doch den männlichen Zuschauern und insbesondere denjenigen Schauspielern, die die weiblichen Rollen übernehmen mußten, bot das Drama eine wichtige Gelegenheit, sich mit dem Weiblichen bekanntzumachen. In vielerlei Hinsicht läßt sich die attische Tragödie geradezu als ein „Spielen des Anderen“ begreifen [...].[1]

Weiblichkeit wird also hier als jeweils ‚Anderes’ gefasst; dennoch „[ist d]ie mythologische Darstellung und Kritik des Geschlechter-Verhältnisses[…] nicht von vornherein in einem männlichen Sinne parteiisch […]“.[2] Sowohl die männlichen als auch die weiblichen Figuren werden in ihren individuellen Ambivalenzen und auch Widersprüchen gezeichnet, woraus sich eine spezifische ‚Unparteilichkeit’ der mythischen Erzählung ergibt:

> Wie die Kräfteverhältnisse innerhalb der Polarität von Macht und Ohnmacht wechseln, kann besonders gut an mythischen Stoffen und deren Protagonisten nachvollzogen werden. Klassische Paarungen wie im Theseus-Ariadne-Stoff oder in der Medea-Iason-Fabel zeigen in den jeweiligen Interpretationen unterschiedliche sittliche Akzentuierungen, immer jedoch im gegenseitigen Verweis.[3]

Diese Ambivalenz der mythischen Erzählungen evoziert eine mehrdeutige Lesbarkeit; der Mythos erweist sich damit also (vor allem auf der Gender-Ebene) als besonders bedeutungsoffen. Das heißt jedoch wiederum nicht, dass diese Erzählungen als „programmatisch feministische[] Texte“ zu verstehen sind, wie Harzer ausführt,

> dergleichen wird niemand im Ernst von der antiken Mythologie erwarten. Mit ihren Mitteln und unter ihren historischen Bedingungen denkt diese wirkungsmächtige literarische Tradition indessen durchaus

[1] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen. Mythos und Aufklärung im Drama. In: *Das Geschlecht der Künste*. Hrsg. von Corina Caduff u. Sigrid Weigel. Köln u.a.: Böhlau 1996. S. 1–30, S. 2.

[2] Harzer, Friedmann: Alles nur Machismo? Zum Kampf der Geschlechter in der Mythologie. In: *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung*. Hrsg. von Ingrid Neumann-Holzschuh. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2001. S. 57–71, S. 57.

[3] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 41.

> (selbst-)kritisch über *Gender*-Probleme nach, oder besser: sie regt das Nachdenken über solche Probleme an, indem sie kunstvoll von ihnen erzählt.[4]

Gerade „die Flexibilität mythologischen ‚Denkens', das recht eigentlich ein die starr-schematische Rationalität in ihre Schranken verweisendes *Erzählen* ist, [und welches] für die *Gender*-Konstruktionen der Mythologie eine entscheidende Voraussetzung dar[stellt]"[5], ermöglicht also prinzipiell auch subversive Lesarten der mythischen Texte. Gleichzeitig liegt hierin auch eine Provokation, die dazu führt, dass diese Erzählungen bis heute immer wieder aktualisiert werden.

Die Frauenfiguren sind dabei in eine paradoxe Ausgangssituation gestellt. Sie befinden sich in einer unüblichen, herausgestellten Position, denn sie handeln im männlich-öffentlichen Raum oder sie brechen die herrschenden gesellschaftlichen Konventionen.[6] Auch ganze Frauengruppen sind als solche ebenso herausgestellt, da sie eine gegensätzliche gesellschaftliche Ordnung vertreten. Die gewalttätigen Frauenfiguren sind also schon vor der Gewalttat als außergewöhnlich charakterisiert. Außerdem werden sie durch spezifische Ambivalenzen ausgezeichnet – Mutter vs. Hexe, Göttin oder Kriegerin vs. Jungfrau. Die Frauenfiguren werden also nie ausschließlich als ‚Gewalttäterin' betrachtet.

Die Tötungsangriffe der Figuren richten sich hauptsächlich gegen Männer, die Tötung anderer Frauen geschieht – wenn überhaupt – lediglich nebenbei bzw. als Mittel, um den Mann zu verletzen. Auch die Kindstötung (vor allem männliche Kinder werden getötet) geschieht nie um der Kinder selbst willen, sondern immer wegen der Väter – zur Unterbrechung der männlichen Fortpflanzungslinie und damit als Angriff auf die patriarchale Herrschaftslinie.[7]

Vielmehr stellt weibliches Gewalthandeln also einen Angriff auf das patriarchale System und damit eine politische Handlung dar. Dem patriarchalen System wird also mit dem matriarchalen, das sich in der weiblichen Gewalttat ausdrückt, explizit ein Gegensystem gegenüber gestellt, das allerdings innerhalb seiner spezifischen Logik eine (gleich-)berechtigte Legitimation hat[8], das allerdings letztlich doch immer in die Schranken (patriarchaler Herrschaft) verwiesen wird.

---

[4] Harzer, Friedmann: Alles nur Machismo? Zum Kampf der Geschlechter in der Mythologie, S. 69f.

[5] Ebd., S. 69.

[6] Medea bricht beispielsweise die konventionelle Hochzeitstradition, indem sie selbst entscheidet, mit Jason mitzugehen. Vgl. hierzu ebd.

[7] Neben der Medeafigur tötet auch Procne ihren Sohn, um die Vergewaltigung ihrer Schwester durch ihren Ehemann zu rächen. Vgl. Prokne. In: *Die Heroen-Geschichten*. Bd. 2. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1988. S. 226f.

[8] Johann Jakob Bachofen sieht in der mythischen Darstellung die (nachträgliche) Auseinandersetzung mit einer historischen Übergangsphase. Bachofen versteht dabei das ‚Mutterrecht' als am Beginn stehende, universale Gesellschaftsform. Er sieht die Entwicklung hin zum Patriarchat als dreistufig an: zunächst eine amazonische Phase, an die sich die dionysische anschließt und die wiederum von der apollinischen patriarchalen Phase abgelöst wird. Nach Bachofen beschreiben die Mythen also die Erhebung des höher stehenden geistigen

Mit der Neuentdeckung des Mythos-Begriffs durch Heyne[9] im 18. Jahrhundert beginnt eine sowohl im philosophischen als auch im literarischen Bereich intensive erneute Auseinandersetzung mit den verschiedenen antiken Erzählungen und Figuren. Die grundsätzliche Deutungsoffenheit der antiken Texte gerade bezüglich der Interpretation der Geschlechterkategorien ermöglicht die Behandlung auch zeitgenössischer gesellschaftlicher Diskurse bzw. Konflikte. Außerdem unterstützt der feste und größtenteils allgemein bekannte Stoffkanon der Bearbeitungen eine differenzierte Rezeptionshaltung beim Leser bzw. Zuschauer:

> Beim Mythendrama und bei der Tierfabel dient, die Behandlungsart der variierenden Reprise vorausgesetzt, der Stoff zugleich als Form, in dem Sinne, dass der Leser oder Zuschauer in diesen Fällen die Handlung bereits vorher kennt, wie er sonst stets die Form zu kennen pflegt – der Stoff ist Grundlage der Kommunikation zwischen Autor und Publikum, und das Publikum kann, gerade weil es das Handlungsgerüst bereits vorher kennt, an den jeweiligen Abweichungen vom Überlieferten die jeweiligen Absichten eines jeden Autors besonders gut ablesen.[10]

Im 19. Jahrhundert geht es bei der Furchtbewältigung vor allem um Geschlechterfragen: Nachdem im 18. Jahrhundert eine Bedeutungsverschiebung von Weiblichkeitskategorien wie bspw. des Femme Forte-Begriffs hin zu ‚konventionelleren Weiblichkeitsvorstellungen' stattfand, wurde durch die während der Französischen Revolution formulierten und sich europaweit auswirkenden Egalitätsansprüche eine erneute Begründung – und Einschränkung – auch der geschlechtsspezifischen Charakteristika notwendig. Vor allem in den Dramen und im philosophischen Diskurs des 19. Jahrhunderts werden die mythologischen

---

patriarchalen Gesellschaftssystems über das niedrigere stoffliche matriarchale System. Er sieht als Zeugnis dafür insbesondere die aischyleische *Orestie*. Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 49.

9 Als Begründer des modernen Mythobegriff gilt Christian Gottlob Heyne, der sich als Altphilologie vor allem mit der Geschichte des Orients und mit ethnographischer Literatur beschäftigte, wodurch auch seine Mythenauffassung geprägt wurde. Heyne versucht „[m]it Hilfe der Psychologie und Ethnographie […], die mythische Denk- und Ausdrucksweise innerhalb der ›Geschichte des menschlichen Verstandes‹ historisch zu verorten." Gisi, Lucas Marco: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert*. Berlin u.a.: de Gruyter 2007 (= Spectrum Literaturwissenschaft 11). S. 222. Heyne begreift die antiken Mythen nicht einfach als Fabeln, sondern als Versuche, die Welt zu erklären: „Aufgrund der Armut der Sprache eines mythischen Zeitalters verwenden die Menschen – wie bei den amerikanischen Wilden noch zu beobachten ist – Mimik und Gestik zur Mitteilung der Gefühle; entsprechend bildlich ist ihr Ausdruck. Konkretes wird durch Abstraktes, Gedanken durch Geschehen ausgedrückt. Es entsteht eine Ausdrucksweise, die durch (aus der Wahrnehmung der Umgebung gebildete) Allegorien, Tropen und Metaphern geprägt ist. […] In der Folgezeit werden die Mythen durch die mehr zufällige als durch den Verstand geleitete Tradierung vermischt, verändert und in eine neue Form gebracht. Den Mythen dieser ersten Stufe liegt das Staunen (miratio) über das Wahrgenommene zugrunde. Auf einer nächsten Stufe des erwachenden Verstandes versucht dieser, übersinnliche Dinge antropomorph darzustellen, wovon die Mythen über Gottheiten und ihre Taten zeugen." Ebd. Auch Johann Gottfried Herder geht „von einem ursprünglichen, poetischen Zeitalter aus, das durch Sinnlichkeit und Einbildungkraft geprägt ist, belässt aber allen Verstandeskräften ihren Eigenwert". ebd., 228.

10 Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart. In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart.* Hrsg. von Henry Thorau. Frankfurt am Main: Lang 2000. S. 7–20, S. 11.

Geschlechterdarstellungen implizit instrumentalisiert. Gewalttätiges Handeln der Frauenfiguren wird sehr viel expliziter pathologisiert und so an die konventionellen Geschlechtervorstellungen angepasst: „Wie die Dramen zeigen, können die antiken Überlieferungen problemlos von den bürgerlichen Geschlechterkategorien vereinnahmt werden.“[11]

Die gewalttätigen Frauenfiguren werden genutzt, um das ‚Weibliche' als „Anderes der Vernunft“[12] zu definieren: „Auf diese Weise bleibt der philosophische Diskurs der Aufklärung, der sich gerade gegen die Macht der alten Mythen rettet, den Mythen des Weiblichen verhaftet, die früher von den attischen Dramatikern inszeniert wurden.“[13]

Die mythische Deutungsoffenheit der antiken Texte wird in den literarischen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts also zugunsten der Einschreibung einer spezifischen Wertung der Geschlechtskategorien aufgegeben.[14] Die Frauenfiguren werden zugunsten einer scheinbar klaren Aussageabsicht vereindeutigt.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts finden Neuinterpretationen der heroischen Frauenfiguren nahezu ausschließlich in feministischen Kontexten statt, in denen versucht wird, die gewalttätigen Frauenfiguren für eben diese feministischen Kontexte nutzbar zu machen. In den 1970er Jahren wird im feministischen Diskurs der Mythos-Begriff als Gegenentwurf zum patriarchalen, männlich-rationalen Logos-Begriff diskutiert. Die mythischen Frauenfiguren werden hier benutzt, um Gegenentwürfe zum patriarchalen System

[11] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 96.Schon bei Bachofen wird deutlich, dass trotz der starken Betonung der Universalität des Mutterrechts als Gesellschaftsform außer Frage steht, dass das patriarchale System das eindeutig höher bewertete ist: „Die Methoden und Grundsätze, die Frauen- und Männerbilder, die das “Mutterrecht” als Werk durchziehen und charakterisieren, zeigen deutlich, daß es Bachofen nicht nur um die Erkenntnis anderer Verwandtschaftsformen ging, sondern damit einhergehend auch um den Versuch einer detaillierten Ausformulierung eines Frauen- und Männer-Bildes, das eine Festschreibung/Festlegung der Geschlechterrollen implizierte.“ Lanwerd, Susanne: *Mythos, Mutterrecht und Magie. Zur Geschichte religionswissenschaftlicher Begriffe.* Berlin: Reimer 1993, S. 76. Dem mutterrechtlichen System werden zudem gerade die Eigenschaften zugeschrieben, die auch im zeitgenössischen Diskurs über das Weibliche dominieren. Bachofens Ausführungen lassen sich also nur in Auseinandersetzung mit der spezifischen historischen Situation (des Autors) verstehen, wie auch Susanne Lanwerd herausstellt: „So ist zu vermuten, daß historisch bedingte Verunsicherungen und Erschütterungen der weiblichen und männlichen Rollenvorgaben mit zur Ausformulierung des groß angelegten Werkes des ‘Mutterrechts’ geführt haben.“ ebd., S. 78.

[12] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 8.

[13] Ebd., S. 5.

[14] Hier lässt sich eine interessante Parallele zum volkstümlichen Märchen des 19. Jahrhunderts beobachten. Auch dort gibt es verschiedene Gewalttäterinnen: Schneewittchen wird von ihrer Stiefmutter vergiftet, die Hexe bei Hänsel und Gretel ist kannibalisch veranlagt und Aschenputtels Stiefmutter verlangt von ihren eigenen Töchtern, sich die Füße zu verstümmeln. Diese Gewalttäterinnen werden im Märchen aber durchgängig als ‚Hexen' und (böse) ‚Stiefmütter' beschrieben, die zudem meistens durch die Stieftochter als Verkörperung ausschließlich positiver weiblicher Eigenschaften konterkariert werden. Hier findet also eine stark dualistische Festschreibung auf die jeweiligen Weiblichkeits-Stereotype von gut oder böse statt.

zu entwerfen und diese zu kritisieren – auch hier wird also die mythische Deutungsoffenheit für spezifische ideologische Interessen instrumentalisiert:

> Heute wird das Mythem des Weiblichen sogar auch von Feministinnen und ‚Postfeministinnen' in Anspruch genommen und umgedeutet, um die Möglichkeiten spezifisch ‚weiblicher' Sehweisen, Schreibtechniken und Kulturformen theoretisch zu begründen, die die Grenzen ‚männlicher' Logik übersteigen bzw. untergraben. In der Auseinandersetzung mit der Dialektik der eigenen, weiblichen Aufklärung entsteht vielleicht auch die Möglichkeit einer neuen mythologisierenden Inszenierung des Weiblichen – diesmal jedoch durch Frauen.[15]

Gerade hier erweisen sich die Gewalttäterinnen als besonders wirkungsmächtig, da sich die feministische Diskussion dieser Zeit auch um Begriffe weiblicher Aggressivität und weiblichen Zorns dreht.

Im Folgenden sollen Frauenfiguren aus unterschiedlichen mythologischen Kontexten bezüglich der Inszenierung ihrer Gewalthandlungen untersucht werden. Den Anfang macht mit Klytämnestra eine Anti-Heldin aus der griechischen Mythologie, auch die im Anschluss analysierte Amazonensage stammt (ursprünglich) aus diesem Kontext. In der Figur der Klytämnestra wird die Gewalttat letztlich als Symptom für das Aufeinanderprallen dieser Systeme inszeniert. Ihre Tat ist zwar innerhalb ihres spezifischen Argumentationszusammenhangs ebenfalls durchaus legitim, aber auch hier erweist sich das patriarchale System letztlich als dominant. Klytämnestra fungiert als Antiheldin, bei der die heroischen Attribute negativ gezeichnet werden. Das Aufeinanderprallen zweier (Geschlechter-)Systeme ist dem Amazonenstoff noch expliziter eingeschrieben. In der Arbeit wird zudem eine Adaption des Stoffes untersucht; auch im Kontext des böhmischen Gründungsmythos, der Libussa-Sage, findet sich mit dem Mägdekrieg ein insbesondere im 19. Jahrhundert als hochaktuell empfundener Amazonenstoff. Anschließend wird die Figur der Judith, die aus der christlichen Mythologie stammt, untersucht werden. Bei der in einen explizit patriarchalen Mythos eingeschriebenen Judith-Figur ist die Ambivalenz in der Erzählung schon stärker zurückgenommen; Judith ist am weitesten an das Konzept des männlichen Heroismus angeglichen. Auch bei ihr wird vor allem die Autonomie der Figur in ihrem Handeln betont. Ihre Tat wird als aus der Notsituation heraus legitimierter Gewaltakt dargestellt. Allerdings sind auch hier schon einige Einschränkungen hervorzuheben: Judith ist auf mehrfache Weise als Andere gekennzeichnet, sie ist nicht nur (jüdische) Frau, sondern zudem Witwe – und damit also ihrer eigentlichen weiblichen ‚Funktion' beraubt. Zudem changiert sie bei der Ausübung des Gewaltakts zwischen einem Status als eigenständigem Subjekt und dem als Werkzeug Gottes. Den Abschluss bildet mit Charlotte Corday ein ursprünglich-realhistorischer Stoff, der jedoch exakt denselben Mythisierungstendenzen

[15] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 30.

unterworfen wird wie die anderen ursprünglich mythologischen Stoffkomplexe. Ihre – explizit politische – Tat stellt zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine ähnliche Provokation dar wie die literarisch beschriebenen. In der Analyse der literarischen Bearbeitung wird deutlich, dass auch bei dieser Figur ähnliche Strategien wie bei den rein literarischen Figuren bei der Interpretation ihrer Tat angewendet werden.

5.1 Der Klytämnestra-Komplex

Eine der beiden großen, hauptsächlich durch ihre Gewalttaten ausgezeichneten Frauenfiguren in der griechischen Mythologie ist neben Medea die Gattenmörderin Klytaimnestra. Beide Figuren sind in einen größeren (patriarchalen) Erzählkontext eingebunden – Medea in die Erzählung von Iason und dem Goldenen Vließ und Klytaimnestra in die aeschyleische Orestie.

Aischylos erzählt in der *Orestie* die Geschichte der Herrschaftsbegründung von Orest aus dem Geschlecht der Atriden. Im Zentrum der Trilogie steht jedoch eigentlich die Figur der Klytaimnestra. Sie ist es, die hilflos ertragen muss, dass ihr Mann Agamemnon für günstige Winde die Tochter Iphigenie opfert. Klytaimnestra führt die Herrschaft in Mykene zehn Jahre lang fort. Sie ist es auch, die zusammen mit ihrem Liebhaber Aigisthos den zurückgekehrten Agamemnon tötet[16] und für diese Tat von ihrem Sohn umgebracht wird. An Klytaimnestra wird hier durch Aischylos außerdem eine weitere Diskursebene, nämlich die des Rechts (und damit auch die der vorherrschenden legitimen Gesellschaftsform) exemplifiziert. Die Taten Klytaimnestras und Orests werden jeweils durch unterschiedliche Rechtssysteme legitimiert. Klytaimnestra erweist sich also als die eigentlich zentrale Figur der Erzählung.

Allerdings ist Klytaimnestra nicht die einzige Gewalttäterin in der Orestie. Andere im weiteren Sinne gewalttätige (oder in anderen Erzählkontexten gewalttätig agierende) Frauenfiguren sind Elektra, Athene und Artemis. Diese Gewalt unterscheidet sich von der Klytaimnestras jedoch vor allem dadurch, dass sie im Dienste des Patriarchats steht und somit

[16] Diese Exponierung Klytämnestras als Gattenmörderin findet zuerst hier statt; bei Homer tötet Orestes Aegisth als den Mörder seines Vaters – was keine größere Problematik in sich birgt. Vgl. Homer: Odyssee. Die erste Verlagerung auf die Ebene eines Geschlechterkonflikts findet sich vermutlich bei Stesichoros. Die thematische Verschiebung von Homer zu Aischylos zeigt sich gerade in der Betonung des Gender-Aspektes. Der Genderkonflikt ist auch strukturell konsequent angelegt: "At each point of the narrative where tragic conflict takes place, this conflict is depicted as a conflict between genders. Agamemnon, sent by Zeus, a god, hindered by Artemis, a goddess, is forced to choose between becoming the slayer of his daughter or deserting the men of the military expedition to avenge his brother. Clytemnestra ist faced by Agamemnon to be a husband killer to avenge her daughter. Orestes is faced by Clytemnestra, to be a mother killer to avenge his father. Apollo, a god, faces the Furies, female divinities, in a trial which turns on who is the true parent, the male or the female." Goldhill, Simon: *Aeschylus, „The Oresteia"*. Repr. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2000 (=Landmarks of World Literature), S. 41. Diese strukturelle Vervielfachung entspricht außerdem dem Wiederholungsprinzip der Orestie.

das herrschende System nicht unmittelbar angreift.[17] Der Wichtigkeit Klytämnestras wird im 19. Jahrhundert Rechnung getragen, wenn in verschiedenen Dramen der Fokus auf Klytaimnestra selbst statt auf Agamemnon liegt. Vor allem männliche Autoren bearbeiten zu dieser Zeit die Figur neu, aber auch Autorinnen beschäftigen sich mit der Orestie, allerdings rücken sie die Klytaimnestra-Figur nicht so deutlich in den Vordergrund.[18] Im 20. Jahrhundert liegt dann jedoch der Schwerpunkt der wenigen Bearbeitungen vor allem auf Bearbeitungen von Autorinnen. Die Figur wird zudem auch verstärkt in anderen Medien, wie beispielsweise im Ballett oder im Film inszeniert.

Bei Aischylos ist Klytaimnestra als Figur vielschichtig motiviert und ihre Tat außerdem in den Kontext des Geschlechterfluchs eingebunden. Aischylos verschiebt den Konflikt gerade durch die starke Betonung des Gender-Aspektes auf eine politisch-gesellschaftliche Ebene. Die Tat Klytaimnestras wird so zwar problematisiert, aber dennoch nicht einfach nur skandalisiert.

Die Figur der Klytaimnestra ist von Anfang an durch ihr listenreiches Handeln und Reden charakterisiert.[19] Dabei stellt sie selbst sich zu Beginn des Stückes durchgängig bis zum Mord an Agamemnon als loyale Ehefrau dar, sowohl gegenüber dem die baldige Ankunft des Königs ankündigenden Herold[20] als auch Agamemnon selbst gegenüber:

> Ihr Bürger, Argos' Älteste, versammelt hier!
> Nicht hält die Scham mich ab, euch kundzutun, wie sehr
> Ich meinen Gatten liebe; den es schwindet hin
> Den Menschen mit der Zeit die Scheu.[21]

Aus ihren Redeanteilen wird nicht ansatzweise deutlich, dass sie den Mord an Agamemnon schon sehr lange plant, vielmehr ergibt sich

> [d]ie Spannungssituation im Stück […] aus gewissen Andeutungen des Wächters (36-39) und des Chors (548), die ihrerseits aber nicht wissen, was Klytaimnestra vorhat, sondern nur sagen können, daß im Hause Agamemnon nicht mehr alles in Ordnung ist und daß es durch seine Heimkehr zu einer

[17] Da diese Figuren zumindest innerhalb der *Orestie* jedoch keine aktiven Gewalthandlungen begehen, soll der Fokus hier hauptsächlich auf der Figur der Klytaimnestra liegen.

[18] Außerdem wurden vor allem Dramen weiblicher Autoren kaum gespielt und/oder veröffentlicht; so schrieb beispielsweise Amalie Prinzessin von Sachsen ein unveröffentlicht gebliebenes Stück mit dem Namen *Agamemnon, König von Argäus* (vorhanden im Dresdner Staatsarchiv). Weibliche Autoren setzen sich zu dieser Zeit vor allem in Lehrbüchern für Höhere Töchter mit der griechischen Mythologie auseinander, die mythischen Stoffe sind ihnen also durchaus geläufig.

[19] Im Weiteren folge ich hauptsächlich den Ausführungen Lutz Käppels zur kausallogischen Handlungskonstruktion der *Orestie*, da er den Plot der Trilogie schlüssig aus sich selbst heraus interpretiert. Vgl. Käppel, Lutz: *Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs.* München: Beck 1998 (=Zetemata 99).

[20] Vgl. Aischylos: *Die Orestie*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 1999 (=Universal-Bibliothek Griechische Literatur Nr. 508), S. 23.

[21] Ebd., S. 31.

> Konfrontation kommen wird, die sich in einer Katastrophe entladen muß. Wen dabei der drohende Blitz treffen wird, können sie nicht vorauswissen.[22]

Neben der Listigkeit Klytaimnestras wird vor allem die Unangemessenheit ihres Handelns für eine Frau betont, das gerade im Bereich der Sprache bzw. des öffentlichen Sprechens und im Bereich der Sexualität den gesellschaftlichen Konventionen widerspricht.[23] Allein die Tatsache, dass Klytaimnestra innerhalb des *Agamemnon* den größten Sprechanteil hat, ist deshalb ungewöhnlich[24]:

> For a woman to appear in public as a speaker, except within a closely controlled religious context, is in itself a sign for a woman out of place (Fouley; Gould 1980). Clytemnestra takes this to an extreme. Not only does she dominate the stage as the play's main and most impressive speaker, but also depiction, persuasion, guile – the manipulation of language – is the route to her domination. [...] Clytemnestra takes to an extreme the fear and power associated with such misuse of words.[25]

Auch die oben zitierte Stelle, in der sie sich statt an den Ehemann an die Ältesten wendet, zeigt eindeutig, dass sie selbst sich ebenfalls über die Unangemessenheit dieses explizit öffentlichen Sprechens bewusst ist. Dass Klytaimnestras Sprache außerdem auch ‚gewalttätig' ist, wird vor allem an der Teppich-Szene deutlich, in der sie Agamemnon durch die listige Art der Fragestellungen keine andere Möglichkeit lässt als nachzugeben – Klytaimnestra webt also sozusagen durch ihre Sprache ein Netz, mit dem sie Agamemnon einwickelt. Das Betreten des Teppichs stellt als Verschwendung einen Akt der Hybris dar, außerdem insoweit eine Anmaßung, als dass dieses eine angemessene Ehre für einen Gott wäre. Daran, dass Klytaimnestra sich für ihr Vorhaben auf Dike, die Göttin der Gerechtigkeit beruft, wird die „Doppelzüngigkeit" Klytaimnestras deutlich; es „[soll] [n]icht die ‚Rechtmäßigkeit' der Zerstörung Trojas […] ihn ins Haus führen, sondern Agamemnon selbst soll Gerechtigkeit zuteil werden."[26] In der folgenden Stichomythie wird Agamemnon durch Klytaimnestra jegliche Möglichkeit des Ausweichens genommen, wie Käppel betont:

> Hat sich Agamemnon also einmal auf das Verhör durch Klytaimnestra eingelassen und will er seiner Verpflichtung treu bleiben, seine wahre Meinung zu sagen (Ag. 913f.), dann muß er zugeben, daß er ‚verloren' hat. In Anbetracht der Tatsache, daß er Iphigenie getötet, sich bei der Einnahme Trojas hybrid verhalten und überhaupt einen für das Volk so leidvollen Krieg um der Frau willen geführt hat, kann er gar nicht überzeugend mit ‚moralischen' Argumenten der Aufforderung entgegentreten, jetzt

[22] Seeck, Gustav Adolf: Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie Untersuchungen zu Aischylos. München: Beck 1984 (=Zetemata 81), S. 48f.

[23] Griechische Frauen waren an die private Sphäre des Hauses gebunden, „[s]ie mußte[n] schweigen, durfte[n] an keinem Männergespräch teilnehmen, nicht mit ihrem Mann oder Sohn am gleichem Tisch essen, und wenn sie diese beim Mahl bediente[n], dann nur stehend". Vardiman, Ernst E.: *Die Frau in der Antike. Sittengeschichte der Frau im Altertum*. Wien: Econ 1982, S. 186.

[24] Gerade das wird übrigens durch die Figur der Elektra konterkariert, die in den *Choephoren* lediglich im Kontext der Trankspende sprechen darf und zur entscheidenden Tat durch Orest ins Haus geschickt wird. Das wird später durch Sophokles in dessen Elektra umgearbeitet, wenn Elektra „virtuell zur Mittäterin [wird]". Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 948), S. 293.

[25] Goldhill, Simon: *Aeschylus, "The Oresteia"*, S. 38f.

[26] Käppel, Lutz: Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos, S. 152.

> über die Tücher zu schreiten. Dies hat er mit Ag. 940 erkannt. Ihm bleibt nur noch der misogyne Ausfall zur Kompensation seiner sachlichen Niederlage.[27]

Hier findet also in aller Öffentlichkeit ein Machtspiel zwischen den Ehepartnern statt, das Klytaimnestra eindeutig gewinnt. Schon hier wird angedeutet, dass Klytaimnestras Verhalten durchaus auch im Hinblick auf ein Streben nach Macht beurteilt werden muss, "because in all Greek mythology she is the one woman, that is keeper of the *oikos*, who attempts to wield political power, that is, to play a role in the *polis*."[28] Hier gibt sie sich jedoch noch diplomatisch, als sie Agamemnon ermöglicht, in der Öffentlichkeit sein Gesicht zu wahren, wenn sie ihm formal den Sieg zuspricht. Bezeichnenderweise ist diese Szene als symbolische Vorwegnahme der Tat auf offener Bühne verstanden worden:

> Es ist längst gesehen, daß sich in diesem Symbol und im Sieg, den Klytaimnestra hier über ihn erringt, die Tat eigentlich vor unseren Augen vollzieht, die nur faktisch nachgeholt wird durch seine Erschlagung hinter der Bühne. Das endet mit der Rechtfertigung der Tat durch Klytaimnestra.[29]

Indem die Gewalthandlung also auf einer sprachlichen Ebene vorweg genommen wird, findet eine metaphorische Verschiebung des Gewalthandelns in eine unblutige Ersatzhandlung statt. Aber nicht nur durch solche zwiespältigen Reden wird die Unangemessenheit von Klytaimnestras Benehmen herausgestellt, auch ihr sexuelles Verhalten entspricht nicht den gesellschaftlichen Konventionen. ‚Seitensprünge' waren für Männer durchweg legitim[30], während den Frauen diesbezüglich ein strenges Verbot auferlegt war. Die Ehefrauen mussten dieses Verhalten der Männer stillschweigend erdulden. Klytaimnestra klagt dieses Verhalten jedoch explizit an, wenn sie sagt:

> Hier liegt der Mann, der Schändliches mir angetan,
> Der Chrysestöchter Lust gestillt vor Ilion –
> Und sie, die Kriegsgefangene, Zeichendeuterin,
> Die Bettgefährtin ihm, orakelkündende,
> Die treulich mit ihm schlief und scheuerte mit ihm
> Die Ruderbank.[31]

Diese Anklage und vor allem die Herausnahme des Rechts, das Gleiche zu tun, dürften im damaligen Verständnis als Unverschämtheit gegolten haben. Auch hierin zeigt sich wieder die

---

[27] Ebd., S. 156f.

[28] MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra. In: *Views of Clytemnestra, ancient and modern*. Hrsg. von Sally MacEwen. Lewiston, N.Y.: Mellen 1990. S. 16–34, S. 16. Hier ist auf Hannah Arendt zu verweisen, nach der Gewalttätigkeit noch stärker aus drohendem Machtverlust denn aus Ohnmächtigkeit entsteht. Vgl. S. 18f. dieser Arbeit.

[29] Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie*, S. 168.

[30] „Zwar war den Griechen die Monogamie vorgeschrieben und das Halten von Nebenfrauen gesetzlich untersagt, doch standen jedem vermögenden Mann zur Abwechslung die Sklavinnen des Hauses sowie Hetären außerhalb des Hauses zur freien Verfügung." Vardiman, Ernst E.: *Die Frau in der Antike*, S. 197. Diese Aussage Vardimans bezieht sich eigentlich auf die hammurapische Gesetzgebung, später konstatiert sie jedoch, dass „[d]ie juristische Stellung der Frau, wie sie in der attischen Gesetzgebung und Tradition verankert war und blieb („aus Traditionstreue"), […] denselben Härten wie im hammurapischen Codex [unterliege]". ebd., S. 189.

[31] Aischylos: *Die Orestie*, S. 53.

Unweiblichkeit ihres Verhaltens.[32] Klytaimnestra akzeptiert die patriarchalen Regeln für weibliches Verhalten nicht, für sie haben sie keine Relevanz. So ist ihr Verhalten als Angriff auf das patriarchale System zu verstehen: "For a woman to plot *like* a man – and thus aim the position of authority – is inevitable to plot *against* a man: against the established order of patriarchy."[33] Der Angriff auf die Person Agamemnons ist also eigentlich lediglich der logische Höhepunkt ihres Verhaltens, wobei sie Agamemnon sicherlich nicht nur als Ehemann und Vater angreift, sondern auch als König und damit als obersten Vertreter des Patriarchats.

Die Tat selbst geschieht im Bühnenhintergrund und wird auf der Bühne durch die Prophezeiung Kassandras verbalisiert, bis diese um den eigenen Tod wissend ins Haus geht. Den ersten Teil von Kassandras Prophezeiung bezüglich des ‚Thyestesmahls' kann der Chor nach einigen Verständnisschwierigkeiten auf die richtige Weise deuten: Die expositorische Erläuterung der Historie des Geschlechterfluchs wird mit der Todesprophezeiung verbunden. Kassandra sieht zunächst nicht unmittelbar den Mord, sondern beschreibt das ‚Thyestesmahl', bei dem Atreus dem mit seiner Frau fremdgegangenen Thyest dessen geschlachtete Kinder zum Mahl vorsetzt:

> Hier sind die Zeugen, denen ich vertraue, hier
> Die junge Brut, die wimmert um den Mord,
> Und das gebratene, das der Vater schlang, das Fleisch.[34]

Lediglich Aegisth überlebte damals.[35] Diese Verknüpfung nimmt auf einer strukturellen Ebene schon eins der Argumente vorweg, die Klytaimnestra später zur Rechtfertigung vor dem Chor vorbringt, gerade weil „[b]eide Elemente […] von Kassandra in einen ursächlichen Zusammenhang gesetzt [werden]."[36] Mit der Verflechtung der unterschiedlichen Erzählebenen

> hat der Dichter sich die Möglichkeit geschaffen, drei der für die Entfaltung des ‚Plot' des Stückes essentiellen Ziele zu erreichen: (a) Die Präsentation der zeitgleich parallel hinterszenisch ablaufenden Handlung für den Zuschauer, (b) die autoritative Deutung des Geschehens durch die Enthüllung von

[32] Durch die inhaltlichen Hervorhebungen wird die strukturelle Unangemessenheit des Charakters an sich zusätzlich betont, denn allein durch ihre dramatischen Herausgestelltheit ist sie in einer paradoxen Situation: "Moreover, there is another paradox in which woman in Greek drama are inevitably caught: once they are the subject of drama, they become 'evil' for two reasons. First, they are placed physically outside the oikos by definition [...]. Second, by being the subject of so much 'talk', they are made incapable of a true 'inside' life. No wonder that they play such a large role in drama, and no wonder that Clytemnestra, who wanders 'out' further than anyone else, has the largest role of all." MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra, S. 31.

[33] Goldhill, Simon: *Aeschylus, "The Oresteia"*, S. 37.

[34] Aischylos.: *Die Orestie*, S. 39.

[35] An dieser Stelle wird die Parallele zur Figur des Orestes deutlich, die den Mord Aegisths bei Homer so unproblematisch macht. Auch Aegisth hat als heimkommender Vertriebener irgendwo ein Anrecht bzw. sogar die Pflicht, seinen Vater zu rächen.

[36] Käppel, Lutz: Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos, S. 163., vgl. dazu v. a. V.1217-1230 des *Agamemnon*.

> relevanten Ereignissen in der Vergangenheit; (c) die Eröffnung und Entfaltung des Ehebruch-Themas (‚Kassandra – Agamemnon' vs. ‚Klytaimnestra – Aigisthos').[37]

Die weiteren eigentlich überdeutlich erscheinenden Anspielungen auf die Todesumstände Agamemnons kann der Chor dann überraschenderweise nicht entsprechend deuten, obwohl er grundsätzlich gewillt ist, Kassandra zu glauben. Dabei ist Kassandras Schilderung durchaus plakativ:

> Elende! Dies willst du tun?
> Den Lebensgefährten, den Gatten, du fegst
> Ihn blank im Bade. Wie sag ich den Schluß?
> Rasch wird es geschehn.
> Hand streckt auf Hand sich vor und holt aus.
> […]
> Ah! Ah! Hier, was erscheint?
> Ist es ein Netz des Hades? Nein,
> Die Schlinge, die mit ihm schlief, des Mords
> Mitschuldig. Über dem Opfer, das
> Gefallen, jauchze denn nun dem Geschlecht,
> Die unersättliche Zwietracht auf.
> […]
> Ah! Ah! Siehe! Den Stier
> Halte fern von der Kuh! Sie fängt
> Ihn in Gewändern, sie stößt ihn mit
> Schwarzhörnigem Anschlag. Er sinkt zurück
> Ins volle Bad. Ich verkündige dir
> Verräterisch mordender Wanne List.[38]

Hier ist der Ablauf auf metaphorisierende Weise minutiös beschrieben. Im Folgenden wird er durch die Todesschreie Agamemnons aus dem Off aktualisiert und bestätigt.

Erst nach der Tat wird Klytaimnestra mit der doppelseitigen Axt in der Hand über den Leichen Agamemnons und Kassandras sichtbar. Der Chor klagt sie an und verwickelt sie in ein Streitgespräch. Zunächst jedoch offenbart Klytaimnestra ihr ‚wahres Gesicht', wenn sie sagt:

> Viel sprach ich früher, was der Augenblick gebot.
> Entgegengesetztes sag ich nun und ohne Scham.
> […]
> Ich habe diesen Kampf seit langem wohl bedacht.
> Nun kam mir, spät zwar, mit dem Lauf der Zeit, der Sieg.[39]

Erst an dieser Stelle offenbart Klytaimnestra in beabsichtigter Weise das volle Ausmaß der Intrige. Noch einmal wird die Machtposition Klytaimnestras verdeutlicht; sie selbst sieht sich außerdem absolut im Recht:

> Aeschylus paints a strong, proud queen who is sure of the justice of her cause. Aegisthus, nowhere to be seen, has not yet emerged from hideing; this is Klytemnestra's revenge, and she takes full credit for it. Aeschylus, however, presents a complex and powerful figure.[40]

---

[37] Ebd., S. 159f.
[38] Aischylos*: Die Orestie*, S. 39f.
[39] Ebd., S. 51.
[40] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 35.

Im Anschluss daran beschreibt auch Klytaimnestra selbst ausführlich und triumphierend ihre Tat. Hier werden Kassandras metaphorische Prophezeiungen noch einmal in den Sachkontext ‚übersetzt': Klytaimnestra ‚fängt' Agamemnon in einem „Zugnetz, endlos, wie der Fischer Netze sind"[41], und schlägt insgesamt drei Mal mit der Doppelaxt zu, wobei Agamemnon beim dritten Schlag schon gestürzt ist. Das Netz verdeutlicht hierbei die Geplantheit der Tat: Klytämnestra, die als Frau dem Krieger Agamemnon mit Sicherheit körperlich unterlegen ist, verhindert so, dass dieser sich wehrt oder sogar flieht. Die Tötung mit der Axt zeigt noch einmal die Entschlossenheit bzw. Skrupellosigkeit Klytaimnestras, denn immerhin muss sie (auch hier wahrscheinlich vor allem aufgrund ihrer körperlichen Konstitution) drei Mal zuschlagen, um Agamemnon endgültig zu töten.[42] Dass sie dabei die Labrys benutzt, hat einen besonderen Symbolgehalt. Die Doppelaxt wurde in der griechischen Kultur vor allem Priesterinnen zugeschrieben und ist also eine spezifisch weibliche Waffe. Außerdem ist die Labrys eine Zeus gewidmete Ritualwaffe, die die Bedeutung der Tötung Agamemnons als Opfer (und damit als Ausgleich für die vergangenen Frevel) verstärkt. Hier wird also implizit die Rechtmäßigkeit des Mordes innerhalb der (matriarchalen) Logik Klytaimnestras bestätigt. Klytämnestra ist über das Gelingen der Tötung „erheitert"[43], worauf der Chor mit Fassungslosigkeit reagiert. Klytaimnestra rechtfertigt sich zunächst mit der Rache(-pflicht) für Agamemnons Mord an Iphigenie. In diesem Zusammenhang beruft sie sich erneut auf Dike:

> So höre denn, wie *ich* bekräftige meinen Eid!
> Bei Dike, die sich um mein Kind erfüllt;
> Für die ich ihn erschlug, bei Ate und Erinys auch.[44]

Gleichzeitig macht sie dem Chor zum Vorwurf, dass er (als Rechtsinstanz) Agamemnons Frevel nicht verfolgte:

> Ihm aber widersetztest du dich damals nicht,
> Der achtlos, so, als ging ihm ein Stück Vieh zugrund,
> Da doch von Schafen seine wollige Herde strotzt,
> Sein eigen Kind geopfert, mir die liebste Frucht,
> Der Mutterschmerzen, wegzuzaubern thrakischen Wind.
> Tat ihn des Landes zu verweisen dir nicht not
> Zur Sühne solcher Greuel?[45]

Der Chor geht schon an dieser Stelle nicht wirklich auf Klytaimnestra ein, scheinbar fehlen ihm bereits hier die Gegenargumente. Stattdessen verweist er wenig später vorwurfsvoll auf Klytaimnestras Status als Rache-Daimon des Hauses:

---

[41] Aischylos: *Die Orestie*, S. 51.
[42] Die Betonung des mehrfachen Zuschlagens ist auch bei der Judithfigur vorhanden – auffälligerweise wird dieser Aspekt bei beiden Figuren in so gut wie allen späteren Bearbeitungen unterschlagen. Vgl. Kapitel 5.4 dieser Arbeit.
[43] Aischylos: *Die Orestie*, S. 35.
[44] Ebd., S. 53.
[45] Ebd.

> Fluchgeist, der du das Haus und Tantalos' beide
> Enkel befällst,
> Von Frauen gleichbegeisterte Macht,
> Die frisst mir am Herzen, übst du aus.[46]

Wenn der Chor das zunächst als Beschuldigung erhebt, dreht Klytämnestra ihm listig das Wort im Munde herum und postuliert genau diesen Status als Rache-Daimon als weitere Rechtfertigung ihrer Tat:

> Daß mein dies Werk, behauptest du kühn,
> Nicht füge hinzu,
> Daß ich das Weib Agamemnons sei.
> Gestalt der Gattin des Toten nahm
> Der raue, alte Rachegeist an,
> Um Atreus' Willen, des argen Wirts,
> Vollzog er an ihm die Sühne
> Und opferte für die Kleinen den Mann.[47]

Genau wie auch Kassandra schon in ihrer Prophezeiung verknüpft auch Klytaimnestra an dieser Stelle ihr Handeln mit dem ‚Thyestesmahl'.[48] Auf einen größeren Kontext der Gewalthandlung Klytaimnestras, der sich dann letztlich bis auf diesen Frevel hin ausweitet, wird schon im ersten Teil des Dramas expositorisch hingewiesen, wenn von der Opferung Iphigeniens in Aulis berichtet wird. Als die Atriden mit dem Heer auf Aulis sind, schickt die erzürnte Artemis ungünstige Winde und fordert Agamemnons Tochter Iphigenie als Opfer. Agamemnon erfüllt die Forderung der Göttin, so dass die Weiterfahrt und damit letztlich der Sieg über Troja gesichert sind. Diese Tat Agamemnons ist nach Käppel durchaus seine freie Entscheidung, allerdings sind seine Entscheidungsmöglichkeiten auf zwei Alternativen eingeschränkt; entweder stellt er sich gegen die immerhin von der Göttin Artemis geforderte Opferung seiner Tochter und liefert damit das Heer dem sicheren Tod in Aulis aus[49] oder er opfert die Tochter und ermöglicht damit das Überleben des Heeres und den Sieg über Troja. Obwohl es also Agamemnons freie Entscheidung ist, Iphigenie zu opfern, lassen ihm die ‚Wirkungszusammenhänge' keine andere Wahl. Dennoch ist die Tat eindeutig als Frevel gekennzeichnet, denn Agamemnon wird im Versuch, diese verbrecherische Handlung zu rechtfertigen, mit Wahnsinn geschlagen:

> Damit, daß Agamemnon schließlich im Wahnsinn die Ermordung der Tochter nicht mehr widerwillig als notwendiges Übel auffaßt, das Heer zu retten, sondern als praktikables Mittel seinen Krieg fortzusetzen, ruft er Klytaimnestra auf den Plan, die ihn für dieses Verbrechen töten wird. War

[46] Ebd., S. 54.
[47] Ebd., S. 55.
[48] Durch diese Doppelung gewinnt die Verknüpfung an Evidenz, gerade weil sie dem durchgängigen Schema der Doppelungen bzw. Vervielfachungen im Stück entspricht.
[49] Käppel widerspricht Interpretationen, die davon ausgehen, dass es eine Möglichkeit der Umkehr für das Heer gegeben hätte. Seiner Ansicht nach sind die Truppen auf der Insel dem drohenden Hungertod ausgeliefert. Vgl. Käppel, Lutz: *Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos*, S. 113.

> Agamemnon mit seiner Entscheidung noch Opfer einer nicht durch ihn selbst verursachten Zwangslage, so wird er mit seiner Tat zum Täter, was wiederum nach Vergeltung ruft.[50]

Durch das ‚Adlerzeichen' und dessen Interpretation durch den Seher Kalchas wird dann auch die Tat Agamemnons in den größeren Wirkungszusammenhang des Geschlechterfluchs der Atriden gestellt: Artemis schickt die widrigen Winde, um mit der Opferung Iphigeniens einen Ausgleich für die getöteten Thyesteskinder zu erhalten, und zwar laut Käppel gerade aufgrund ihrer Funktion als Schützerin der Jungen.[51] Die Opferung Iphigeniens erfüllt damit, wenn man sie im Kontext des Geschlechterfluchs betrachtet, zwei Funktionen: Zum einen ist der Tod der eigenen Tochter der Ausgleich für den Mord des Atreus an den Thyesteskindern und zum anderen werden durch diesen Mord die folgenden Ereignisse, die zum Tod Agamemnons (als Kind des Atreus) führen und damit ebenfalls als ‚Ausgleich' betrachtet werden können, überhaupt erst ermöglicht; denn die Rache für den Mord an Iphigenie ist ganz eindeutig Klytämnestras stärkstes Motiv. Schon an dieser Stelle wird also als Vorausverweis die Tat Klytämnestras einer Deutung unterworfen: Sie handelt zwar genau wie Agamemnon aus freier Entscheidung, aber sie ist genau wie er gleichzeitig ein Werkzeug des Geschlechterfluchs. An dieser frühen Stelle wird also die Ambivalenz des Gattenmordes impliziert, in den größeren Zusammenhang des Geschlechterfluchs eingeordnet und eindeutig als frevelhafte Handlung gekennzeichnet. Diese Ambivalenz in der Bewertung kommt schließlich auch im Streitgespräch mit dem Chor zutage. Dass Klytaimnestra sich gerade diese wie oben beschrieben zunutze macht, verwirrt den Chor, sodass er ihr am Ende zumindest teilweise zustimmen muss:

> […] Doch stand
> Dir als Helfer der Väter Rachegeist bei.
> In immer neu zuströmenden Blut
> Der Nahverwandten drängt mit Gewalt
> Der schwarze Ares und schreitet vor
> Und sühnt der Knaben blutigen Tau.[52]

Eine eindeutige Verurteilung des Mordes an Agamemnon findet hier also nicht statt. Im anschließenden Gespräch mit Aigisthos hat der Chor auffälligerweise solche Argumentationsschwierigkeiten nicht. Hier kann er eindeutig die Schuldigkeit Aegisths konstatieren. Der erste Teil der Trilogie endet also mit dem totalen Triumph Klytaimnestras –

[50] Ebd., S. 135.
[51] Käppel negiert die Position, dass Artemis etwas Unmögliches von Agamemnon fordere, um den trojanischen Krieg zu verhindern, da es nicht aus dem Text hervorgehe. Dass eine solche Argumentation widersinnig würde, als die Winde nach der Opferung aufhören und das Opfer somit seinen Zweck erfüllt, ist ein weiteres einleuchtendes Gegenargument. Artemis fordert also das Opfer als etwas Mögliches. Dass das mit ihrer Funktion als ‚Schützerin der Jugend' durchaus vereinbar sein kann, beweist Käppel schlüssig, wenn er darlegt, in welchem Zusammenhang die Forderung der Artemis zum Geschlechterfluch steht.
[52] Aischylos: *Die Orestie*, S. 55f.

und damit im Chaos der althergebrachten (patriarchalen) Ordnung, wie auch Macewen hervorhebt:

> Since her power is certainly stronger than his [Aegisth's] [...], Clytemnestra is now king of Argos [...], and that is clearly what she wanted all along. Obviously a woman king is unacceptable, perhaps even more so than tyranny itself, and so the *polis* has lost its way and is in chaos. This is the central crisis of the play.[53]

Im zweiten Teil, den *Choephoren*, liegt der Fokus auf dem aus dem Exil zurückkehrendem Orest, der im Auftrag Apolls seinen Vater rächen soll. Elektra und Orest treffen am Grab Agamemnons aufeinander und schmieden, nachdem sie sich gegenseitig als Geschwister erkannt haben, einen Plan, um den Tod des Vaters zu rächen. Orest will verkleidet ans Haustor gehen und, sobald er eingelassen wird, Aigisthos als Mörder seines Vaters töten. Klytaimnestra wird in diesem Zusammenhang nicht erwähnt. Erst durch ein Lied des Chores über ungeheure Frauen wird auf Klytaimnestra verwiesen. Der Chor betont die durch das weibliche Handeln entstehende Ehrlosigkeit des Hauses und vergleicht Klytaimnestra mit anderen bekannten Gewalttäterinnen. In der Erzählung über Althaia wird vor allem der Aspekt des Kindsmords betont. Der Kontext, in dem diese Tat stattfindet, wird jedoch unterschlagen [54]:

> Wer nicht mit flatternden Sinnen forscht,
> Wisse den feuerglühenden Rat,
> Den einst Thestios Tochter ersann,
> Die unglückselige, so dem Sohn
> Verderben brachte, das rote Scheit
> Entzündend, das teilte sein Los von je,
> Seit auf dem Schoße der Mutter er schrie,
> Ein Leben lang,
> Bis hin zum Tag seines Schicksals.[55]

Die Tat der Skylla[56] wird ebenfalls ausführlich beschrieben, hier werden vor allem die Aspekte der Verführtheit der Täterin und der Listigkeit des Handelns hervorgehoben:

> Hassenswürdig in Sagen lebt
> Die blutige Skylla auch, die gab
> Den Feinden preis den Vater, verführt
> Von goldgeflochtenem Kreterschmuck,
> Des Minos Geschenk, und trennte mit List
> Von Nisos' Haupt das unsterbliche Haar
> Mit hündischem Sinn, indes im Schlaf
> Er atmend lag.
> Und ihn ereilete Hermes.[57]

---

[53] MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra, S. 19.

[54] Althaia tötet ihren Sohn Meleagros aus Rache für ihre von ihm ermordeten Brüder, indem sie ein mit seinem Leben verbundenes Holzscheit erneut ins Feuer wirft und verbrennen lässt. Der Disput, über den Meleagros seine Onkel ermordet, ging um einen getöteten Eber, auf den beide Parteien Anspruch erhoben. Vgl. Altheia. In: *Die Heroen-Geschichten.* Bd. 2. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1988a. S. 97–101.

[55] Aischylos: *Die Orestie*, S. 87.

[56] Skylla tötet aus Liebe zum Angreifer Minos ihren Vater Nisos, indem sie ihm die Locke abschneidet, an der sein Leben hängt. Später wird sie jedoch von Minos für diesen Verrat bestraft. Vgl. Skylla und Nisos. In: *Griechische Mythologie. Quellen u. Deutung*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 279–282.

An dieser Stelle werden Unterschiede zur Tat Klytaimnestras deutlich: Klytaimnestra handelt genau wie Althaia aus Rache, aber im Unterschied zu Skylla handelt sie aus eigenem Antrieb, auch wenn Aegisth sich als ‚Anstifter der Tat' brüstet.[58] Die beiden mythischen Figuren vollziehen den Tötungsakt außerdem lediglich indirekt und symbolisch. Im Gegensatz dazu handelt Klytaimnestra aktiv und direkt – sie tötet eigenhändig. Am vergleichbarsten hält der Chor die Morde der Frauen von Lemnos an ihren Ehemännern[59]:

> Der Greuel allerverrufenster war
> In Lemnos. Bespien wird er noch jetzt,
> Und doch vergliche, was Gräßliches hier
> Geschah, wohl mancher der lemnischen Not.
> Ehrlos fährt hin
> Ein Geschlecht in götterverhaßter Schuld,
> Da keiner von Göttern Verworfene scheut.
> Wo sprach ich wider die Satzung.[60]

Der Konflikt hier ist tatsächlich ähnlich gelagert. Auch hier treten die Frauen aus dem zugewiesenen Umfeld des oikos heraus und beanspruchen ähnlich wie Klytaimnestra die Herrschaftsmacht der polis, indem sie nach dem Mord als Frauengesellschaft leben und so herrschen. Auch wird bei allen erwähnten Gewalttaten im Angriff auf Männer ausdrücklich ein Angriff auf das patriarchale System verübt und dieses z. T. sogar durch ein matriarchales ersetzt. Der Chor stellt Klytaimnestra also in eine Traditionslinie mit anderen weiblichen Gewalttäterinnen:

> The chorus compares Klytemnestra to all manner of violent women who slay men [...]. The list is meant to highlight Klytemnestra's violence and violation of the patriarchal order as well as to horrify the audience.[61]

So wird nicht nur Klytaimnestras Tat exponiert, sondern es wird zudem deutlich gemacht, dass diese Tat eben nicht einzigartig ist – vielmehr scheint weibliche Gewalt in durchaus vielfältiger Weise vorzukommen. Gleichzeitig macht der Chor auf diese Weise deutlich, wie nötig und richtig es ist, sich gegen die Herrscher zu stellen.

Doch der Plan Orests, der „zu einer erfolgreichen, umfassenden Durchführung der Rache ungeeignet [ist]", da er „der wirklichen Lage nicht im Geringsten Rechnung trägt"[62], scheitert auch tatsächlich schon zu Beginn, da zwei entscheidende Tatsachen von Orest nicht bedacht werden. Er rechnet weder damit, dass ihm durch Klytaimnestra der Eintritt in das Atridenhaus tatsächlich gewährt wird, noch damit, dass Aegisth sich von einer Leibwache begleiten lässt. Da jedoch Aegisth abwesend ist, lädt Klytaimnestra Orest ein, im Gästehaus zu warten,

---

[57] Aischylos: *Die Orestie*, S. 87.
[58] Vgl. ebd., S. 58.
[59] Die Frauen von Lemnos töten ihre Männer, um selbst zu herrschen. Andere Versionen erzählen, sie wären von ihren Männern betrogen worden und würden sich dafür rächen.
[60] Ebd., S. 87–88.
[61] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 36.
[62] Käppel, Lutz: Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos, S. 228.

während sie Aegisth holen lässt. Klytaimnestra ist es also – unter anderem wieder durch das unweibliche Verhalten, sich Fremden in Abwesenheit des Hausherrn zu zeigen –, die den Plan durchkreuzt:

> [Es ist] jedesmal Klytaimnestra, die die unheilvollen Ereignisketten in Gang setzt. Es scheint deutlich. In ihr wirkt der Rachegeist! Dies entspricht überraschenderweise voll und ganz der offen ausgesprochenen Rolle, die sie bereits im ‚Agamemnon' gespielt hatte. Auch dort war sie schon als ‚Agentin' des Fluches im Hause der Atriden bei der Ermordung Agamemnons aufgetreten (Ag. 1497ff. - 1508ff.). Diese Rolle behält sie auch jetzt bei – diesmal zu ihrem eigenen Verderben.[63]

Zunächst droht der Plan also zu scheitern. Lediglich durch eine Intervention des Chors kann die Handlung soweit abgewandelt werden, dass Aegisth allein erscheint und Orest so die Möglichkeit bekommt ihn zu töten. Diese Tötung stellt auch kein größeres Problem dar: "Aegisthus was doing what was required of a man, and is punished for offending another man's legal rights, so there would not be a story to dramatize if there were no woman."[64] Orest blendet bis zum entscheidenden Moment aus, dass die Ausführung der Rache außerdem den Muttermord beinhaltet. Vor allem in dieser Ausklammerung und der darin angelegten pointierten Erkenntnis der Notwendigkeit bzw. gerade dem Zweifel an solcher wird deutlich, dass dieser Blutmord für Aischylos den eigentlichen Konflikt darstellt. Im Angesicht ihres Todes betont Klytaimnestra ihren Status als Mutter Orests:

> Mein Sohn! Halt inne! Scheue diese Brust, mein Kind,
> Aus der du oft mit Lippen, halb im Schlaf,
> Die Muttermilch gesogen, die dich wohl genährt.[65]

Wie schon zuvor, als sie vom scheinbaren Tode Orests erfährt, wird deutlich, dass sie diese Verwandtschaftsbeziehung sehr hoch wertet. „Klytaimnestras Worte im Einzelnen", sagt Käppel, „geben keinen Anlaß, zu bezweifeln, daß ihre Klage als erste Reaktion durchaus aufrichtig ist."[66] Die Mutterliebe Klytaimnestras ist also zwar ehrlich, aber auch sie ist ambivalent besetzt:

> [I]t is Klytemnestra's status as mother that triggers the violence - either against her (or her children) or by her (in retribution for her children's deaths). This fact tends to complicate any discussion of the joys of motherhood or any idealization of its status. Being a mother in Klytemnestra's context implies a necessary connection between fierceness and nurturing. This union calls into question many of those cultural dualities that assign strength and brutality to men and softness and nurturing to women. One of woman' most basic biological roles demands that she be capable of brutality and defensive destruction even against the husband.[67]

Indem das gewalttätige Verhalten Klytaimnestras also auf deren Mutterschafts-‚Triebe' zurückgeführt wird und auf diese Weise gewissermaßen naturalisiert wird, erscheint es auf dieser Basis als gerechtfertigt. Demgegenüber wird der Muttermord Orests zunächst als

[63] Ebd., S. 231.
[64] MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra, S. 21.
[65] Aischylos.: *Die Orestie*, V. 896–899.
[66] Käppel, Lutz: Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos, S. 221.
[67] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 175.

illegitim dargestellt, was jedoch schnell wieder unterlaufen wird. Der Muttermord ist inszenatorisch ähnlich zum Mord Klytaimnestras angelegt, auch diese Tat geschieht im Off und Orest tritt anschließend aus dem Palast heraus, um seine Tat zu rechtfertigen. Im Gegensatz zum Gattenmord, der von Klytaimnestra ausführlich erzählt wird und durch die Waffe und die Leichen zudem visuell unterstützt wird, bleibt die Gewalthandlung Orests jedoch ausgeblendet, er erzählt lediglich, die Mutter erschlagen zu haben.[68] Stattdessen präsentiert er dem Chor das Netz, mit dem Agamemnon gefangen wurde, und verweist so erneut auf den Frevel Klytaimnestras. Durch die strukturell ähnliche Anlage der Szene wird verdeutlicht, dass auch in dieser Tat das Wirken des Geschlechterfluchs zu sehen ist. Gleichzeitig wird den Morden durch diese subtilen Unterschiede in den Inszenierungen aber eine implizite Wertung bzw. Gewichtung eingeschrieben, die die späteren Entwicklungen stützt. Der Muttermord hat außerdem eine unmittelbare politische Funktion, denn „[t]o kill his mother is for Orestes also to re-establish the proper boundaries of behaviour for men and women."[69] Orestes wird aufgrund des Frevels des Muttermordes mit ‚Wahnsinn geschlagen' und ihm erscheinen die Erinnyen, die ihn verfolgen und nach Delphi zum Tempel des Apoll jagen.

Im dritten Teil der Trilogie, den *Eumeniden*, verweist Apoll Orestes weiter nach Athen. Die herrschende Göttin Athene gründet den Aeropag, um über den ‚Fall' zu entscheiden. Hier wird das Geschehen also auf die Ebene eines Rechtstreits gehoben, bei dem zwei verschiedene Rechtsdiskurse, das matriarchale Blutrecht und das patriarchale Recht der polis aufeinanderprallen. Dabei vertritt Orestes sich selbst, die Position Klytaimnestras wird durch die Erinnyen vertreten.[70] Die Erinnyen, die lediglich Orest verfolgen, um seinen Mord an der Mutter zu rächen, Klytaimnestras Tat aber ungesühnt lassen, sind ein Indiz für die Position Klytaimnestras als Vertreterin einer matriarchalen Position:

> Es sind Verhältnisse, in denen die Gentilgötter (Erinnyen) nur den Mord am eigenen Verwandten verfolgen, nicht aber die Tötung eines Gensfremden, im Falle der „Orestie" Agamemnons, der lediglich in die *gens* der Klytaimnestra hineingeheiratet hatte. Orest, der nach der matrilinearen Verwandschaftsrechnung nur Verwandter der Mutter ist, nicht Verwandter seines Vaters, durchbricht das matrilineare Prinzip, indem er seinen Vater rächt, dessen Tötung ihn nach den alten Verwandtschaftsnormen eigentlich nicht zu berühren hätte.[71]

Nachdem beide Parteien ihre jeweilige Position vorgetragen haben, wird abgestimmt. Auffällig ist vor allem, wie stark Aischylos die Unentscheidbarkeit des Muttermordes als

[68] Aischylos: *Die Orestie*, S. 103.
[69] Goldhill, Simon: *Aeschylus, "The Oresteia"*, S. 41.
[70] Was im Übrigen ein geschickter Schachzug ist, da Frauen zur damaligen Zeit weder als Zeuginnen noch als Anklägerinnen aussagen durften. Vgl. Vardiman, Ernst E.: *Die Frau in der Antike.*
[71] Köhn, Jens: Matriarchat. In: *Die Frau in der Antike*. Kolloquium d. Winckelmann-Ges., Stendal 1985. Hrsg. von Kolloquium d. Winckelmann-Ges. Stendal 1988(= Beiträge der Winckelmann-Ges.Stendal 17). S. 15–21, S. 20.

Sachkonflikt betont, den beide Parteien nicht leugnen.[72] Im Gegensatz zu Orest, der sich mit seinem Auftrag durch Apoll rechtfertigt, betonen die Erinnyen nicht nur Orests ‚freie' Entscheidung zu seiner Tat[73], sondern außerdem den unterschiedlichen Grad des Frevels der Taten:

> CHORFÜHRERIN
> Was soll dies heißen? Leg es deinen Richtern dar.
> ORESTES
> Mir tötete den Vater sie, sich den Gemahl.
> CHORFÜHRERIN
> Du aber lebst! Sie wurde frei durch deinen Mord.
> ORESTES
> Warum, da sie noch lebte, hetztest du sie nicht?
> CHORFÜHRERIN
> Sie war dem Mann, den sie erschlug, nicht blutsverwandt.
> ORESTES
> Doch ich mit meiner Mutter wäre gleichen Bluts?[74]

Um diese starke Position der Erinnyen zu entkräften, bedarf es einer entscheidenden argumentativen Wendung, die schließlich von Apoll vorgetragen wird:

> Ich sage dies noch – wie gerecht es ist, erkenn's!
> Die Mutter bringt, was uns ihr Kind, heißt, nicht hervor.
> Sie ist nur frisch gesäten Keimes Nährerin,
> Der sie befruchtet, zeugt! […][75]

Hier wird das matriarchale Abstammungssystem durch ein patriarchales ersetzt. Damit wird deutlich, dass es (auf einer Metaebene) um mehr geht als um die Verurteilung eines individuellen Mordes. Hier werden verschiedene Gesellschaftssysteme gegeneinander verhandelt. Nach diesen Plädoyers setzt Athene die Richter des Aeropags ein. Sie selbst, die als letzte ihre Stimme ebenfalls für Orestes abgibt, stellt Stimmengleichheit her, sodass Orest freigesprochen wird.[76] Auf der Sachebene wird also letztendlich keine Entscheidung getroffen. Außerdem betont Athene, ihre Entscheidung hätte sie aufgrund ihrer eigenen Affinität zum Männlichen (Prinzip) getroffen:

> Das letzte Urteil auszusprechen ist mein Amt,
> Und für Orestes geb ich meine Stimme ab.
> Weiß ich von keiner Mutter doch, die mich gebar.
> Dem Männlichen gehört mein ganzes Wesen an –

---

[72] Vgl. Käppel, Lutz: Die Konstruktion der Handlung in der „Orestie" des Aischylos, S. 262–263.
[73] Damit nehmen beide Parteien jeweils die im vorigen Stück vom Gegner formulierte Position ein, wie Käppel deutlich macht. Vgl. ebd., S. 262.
[74] Aischylos: *Die Orestie*, S. 129f.
[75] Ebd., S. 132.. Auch Simone de Beauvoir erkennt die Relevanz der Stelle, wenn sie schreibt: „In den Urzeiten gibt es keine ideologische Revolution von größerer Tragweite als diejenige, die an die Stelle der Kognaten als Erbnachfolger die Agnaten setzt; von diesem Augenblick an wird die Mutter zur Amme, zur Dienenden herabgewürdigt, und die Souveränität des Vaters steigt übermäßig an; er allein hat die Rechte inne und kann sie weitergeben. Diese neuen Wahrheiten kündigt Apollo in den Eumeniden des Äschylus an[.]" Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht*, S. 84.
[76] Für meine Argumentation ist es unerheblich, ob er mit einer Stimme Mehrheit oder mit Stimmengleichheit freigesprochen wird; relevant ist lediglich, dass es eine sehr starke Opposition gegeben hat, die den Muttermord über den Gattenmord gesetzt hat.

> Nur nicht der Ehe. Meines Vaters Kind bin ich.
> So fällt für mich nicht schwerer ins Gewicht der Tod
> Der Frau, die ihren Mann erschlug, des Hauses Haupt.
> Auch, wenn die Zahl der Stimmen gleich ist, siegt Orest.[77]

Athene steht damit also gänzlich im Dienste des Patriarchats und ist auf diese Weise „[…] ein perfektes Modell der Weiblichkeit, wie es in der patriarchalen Ordnung nützlich ist[.]“[78] Allerdings verkörpert sie – und darin ist sie Klytaimnestra nicht unähnlich – ein eigentlich inadäquates Bild zeitgenössischer Weiblichkeit:

> Yet before the play is taken just as a reaffirmation of the city's order, it must be remembered first that this resolution is affected by Athena, a figure whose representation – even as the goddess of Athens – offers such a complex example for the norms of the gender roles; and secondly, that this representation of Athene – as male-like, warrior, persuasive female – comes perilously close to the figure of Clytemnestra (Winnington-Ingram).[79]

Im Gegensatz jedoch zur Figur der Athene stellt sich Klytämnestra durch den Angriff auf Agamemnon als Ehemann und als König wie auch schon durch ihr prinzipiell unweibliches Verhalten gegen das patriarchale System. Auch auf dem gesellschaftlichen Diskurs der Metaebene wird mit dem Freispruch Orests also das matriarchale System durch das patriarchale System ersetzt. Die *Orestie* kann also letztendlich als Scheitern des matriarchalen Diskurses verstanden werden:

> The *Oresteia* becomes viewed as a complex example of what anthropologists have called the 'myth of matriarchy overturned', that is, a story that tells of the overthrow of female authority or female search for power as a way of justifying the continuing status quo of male authority in society (Bamberger).[80]

Allerdings wird die Erzählung des Scheiterns positiv umgedeutet in einen ‚Gründungs'-Mythos der polis als Patriarchat:

> The repetitive violence and bloodthirsty retributions stop; the opposition of male and female comes together in the patriarchal order of the *polis.* […] So, in all these ways that I have discussed in the previous three sections of the chapter, the *Oresteia* can be said to have constructed a charter myth for the *polis* of Athens.[81]

In der Interpretation des Stoffes durch Aischylos wird also das Rechtsverständnis Klytämnestras zwar im Scheitern letzten Endes negiert, aber es ist zumindest als Alternativentwurf akzeptiert.[82] In der Stärke des weiblichen Alternativsystems ist ein

---

[77] Aischylos: *Die Orestie*, S. 135.
[78] Rosenkranz-Kaiser, Jutta: Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre. Münster: Waxmann 1995, S. 72.
[79] Goldhill, Simon: *Aeschylus, „The Oresteia"*, S. 45.
[80] Ebd.
[81] Ebd., S. 52.
[82] Die beiden anderen großen griechischen Dramatiker haben sich ebenfalls mit dem Stoff der Orestie auseinandergesetzt, allerdings legen beide den Schwerpunkt der dramatischen Bearbeitung auf die Figur der Elektra, der Mord an Agamemnon wird lediglich expositorisch eingeführt und die Geschichte des Geschlechterfluchs dementsprechend eher nebensächlich behandelt. Die Figur der Klytaimnestra dient hier lediglich als Gegenspielerin Elektras, die jedoch in verschiedenen Nuancierungen gezeichnet wird. Während sie bei Sophokles eher als „das in jedem Sinne böse Weib" gilt, stellt Euripides sie als eher labile Persönlichkeit dar. Vgl. *Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie*, S. 290–293.

utopisches Potential präsent, das trotz der letztendlichen Negation durchschimmert: "Whatever the sense of triumph and reconciliation at the end of the *Oresteia*, there remains a powerful sense of potential transgression within the system of gender relations."[83]

Klytaimnestra kann also auf keinen Fall als Heroin betrachtet werden, auch wenn das ihre zentrale Stellung im Drama, der auch in den Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts Rechnung getragen wird, impliziert. Sie stellt vielmehr eine komplexe Antiheldin dar. Die Heldenhaftigkeit wird entschieden negiert und unterminiert – auch wenn sie mit charakteristischen Aspekten, die Anett Kollmann bezüglich (weiblichen) Heldentums herausgearbeitet hat, grundsätzlich übereinstimmt.[84] Die Negation des Heldenstatus ist schon im aischyleischen Text vorhanden, allerdings wird er zumindest als utopische Alternative formuliert:

> Most of all, however, she has disrupted civilization by taking on the role of a (male) hero. As I mentioned, as Aegisthus had been the main villain (as Sophokles makes him in order to avoid this very paradox), his reactions to offense would be so understandable as to be anti-dramatic; there would be no conflict. Instead, it is Clytemnestra who has decided to restore civilization, as she thinks, by righting a wrong, restoring justice, and eliminating the offender. Precisely because she takes the weapon in her own hands, however, she becomes the greatest villain of all, greater than Medea or Helen or Phaedra, because she is the only one who both kills he offender *and* takes over his power. As Lefkowitz says (Chapter 5), heroines, to be viewed as sympathetic, must defend *philia* or some other value rated to the *oikos*, and they must use female means. Clytemnestra, however, does not meet these criteria. She not only defeats her familiy, she believes she is saving the state by killing Agamemnon. This is why, even though she emphatically underlines the fact that she now has the power, she says she would give it up to someone stronger: she understands the rules of politics.[85]

Der Mord an Agamemnon wird bei Aeschylos in zwei verschiedenen Rechtssystemen lokalisiert; im herrschenden patriarchalen System ist der Mord an Agamemnon illegitim, in dem matriarchalen Rechtssystem, aus dem Klytämnestra handelt, als Sühne für den Mord an der Tochter allerdings durchaus gerechtfertigt. Der Rechtskonflikt wird schließlich eindeutig mit dem Spruch der Athene zugunsten des patriarchalen Systems gelöst, die Erinnyen, die Orest mit der Legitimation des matriarchalen Systems verfolgten, so außer Kraft gesetzt und ein heldischer Status Klytämnestra so ausdrücklich verwehrt, da laut Kollmann „[o]hne diese Ideolisierung […] [das] überschreitende[] Handeln [des Helden] als Regelverstoß tabuisiert [bleibt], der Handelnde wird zum Verworfenen, zum Verbrecher".[86] Die Etablierung des eigenen Rechtssystems gelingt Klytämnestra bzw. ihren Erinnyen nicht – sie bleibt also Verbrecherin.

Da diese rechtsdiskursive Ebene in den Dramen des 19. Jahrhunderts weniger stark formuliert bzw. gänzlich negiert wird, kann Klytämnestra auch hier trotz der Anerkennung ihrer

[83] Goldhill, Simon: *Aeschylus, „The Oresteia"*, S. 45.
[84] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 18.
[85] MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra, S. 29f.
[86] Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit*, S. 34.

zentralen Stellung nicht zur Heldin mutieren. Die Unangemessenheit einer weiblichen Heldenfigur proklamiert auch die zeitgenössische Kritik:

> Bei der Klytämnestra ist die Tragödie dem Dichter so klar an die Hand gegeben, dass nur offenbarer Mangel dramatischen Verständnisses einen Fehlgriff thun kann. Aeschylos, Euripides und Seneca nannten den Stoff: „Agamemnon", und setzten die eigentliche Katastrophe als bekannt voraus. Nicht die Klytämnestra, sondern Agamemnon ist für sie der Held des Stückes; im richtigen Gefühl lassen sie Klytämnestra nur den rächenden Arm des Geschickes sein über den, der sein Kind geopfert und so gegen die Natur gefrevelt hat, wenn auch im Hinblick auf einen höhern Zweck.[87]

Außerdem insistieren die Kritiker des 19. Jahrhunderts auch allgemein auf der Unangemessenheit weiblicher Gewalt:

> Hier bringt man Klytämnestra als Heldin[…]. Was aber Schönes an einem Weibe sein soll in derartigen Conflicten, an einem so unweiblichen Weibe, das selbständig vom Ehebruch zum Morde greift: das vermögen wir nicht zu empfinden. Nicht einmal die Poesie des Schrecklichen tritt uns dabei entgegen, da ein Weib die Heldin ist; nur im Manne keimt die Großthat des Verbrechens, beim Weibe empfinden wir zugleich mit dem Schauder Ekel.[88]

5.1.1 Einführung und Charakterisierung der Figur

Im 19. Jahrhundert wird in den verschiedenen dramatischen Bearbeitungen die spezifische Provokation der Klytämnestra-Figur deutlich: Der als unweiblich empfundene Mord am heimgekehrten Agamemnon bedarf als Skandalon der ständig aktualisierten Erklärung. Dabei verschieben sich die Konnotationen: Während bei Aischylos der Mord an Iphigenie als Rechtfertigung Klytaimnestras durchaus ernst genommen wird und der Mord an Agamemnon ebenso wie der Muttermord problematisiert werden, verschiebt sich im 19. Jahrhundert der Fokus auf den Gattenmord, der dermaßen ‚widernatürlich' ist, dass keine Motivation mehr als Legitimation dienen kann:

> Zu der [größten aller Ungeheuerlichkeiten] gelangen wir, wenn das zur Duldung geneigte, gewaltsamer Handlung fremde Weib seine natürliche Stellung verläßt und den Ehebruch durch Blut besiegelt.[89]

Gleichzeitig wird in den Stücken, die die beiden letzten Teile der aischyleischen Trilogie mit einbeziehen, durchgängig versucht, den Muttermord zu rechtfertigen bzw. literarisch umzudeuten. Es wird also lediglich versucht der Klytaimnestra-Figur die Brisanz zu nehmen, die durch ihre starke Position bei Aischylos entsteht.

Im 1857 uraufgeführten Drama *Klytaimnestra* von Carl Theodor Gravenhorst ist die Protagonistin in ihrer „Mannhaftigkeit" zunächst ähnlich gezeichnet wie bei Aischylos[90]:

---

[87] M., S.: Klytämnestra. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* (1856) H. 23. S. 654–658, 655.
[88] Ebd.
[89] Büchner, Alexander: Klytämnestra und Maria Stuart. Eine literarische Parallele. In: *Deutsches Museum: Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* (1864) 14, Bd. 2. S. 315–366, S. 351.
[90] Das liegt allerdings hauptsächlich daran, dass Gravenhorst in Teilen Übersetzungen der aischyleischen Vorlage für seinen eigenen Text übernommen hat. Vgl. Vorbemerkung: „Der Charakter der Klytämnestra ist

Du kennst sie nicht; sie ist mit Helena
Nicht zu vergleichen. Jene war nur schwach
Nach Weiberart; sie ist von anderm Stoff.
Sie sündigt nicht aus Liebe, hart und stolz
Ist sie gesonnen, sie ist mehr als Mann.[91]

Mehrfach wird im Stück Klytaimnestras unweibliches Verhalten reflektiert und vor allem kritisiert.[92] Im Folgenden gibt es außerdem eine Verschiebung, die sie moralisch diskreditiert: Aigisth, der Klytämnestra aufrichtig liebt, sieht seine Rache mit seiner Verbindung zu ihr als erfüllt an und gibt den Mordplan auf, nur Klytaimnestra besteht weiterhin darauf. Zudem ist sie erfreut darüber, dass sie aufgrund der Abwesenheit Aegisths die Tat eigenhändig ausüben kann.

Eine andere Strategie verfolgt Eduard Tempeltey, der Klytaimnestra in doppelter Weise unschuldig schuldig werden lässt. Zunächst glaubt Klytaimnestra aufgrund einer Intrige Aegisths, ihre Beziehung mit ihm wäre aufgrund des Todes von Agamemnon legal. Zu Beginn wird ein idyllisches Bild der familiären Beziehungen gezeichnet. Klytämnestras Mütterlichkeit wird stark betont. Orest befindet sich nicht im Exil und Klytämnestra versucht, die Erinnerung an seinen Vater lebendig zu halten. Scheinbar hat sie Agamemnon verziehen:

Klytämnestra
Mein Sohn,
Ich zürne nicht mehr, - all' mein Haß und Groll
Schmolz vor dem lichten Glanze der Erinnrung.
Glaub' mir, von ganzem Herzen liebt' ich ihn.[93]

In dem Moment, als Klytaimnestra von der Intrige erfährt, erkennt sie die Illegalität ihrer Beziehung und wird somit sozusagen unschuldig (des Ehebruchs) schuldig.[94] Diese Änderung sieht auch die zeitgenössische Kritik als Motivation für die Ermordung Agamemnons als eher unglaubwürdig an:

> Daß aber eine solche Lage die Klytämnestra bestimmt, den Wiederauflebenden wirklich todtzumachen, ist eine große psychologische Willkür. […] Man mordet aus Liebe, Eifer-, Rach- und Raubsucht, nicht aber weil man sich irrthümlich zweimal verheiratet hat. […] Die Rache für Iphigenie, die Liebe zu Aegisth, die Eifersucht gegen Kassandra kommen ihr zwar zu Hülfe, aber vergeblich; diese Motive stehen nur auf dem Boden jenes Hauptmotivs und brechen mit ihm ein, sodaß wir durch das ganze Stück hindurch einen beständigen Widerspruch zwischen den Ursachen und den Handlungen, welche aus den Ursachen der Handlungen hervorgehen sollten, wahrnehmen.[95]

---

nach aeschyleischen Motiven ausgeführt; im zweiten Aufzuge sind ganze Szenen aus Aeschylus benutzt." Gravenhorst, Carl Theodor: *Klytämnestra*. Hildesheim 1856.

[91] Ebd., S. 5.

[92] Vgl. auch: „Ist das vielleicht auch milder Frauen Art, / Daß man Orestes, Agamemnon's Sohn / Und Erben fortschickt und in Strophius' Hause / Erziehen lässt? Sprich, welche Mutter trennt / Sich so von ihrem Kinde?" ebd., S. 6f.

[93] Tempeltey, Eduard: *Klytämnestra*. Berlin: E. H. Schroeder 1857, S. 22.

[94] Vgl. ebd., S. 54.

[95] Blücher, Alexander: Klytämnestra und Maria Stuart. Eine literarische Parallele. In: *Deutsches Museum* (1864) 14, Bd. 2. S. 351–366, S. 365f.

Im Versuch sich zu rechtfertigen wird Klytämnestra sich ihres Hasses gegenüber Agamemnon erneut gewahr. Auch hier wird die Argumentation auf der Basis von zeitgenössischen Familienvorstellungen und einer Naturalisierung der Mutterliebe geführt:

> Wie liebt' ich ihn! Und selbst gering're Liebe,
> Selbst Haß und Kälte hätte sie vereinigt,
> Wie eine Brücke Asien und Europa
> Verbinden kann; denn zwischen Mann und Weib
> Sind Kinder Brücken. Selber, Agamemnon,
> hast du die Brücke zwischen uns zertrümmert,
> Und ewig wogt ein rothes Meer von Blut
> Zwischen mir und dir – du Henker deines Kindes![96]

Ähnlich dazu arbeitet auch Georg Siegert mit einer starken Betonung und Naturalisierung der Mutterrolle Klytaimnestras. Sie verheimlicht nicht nur aus Liebe die Todesumstände Iphigeniens vor Elektra und Orest, sondern sie verpflichtet auch Aegisth, für die beiden väterlich zu sorgen. Hier wird ein nahezu utopisches Bild der Mutterrolle gezeichnet, das vor allem zeitgenössisch aktuellen Diskursen entspricht. Die starke Betonung der Entehrung Klytämnestras durch Agamemnons mehrfache Untreue lässt sich ebenfalls mit einer Reflexion der zeitgenössischen Geschlechterdiskurse erläutern. Das wird durch das Verhalten Klytämnestras noch verstärkt, denn erst als sie die Gerüchte über Agamemnons Affären hört, verspricht sie sich Aegisth; die ganzen Jahre zuvor war sie Agamemnon treu.[97] Agamemnon wird dennoch in allen anderen Bereichen komplett entschuldet, er bittet um Verzeihung für die Opferung Iphigeniens und bietet sogar Aegisth die gemeinsame Herrschaft an.

Ebenfalls korrespondierend zu den zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskursen aktualisiert Eberhard König in seinem 1903 erschienenen Klytaimnestra-Stück die Figur erneut. In seiner Interpretation wird aus der ‚unschuldigen Schuldhaftigkeit' eine totale Schuldigkeit aller. Klytaimnestra wird als Hysterikerin mit Zügen einer Femme Fatalé gezeichnet. Der Fokus ist hier vor allem auf die gegenseitige Untreue gelegt. Schon zu Beginn ‚probt' Klytaimnestra die Rechtfertigung ihres Verhältnisses zu Aegisth. Klytaimnestra ist mit Agamemnon durch eine Art Hassliebe verbunden. In dieser Hassliebe ist die Figur der Kassandra parallel angelegt.[98]

Gerhart Hauptmann intensiviert die misogyne Interpretation der Klytaimnestra-Figur noch. Der Fokus seiner 1941 erschienenen *Atriden-Tetralogie* liegt deutlich auf den beiden rahmenden Iphigenien-Dramen.[99] Im ersten Teil schildert er ausführlich die Geschehnisse in Aulis. Dabei ist zunächst auffällig, dass Hauptmann zur Rechtfertigung des Zorns der Artemis

[96] Tempeltey, Eduard: *Klytämnestra*, S. 59.
[97] Vgl. Siegert, Georg: *Klytaemnestra*. München: Theodor Ackermann 1871, S. 17.
[98] Vgl. König, Eberhard: *Klytaimnestra*. Berlin: Hermann Costenoble 1903, S. 38.
[99] Bei der Planung der Stücke ging Hauptmann zunächst von einer Trilogie aus, bei der die Klytemnestra-Figur in einem eigenen (dem zentralen zweiten) Stück behandelt werden sollte; der Plan wurde jedoch zugunsten des endgültigen tetralogischen Konzepts verworfen. Vgl. Santini, Daria u. Benjamin Büttrich: *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie.* Berlin: E. Schmidt 1998, S. 69.

auf ein voraischyleisches Motiv zurückgreift: Agamemnon hat eine schwangere heilige Hindin im Hain der Artemis getötet und sie damit beleidigt.[100] Deshalb fordert diese die Opferung Iphigeniens. Die Tat Agamemnons wird durch die Benennung als „[G]edankenlos[igkeit]“[101] durch Klytaimnestra eindeutig als Frevel gekennzeichnet. Klytaimnestra wird unter falschem Vorwand nach Aulis gelockt und vertritt die patriarchale Ordnung, wenn sie sich gegen die ‚überholten' Menschenopfer ausspricht. Sie fasst sogar den Entschluss Kalchas, der die Prophezeiung ausgesprochen hat, zu töten:

> Nur eine Antwort gibt's, die ihm gebührt:
> Als erster sei er selber hingeschlachtet –
> Ich eigenhändig will ihn niederstoßen,
> die Brust ihm spalten, das verruchte Herz
> im Namen aller Mütter von ganz Hellas ,
> noch schlagend, ihm entreißen. Zweifle nicht:
> mich packt des wilden Tieres Raserei,
> besinnungslos macht mich die Wut der Rache.
> Einbeißen könnt' ich mich, dem Tiger gleich,
> in seine Leber und sie roh verschlingen![102]

Schon hier wird die starke Betonung der Grausamkeit deutlich, die alle Stücke durchzieht. Klytaimnestra wird als maßlos in ihrem Empfinden dargestellt – sowohl hier als auch in ihrer laut Delvaux nahezu manisch anmutenden (Mutter-)Liebe zu Iphigenie.[103]

Den Versuch einer Umdeutung der Klytämnestra-Figur unternimmt Ilse Langner in ihrem 1948 veröffentlichten Klytämnestra-Stück. Da dieses Drama die erste auch in der zeitgenössischen Öffentlichkeit wahrgenommene und anerkannte Bearbeitung einer Autorin ist, soll auch in den folgenden Kapiteln ein ausführlicher Blick auf diesen Text geworfen werden. Während es in den anderen Bearbeitungen vor allem des 19. Jahrhunderts nahezu ausschließlich um Klytämnestra als Frau geht, bezieht Langner die machtpolitische Ebene des antiken Prätextes explizit mit ein.

Zu Beginn des Dramas wird Klytämnestras Beziehung zu Aegisth als eine Art der ‚freien Liebe' charakterisiert. Klytämnestra genießt zwar das Zusammensein mit Aegisth, eine feste, klassische Beziehung kann sie sich jedoch nicht vorstellen. Dabei verzichtet sie nicht ohne

---

[100] Peter Delvaux verteidigt vehement die Relevanz der Motivation als angemessene Begründung für den Zorn und der daraus folgenden Opferforderung der Artemis: „Nicht nur für die archaischen, sondern auch für die klassischen Griechen wie für alle alten und modernen Völker und Menschen mit einem ausgeprägten Weidmannsethos bedeutet(e) die Tötung einer tragenden Hinde etwas völlig anderes und viel schlimmeres als für den heutigen durchschnittlichen Dramenleser und Zuschauer.“ Delvaux, Peter: *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie.* Amsterdam: Rodopi 1992 (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 100), S. 141. Die Deutung des Adlerzeichens als Anspielung auf diese Handlung bei Aischylos halte ich allerdings bei Lutz Käppel für nachvollziehbarer.

[101] Hauptmann, Gerhart: Die Atriden-Tetralogie. In: *Dramen. III*. Frankfurt am Main: Propyläen 1971. S. 839–1092, S. 888.

[102] Ebd., S. 880.

[103] Vgl. Delvaux, Peter: *Antiker Mythos und Zeitgeschehen*, S. 65f. Auch Agamemnons Verhalten wird als krankhaft bezeichnet, angedeutet wird außerdem, dass er an Epilepsie erkrankt ist.

Grund auf die traditionelle Beziehungsform, sondern vor allem zugunsten ihrer Funktion als Herrscherin über Mykene:

> Der Welt gehör ich, so gehör ich keinem.
> Nur der kann treu und wahrhaft allen dienen,
> Der selbst nichts mehr begehrt als aller Wohl.[104]

Hier ist zunächst die starke Umdeutung des Aegisths auffällig, der als weich und liebevoll dargestellt wird. Gerade das schätzt Klytämnestra an ihm, wenn sie hervorhebt, dass er sie „nicht nach harter Männer Art [beschränke]".[105] Aegisth ist hier also weder der weibische Feigling, der Klytämnestra benutzt, um das zu tun, was er selbst nicht vollbringen kann, noch der planende Kopf hinter Klytämnestras Tat, sondern vielmehr ein nahezu gleichberechtigter Partner an ihrer Seite.

Klytämnestra hat dennoch einen unmittelbaren Machtanspruch, wenn sie gegenüber der Tochter feststellt, dass „von uns [den Frauen] geführt […] Männer gut und nützlich [seien]."[106] Schon hier wird in Andeutungen eine Art ‚matriarchale Utopie' beschworen. Die Kinder hängen jedoch sehr am Vater und dem von ihm vertretenen patriarchalisch-kriegerischem System, was Klytämnestra durchaus kritisch sieht:

> In meinem Haus herrscht unverbrüchlich Frieden
> Der Königssohn soll nicht mit Schwertern klirren
> Und Kampfgelüste spielerisch erwecken,
> Die ich zehn Jahre mühsam hab gebannt.[107]

Vor allem Elektra tritt von Beginn an als starke ‚Gegenspielerin' zu Klytämnestra auf, was Langner unter anderem dadurch verdeutlicht, dass Elektra der Pallas Athene Opfer darbringt.[108] Ihr gegenüber betont Klytämnestra ihre Mutterschaft:

> Nur Agamemnons Kind gebar ein Stern dich?
> Sprangst du als Funken von des Speeres Spitze?
> In meinem Leib hab ich dich treu gehegt,
> Mein Herzblut hat dein kleines Herz genährt,
> Vor böser Taten Unbill schützt ich dich.
> Du aber mordest mich mit jedem Wort.[109]

Darin wird explizit eine Gegenposition zu Aischylos eingenommen, bei dem die Relevanz der Mutterschaft ja eindeutig negiert wird. In der Mutter- bzw. Vaterschaft stehen sich auch die Prinzipien des Friedens und des Krieges gegenüber. Langner betont also den ursprünglich aischyleischen Konflikt wieder stärker und führt erneut einen politischen Diskurs ein –

---

[104] Langner, Ilse: Klytämnestra. In: *Dramen II*. Würzburg: Bergstadtverlag Korn 1983-1991b. S. 101–175, S. 104. Das Stück wurde schon 1931 in einer Prosaform unter dem Titel „Der Mord in Mykene" als Manuskript gedruckt, dann aber von Langner noch einmal umfassend überarbeitet.
[105] Ebd., S. 103.
[106] Ebd., S. 107.
[107] Ebd.
[108] Vgl. ebd., S. 106.
[109] Ebd.

allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Elektra ist dabei als absolute (fast fanatische) Vertreterin des männlichen Prinzips[110] zu sehen[111], auch wenn sie durchaus die politisch-wirtschaftlichen Leistungen ihrer Mutter durchaus anerkennt – allerdings nur während der Abwesenheit des Vaters:

> Ich acht' dein Werk und deine blühnde Arbeit
> Wenn sie auch fremd, unweiblich mir erscheint.
> […]
> In deinem Land, im löwenstolzen Haus
> Gilt Weibesart und fleiß'ger Weiber Sitte,
> Bis Agamemnon in Mykene herrscht.[112]

Klytämnestra hat auf dieser Ebene auch einiges erreicht: Sie hat die wirtschaftlichen Strukturen des unter Agamemnons Herrschaft auf kriegerische Ausdehnung ausgelegten Lands vollkommen umstrukturiert und zu einem florierende (land-)wirtschaftlichen Staat gemacht, dessen Erträge so reich sind, dass sogar die Krieger im fernen Troja unterstützt werden können:

> Das Volk preist dich für andre Planung höher:
> Getreide anzubaun im dritten Teil
> Des grünen Weidelands und Fleiß zu säen,
> Glückt dir wie zukunftsträcht'ge Wunder glücken,
> die der bereite Augenblick vollendet.[113]

Diese Umstrukturierung wurde vor allem von den Büffelweibern getragen, die Klytämnestra als (ihre) Riesinnen beschreibt und die ihr treu ergeben sind. Auch hier wird wieder das weibliche, friedliche Prinzip als Utopie dem kriegerisch-männlichen entgegengesetzt; gleichzeitig wird die ja auch im antiken Drama angelegte matriarchale Legitimation bestärkt. Klytämnestra wird sich allerdings auch der Schizophrenie bewusst, die in der Unterstützung der Krieger von Troja liegt:

> So nährte ich den Krieg, den ich verachte?
> O widersinnig bleibt das eigne Werk.
> Der Ehrgeiz trieb mich und wohl auch das Mitleid.
> Was ich den Kindern eben heiß verwehrt:
> Ich spielt' nicht nur den Krieg, – ich mischt mich ein![114]

Langner hebt die Herrschaftsweise Klytämnestras als neuen Aspekt hervor, der in den anderen Bearbeitungen so nicht vorkam, denn die Königin herrscht nicht nur gut, sondern ist im

[110] Dieses Vater-Tochter-Verhältnis wird von Langner in einen inzestuösen Kontext gesetzt, wenn Klytämnestra die Liebe Elektras zu Agamemnon als „brünst[ig]" bezeichnet. ebd., S. 109.
[111] Schon hier wird ein erster Bezug auf zeitgenössische Verhältnisse verdeutlicht: „Ilse Langner wird in der Helden- und Kriegerverehrung durch die Frauen letztlich auch die Ursache der weiblichen Mitschuld an nationalsozialistischer Verblendung und am zweiten Weltkrieg erkennen." Melchert, Monika: *Die Dramatikerin Ilse Langner. "die Frau, die erst kommen wird …"; eine Monographie.* 2. durchges. Aufl. Berlin: Trafo 2003 (= Reihe Spurensuche 1), S. 95.
[112] Langner, Ilse: Klytämnestra, S. 108.
[113] Ebd., S. 111.
[114] Ebd.

Gegensatz zu Agamemnon sogar die bessere Herrscherin. Umsichtig hat sie eine Politik des Friedens eingeführt und wird dafür vom Volk respektiert.[115] Klytämnestra selbst unterliegt hier im Gegensatz vor allem zu den Dramen des 19. Jahrhunderts auch die Gerichtsbarkeit, sie ist als Herrscherin vollkommen akzeptiert: Die Greise kommen zu ihr, um ihr von einem unheimlichen Kult zu erzählen, den Aegisth mit den ihm anvertrauten Jünglingen des Landes betreibt und bei dem sie vorgeblich unter verderblichen Ritualen, wie Vergewaltigungen und dem „Wolfsstechen", bei dem wilde Tiere mit Netzen gefangen und mit einem Stich ins Herz getötet werden, eine Statue Klytämnestras anbeten:

> Sie formten eine Frau'ngestalt aus Holz,
> Unförmig riesenhaft! Du bist's und bist
> Es nicht, die Güte starb, und Grausamkeit
> Verfinstert deiner Mienen warme Freundschaft.[116]

Klytämnestra zieht die Konsequenzen aus diesen schweren Anschuldigungen und enthebt Aegisth seines Amtes als Jugendführer, da sie „die Vergöttlichung der eigenen Person [und die] Gewalt, die in [den kultischen Handlungen] ausagiert wird, ablehnt."[117] Aegisth rechtfertigt sich, dass durch (den Kult um) die Statue Klytämnestras „arge[] Wünsche, bösen Süchte in [die Statue] gesogen und [sie] selbst bewahrt"[118] worden wäre. Außerdem wäre durch die Vergöttlichung des Weibes erst der Boden geschaffen für die von Klytämnestra postulierte ‚Gleichberechtigung':

> Wär nur der Arbeit – nicht der Liebe Freiheit,
> Nur deine harte Tugend, nicht der Liebe Wollust,
> In der die Liebe Gott und Opfer einte,
> Dann ahnt ich Trübes, - darum sorgt ich vor:
> In Liebe opfernd ward das Weib zur Göttin,
> Die Liebesglut des eignen Altars Weihrauch,
> den Rausch erhöhte ich zur Sinnenfeier.
> Und die in Demut zitternd einst empfingen,
> Sie fordern Liebe heut als Opferdienst![119]

Klytämnestra bringt Aegisths Ausführungen noch einmal auf den Punkt, wenn sie erkennt: „Der wahre Aufstand fängt im Eh'bett an!"[120] Aegisth ist hier also – wie andersrum Elektra Vertreterin des Patriarchats ist – eigentlich ein Vertreter der matriarchalen Position. Er bietet

---

[115] Hier möchte ich noch einmal auf den Machtbegriff Hannah Arendts verweisen. Klytämnestra ist hier nach Arendts Definition mächtig, da ihre ursprünglich dem Volk aufgezwungene Herrschaft unterdessen auf gemeinschaftlichem Konsens beruht. So wird auch hier Arendts These verdeutlicht, dass noch stärker als Ohnmächtigkeit drohender Machtverlust Gewalttätigkeit provoziert. Vgl. hierzu S. 18f. dieser Arbeit. Auffällig ist, dass dieser Macht*verlust* so auch schon bei Aischylos angelegt ist, dort aber zugunsten des patriarchalen Gründungsmythos zurückgenommen wird.
[116] Ebd., S. 112.
[117] Stephan, Inge: Weiblicher Heroismus:. Zu zwei Dramen von Ilse Langner. In: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts.* Hrsg. von Inge Stephan, Regula Venske u. Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1987. S. 159–219, S. 184.
[118] Langner, Ilse: Klytämnestra, S. 119.
[119] Ebd., S. 121.
[120] Ebd.

Klytämnestra sogar sein eigenes Land als Hochzeitsgeschenk an, doch diese will „solang [Agamemnon] atmet, […] seinen Platz“ wahren, da Aegisth „den Lebenden noch nicht beerben“ kann.[121] Klytämnestra strebt nach eigenständiger Macht und malt sich zusammen mit Aegisth aus, wie es wäre aufgrund von Agamemnons Tod zusammen sein zu können.

Erst mit Aufkommen der zweiten Feminismuswelle setzen sich vermehrt Autorinnen mit der Figut auseinander. Christiane Brückner setzt sich in ihrem Klytämnestra-Monolog mit der Figur auseinander, der im Folgenden kurz behandelt werden soll. Der Monolog erschien im Kontext der Anthologie *Wenn du geredet hättest Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*, in der verschiedene literarische und historische Frauenfiguren fiktive Reden über ihre jeweils spezifische Situation halten. Die Textsammlung steht vor allem im Kontext der Ovid’schen *Heroides*, in der ebenfalls Reden mythischer Frauenfiguren imaginiert werden. Die gesamte Anthologie ist im Kontext des Diskurses um weibliche Sprachlosigkeit bzw. um die Möglichkeiten einer spezifisch weiblichen Sprache im Sinne Julia Kristevas zu sehen. Komar betont, dass

> [t]he strategy in Graham, Bogen and Brückner is to give Klytemnestra her own "voice" with which to discuss her deeds and her reasons for committing them. Although the genres are widely divergent (including dance, multivoiced narrative, and monologue), the strategy of presentation is similar.[122]

Gerade Klytämnestra eignet sich als Figur, die aus der weiblichen Sprachlosigkeit ausbricht, denn der Drang zum unangemessenen öffentlichem Sprechen ist ihr schon bei Aischylos eingeschrieben. Bei Brückner ist das Sprechen Klytämnestras allerdings nicht nur nicht-öffentlich, es ist höchstwahrscheinlich sogar ungehört, die Rede wird als „nicht überliefert[]“[123] betitelt: Brückner lässt Klytämnestra an der Bahre des toten Agamemnon noch einmal zu ihm sprechen – sie rechtfertigt sich vor ihm und klagt ihn an. Dabei lehnt sich die Argumentation an die traditionellen Motive an, diese werden aber durchgängig mit dem subjektiven Blick Klytämnestras gedeutet.

An einer feministischen Umdeutung der Klytämnestra-Figur arbeitet auch Christa Reinig in ihrem 1976 erschienenen Roman *Entmannung*. In fragmentarischen Episoden erzählt sie *Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen*, wie es auch im Untertitel des Romans heißt. Obwohl als Grundkonflikt der „Kampf der Geschlechter“ im Zentrum der Erzählung steht, „der in der Ausarbeitung gegenseitiger Ausrottungspläne besonders deutlich Formen

[121] Ebd., S. 124.
[122] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 101.
[123] Brückner, Christine: Bist du nun glücklich, toter Agamemnon? Die nicht überlieferte Rede der Klytämnestra an der Bahre des Königs von Mykene. In: dies.: *Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen*. Hrsg. von Christine Brückner. Berlin: Ullstein 1998. S. 195–208, S. 195.

annimmt“[124], ist eine durchgängige Handlung nicht auszumachen, wie auch Bozena Choluij betont:

> Christa Reinigs Roman Entmannung ist ein Beispiel eines solchen Textes, der sich jeder eindeutigen Interpretation entzieht. Es ist ein Werk, das sich weder zusammenfassen noch nacherzählen lässt. Es ist fragmentarisch aufgebaut, und das scheint sein einziges durchgehendes Prinzip zu sein.[125]

Diese Fragmentierung findet sich auch in den Figuren wieder; allen sind jeweils Teile der mythologischen Klytämnestra-Figur eingeschrieben.[126] Die Frauen werden also nicht als individuelle, psychologisch motivierte Charaktere inszeniert, vielmehr verkörpern sie jeweils exemplarisch verschiedene Frauenrollen. Die Medizinerin Dr. Doris Dankwart steht dabei für die intellektuelle Frau, die jedoch auffälligerweise lediglich als Assistentin Kyras arbeitet. Sie wird beschrieben als Frau mit festen Prinzipien, als „Monarchistin“, „Kapitalistin“ und „Sozialistin“ und zudem als „männliche Frau“ [127]:

> Sie ist mit Leidenschaft eine männliche Frau. Sie teilt das Schicksal des Mannes, den Alkohol. Sie ist vorsichtig, denn beim Weibe springen die weißen Mäuse aus tieferen Tiefen hervor als beim Manne. Das nennt der Volksmund: Besoffene Weiber sind garstiger als Männer. Doris kann sehr garstig sein. Sie weiß es, denn sie steht über sich selbst. Im Grunde haßt sie die Menschen, die Weiber mehr als die Männer.[128]

Am direktesten auf den mythischen Text bezogen ist die Figur der Klytemnestra van der Leiden. Sie wird schon im ersten Satz des zweiten Kapitels mit dem Titel „Was hat Klytemnestra falsch gemacht?“ an die mythische Figur zurück gebunden, wenn es heißt: „Sie hätte erst ihren Sohn töten müssen. Dann hätten über ihren Sieg die Töchter ein leichteres Leben gehabt.“[129] Klytemnestra, die von allen nur ‚Menni’ gerufen wird, lebt als Hausfrau und zweifache Mutter mit ihrem Mann Albert und den Kindern Edgar und Herzl zusammen, „darüber belehrt, daß das weibliche Geschlecht was zum Draufrumtrampeln ist“.[130] Klytemnestra erscheint im Gegensatz zu ihrem antiken Vorbild als eher kraftlos und blass: „This ‘Menni’ does not view for political power but rather is confined to a diminished version

[124] Schnell, Veronika: Blutrünstiges und Monströses in Entmannung. Einige Überlegungen zur literarischen Aufarbeitung geschlechtsspezifischer Gewaltverhältnisse bei Christa Reinig. In: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Sylvia Wallinger u. Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik 1986. S. 311–334.
[125] Choluij, Bozena: Christa Reinigs Spiel mit Leseerwartungen in ihrem Roman Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen. In: Postmoderne Literatur in deutscher Sprache eine Ästhetik des Widerstands? Hrsg. von Henk Harbers. Amsterdam: Rodopi 2000. S. 187-198, S. 187.
[126] Komar führ aus, dass auch die Namensgebung der Protagonisten den Bezug zur griechischen Mythologie unterstützt; neben dem eindeutigen Bezug auf die Klytemnestra-Figur lassen sich auch die anderen Namen im Griechischen verorten. Vgl. Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 68f.
[127] Reinig, Christa: *Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen*. 8. Aufl. Darmstadt: Luchterhand 1986, S. 6.
[128] Ebd.
[129] Ebd., S. 9.
[130] Ebd.

of Klytemnestra's 'House' in which her Role is clearly and confiningly defined."[131] Als dritte Figur wird die (gescheiterte) Künstlerin und Prostituierte Thea Gutsmann vorgestellt:

> Thea ist Künstlerin. Von Zeit zu Zeit stellt sie Betrachtungen an, was Großes aus ihr hätte werden können, »wenn der Staat mich hätte studieren lassen«. Sie kann zwar nicht singen, spielen oder malen. Aber sie kann dichten.[132]

Wie bei Doris wird auch bei Thea deren Androgynität betont, allerdings hier in Bezug auf ihr Äußeres: „Thea streicht ihr spärliches Haar zurück und stülpt sich eine Perücke über. Je mehr Haare sie auf dem Kopf hat, desto männlicher sieht sie aus."[133] Erst sehr viel später stößt mit Xenia die letzte der Frauenfiguren zu ihnen, die vor allem als Hysterikerin charakterisiert wird. Die männliche Hauptfigur, der „Playboy und Chirurg" [134] Dr. Otto Kyra, beschäftigt sich gedanklich mit dem Machtverhältnis von Männlichkeit und Weiblichkeit. Im Verlauf der Erzählung verfolgt Kyra ein eigenes ‚feministisches Projekt' – er arbeitet daran, sich in eine Frau zu verwandeln, was er gegenüber Thea erläutert:

> „»Was ist nun deine Arbeit?«
> »Ich arbeite daran, mich in ein Weib zu verwandeln.«
> Mechanisch greift sie ins Wasser, schiebt den Schaum beiseite und begutachtet, wie weit die Verwandlung gediehen ist.
> »Mein Gott«, sagt sie und dreht den Heißwasserhahn auf, »du wirst dir den Tod holen.«
> »Nicht, was du denkst. Es ist ein innerer Reifungsprozeß.«
> »Ich weiß wovon du redest, dieser innere Reifungsprozeß ist mir angeboren.«
> »Eben nicht!« sagt er, »wir müssen uns ein neues Geschlechtsbewußtsein geistig erarbeiten. Mann und Weib und Weib und Mann.«
> »Bei dir muß es wohl heißen Kyra und Weiber und Weiber und Kyra.«[135]

Der Dialog liest sich beinahe wie eine Vorwegnahme der Thesen Judith Butlers, die die biologische Gegebenheit der Kategorie Geschlecht dekonstruiert.[136] Bei den Figuren ist ein Changieren zwischen den ‚Geschlechterpolen' zu bemerken; während bei den weiblichen Figuren die männlichen Aspekte betont werden, ist es bei Kyra vor allem die weibliche Endung des Namens, durch die die Androgynität betont wird. Allerdings scheint gerade die Figur Klytemnestras davon ausgenommen zu sein, da sie als ‚klassische' Hausfrau und Mutter vor allem gegenüber der mythischen Figur vereindeutigt zu sein scheint. Immer wieder werden die beiden Figuren gegeneinander gestellt. Das zeigt sich beispielsweise auch, wenn die Figuren bei einem Essen durch Alfred Hitchcock zueinander in Beziehung gesetzt werden:

---

[131] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 69.
[132] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 14.
[133] Ebd. Die Aussage erscheint seltsam widersprüchlich, vermutet man doch durch die Haare eher eine verdeutlichte Weiblichkeit.
[134] Ebd., S. 16.
[135] Ebd., S. 88. Auch in der durchgängigen Benennung des Arztes mit seinem Nachnamen ist diese Transformation auf einer formalen Ebene angedeutet, wenn die Kombination des weiblich klingenden Namens Kyra mit dem Personalpronomen ‚er' den Leser immer wieder aus Neue verwirrt.
[136] Vgl. hierzu auch: Choluij, Bozena: Christa Reinigs Spiel mit Leseerwartungen in ihrem Roman *Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen*, S. 198.

> Wie denn ihr eigener Name sei, Menni? Daher habe sie den männlichen Mut, seine Unarten zu ertragen. Sie demütigt sich zu dem Geständnis, daß sei eigentlich Klytemnestra heiße. Hitchcock ist überwältigt. Er verzeiht ihr die roten Haare. Wie kann man mit so einem herrlichen Namen hinter dem Berge halten, hinter dem Menni-Berg gewissermaßen. Ob ihr Mann keine Angst vor ihr habe? Ob sie sich nicht vor ihrem Sohn fürchte? Er sagt es nicht ganz exakt: »um ihren Sohn«. sie antwortet: Manchmal schon, in Schönschrift habe er eine Sechs. Das krampfe ihr das Herz zusammen.[137]

Hitchcock geht dabei fälschlicherweise von einer Kongruenz der Protagonistin mit der mythischen Figur aus, übersieht jedoch, dass die moderne Figur „lacks the power and authority of her classical counterpart."[138] Mit dem Bezug auf die mythische Figur wird auch deren Gewalthandlung für den Text zentral; was Schnell hervorhebt: „Das Provokante an diesem Roman liegt wohl in der spezifischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gewalt in seinen geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Auswirkungen auf personaler und struktureller Ebene."[139]

Schon bei der Charakterisierung der Figur wird die Problematik deutlich, die die Klytämnestra-Figur darstellt. Die Ambivalenz der Figur ist es dabei, die provozierend wirkt und zur Vereinnahmung anregt. Insbesondere das Changieren der antiken Figur zwischen der durch die Mutterschaft besonders hervorgehobene Weiblichkeit und des männlich konnotierten Verhaltens wird vor allem im 19. Jahrhundert als Provokation aufgefasst, dass durch die Bearbeitungen sozusagen ‚eingefangen' und zugunsten zeitgenössischer Diskurse vereindeutigt wird. Das führt im weiteren Verlauf der Stücke zu spezifischen Änderungen; gerade wenn die Figur nicht dämonisiert wird, müssen Strategien entwickelt werden, um die Tat neu einzuordnen. Aber auch bei den Bearbeitungen der Autorinnen findet eine spezifische Vereinnahmung statt.

5.1.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat

In der antiken Vorlage ist die Figur in verschiedene Motivations- und Rechtfertigungskontexte eingeschrieben. Die Mutterschaft Klytämnestras und die Einschreibung in den Geschlechterfluch sind entscheidende Faktoren, sehr viel stärker wird in den Bearbeitungen aber auf Klytämnestras Verhältnis zu Aegisth eingegangen.

Auch der politische Anspruch Klytaimnestras, der ihr noch bei Aischylos eindeutig zugeschrieben wird, ist kaum noch Thema. So wird in der Bearbeitung Gravenhorsts beispielsweise Aegisth von Klytaimnestra nach Agamemnons Tod als König eingesetzt, und auch sprachlich werden entscheidende Umdeutungen vorgenommen. Während Klytaimnestra

[137] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 26.
[138] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 69.
[139] Schnell, Veronika: Blutrünstiges und Monströses in Entmannung, S. 311.

bei Aischylos ihre Worte zur Begrüßung Agamemnons an den Ältestenrat richtet, und sich dadurch des öffentlichen Sprechens ‚schuldig macht', heißt es bei Gravenhorst:

> Mein königlicher Herr und Gemahl!
> Kein Falsches Schamgefühl soll mich verhindern,
> Vor Aller Augen meine Zärtlichkeit
> Dir kund zu tun.[140]

Das Streitgespräch um die Purpurteppiche wird ebenfalls vereindeutigt, der Überlegene hier ist eindeutig Agamemnon. Damit wird ihr die zuvor behauptete Mannhaftigkeit auf subtile Weise wieder abgesprochen, vorhanden bleibt nur ihr inadäquates Verhalten.

Während Klytämnestra im antiken Prätext durchaus autonom handelt, geht es in den Bearbeitungen also auch darum, der Figur diese Autonomie abzusprechen.

Bei Templetey ist es beispielsweise Silas, ein Sklave des abwesenden Aegisths, der Klytaimnestra zum Mord an Agamemnon überreden will. Diese würde sich jedoch eher selbst umbringen:

> Nein, nimmermehr! So grausam soll der Mord
> Nicht mit der Ehe blutig sich verschwistern,
> Ich selber tödt' ihn nicht. Wenn alles stürzt,
> (einen Dolch aus dem Gewande ziehend.)
> Mag dieser Dolch der Rache mich entreißen.
> Unglücklich will ich sein, doch elend nicht.[141]

Sie wird jedoch von der eintretenden Kassandra zunächst davon abgehalten. Diese berichtet ihr von ihren Erlebnissen in Troja und erzählt vom Leid ihrer Mutter, die aus Trauer über die Opferung ihrer Tochter Polyxena gestorben ist. Klytämnestra identifiziert sich mit ihr und entscheidet sich schließlich dazu, Agamemnon zu töten, um ihre Tochter zu rächen:

> Todt, sagst Du, todt? Und ich, ich lebe noch!
> Auch meine Tochter starb, mit i h r e m Blut
> Erkauften sie die Hinfahrt, - und ich lebe!
> […] Ha!
> Muß Einer sterben, sei's der Schuld'ge! – Zeus!
> An deine Schicksalwage klammr' ich mich,
> Und Agamemnons Schale sinkt herab![142]

Auch Siegert vereindeutigt die Motivation Klytämnestras zugunsten zeitgenössischer Geschlechterdiskurse. Agamemnon wird in allen anderen Bereichen komplett entschuldet, er bittet um Verzeihung für die Opferung Iphigeniens und bietet sogar Aegisth die gemeinsame Herrschaft an. Klytämnestra tötet Agamemnon zudem hauptsächlich aus Eifersucht auf Kassandra; die Tötung geschieht zudem nur vordergründig um der Tochter willen, die eigentliche Motivation ist jedoch in der aus dem Betrug folgenden Schmach Klytaemnestras zu sehen:

---

[140] Gravenhorst, Carl Theodor: *Klytämnestra*, S. 26.
[141] Tempeltey,Eduard: *Klytämnestra*, S. 90.
[142] Ebd., S. 102.

[…]
Hier ist sie nun – hier führt er sie hinein –
Vor mir hinein, der Mutter seiner Kinder –
Und zehnfach schlimmer ist die Fürstentochter,
Als jene Sclavin – und ich stehe hier,
Allein hier und verachtet und entehrt. –
[…] (wie rasend.)
Ich juble – ha, gekommen ist der Tag,
wo ich für allen Schimpf mich rächen will.
Aufsteigt vor mir – er scheint mich anzuflehn –
Der blutige Schatten Iphigeniens,
Es klafft die Wunde weit, mit der er einst
Das Leben ihr und mir den Frieden nahm.
Du sollst gerächt sein, theures Schattenbild –
Ich schwors und schwör es jetzt. -[143]

Das Verhältnis zu Kassandra ist auch bei König ausschlaggebend für Klytämnestras Gewalthandeln. Dem Konflikt zwischen den beiden Frauen wird hier ein größerer Raum eingeräumt. Das Bild, das Kassandra zunächst von Klytaimnestra hat, ist das der unschuldigen Ehefrau, in deren Terrain sie als Geliebte (gezwungenermaßen) unberechtigterweise eindringt. Kassandra fühlt sich als Geliebte Agamemnons zunächst Klytaimnestra gegenüber schuldig und gesteht dieser ihr Verhältnis zu Agamemnon. Erst als Klytaimnestra gegenüber der Amme von Aigisth spricht, begreift Kassandra, dass diese sich desselben Vergehens schuldig gemacht hat:

Aigisth? – So heißt er? – Ha, Scheinheilige!
Du wagst es, von dem Richtertron der Reinheit
Ein schmachvoll Schuldig! Auf dies Haupt zu spein,
Und starrst im Schmutze selbst des Ehebruchs?[144]

Mutterschaft als Rechtfertigungsgrund Klytämnestras wird ebenfalls vereindeutigt, Klytämnestra als schlechte Mutter begriffen und also diesbezüglich dämonisiert. Auch Hauptmann betont die Mutterschaft als Rechtfertigungsgrund im Einakter *Agamemnons Tod*, der im Demetertempel spielt. Der Schauplatz des Demetertempels außerhalb der Stadt ist ein anderer als bei Aischylos. Das ist insofern auffällig, als dass Demeter als Muttergöttin bezeichnet wird und Klytaimnestra im Folgenden gerade diese Rolle mit aller Entschiedenheit abgesprochen wird, da sie sich gegenüber ihren anderen beiden Kindern, Elektra und Orest, absolut unmütterlich verhält. Das einzige, woran sie denken kann, ist der Verlust der Tochter:

THESTOR
Elektra lebt und ebenso Orest.
Apollons Spruch entriß euch Iphainassia,
und, Herrin, wahrlich nicht weniger als du
hat das holdselige Kind dein Herr geliebt.
KLYTÄMNESTRA
Mein Herr! Ein Gatte! Leere Worte sprichst du –
Verfaulte Hülsen sind es, wirf sie fort! […][145]

[143] Siegert, Georg: *Klytaemnestra*, S. 42f.
[144] König,Eberhard: *Klytaimnestra*, S. 44.

Klytämnestra ist hier zumindest scheinbar in den patriarchalen Kontext eingebunden, denn sie ordnet sich Agamemnons Befehl, ihm ein Bad einzulassen, unter. Das wird allerdings konterkariert dadurch, dass sie direkt im Anschluss auf ihrer Machtposition insistiert:

> Sprichst du von dulden, armer alter Mann,
> In meiner Hand ist alle Macht,
> wer sich dawiderwendet, wird es büßen.[146]

Auch wenn sie scheinbar Agamemnon gehorcht, denkt sie gar nicht daran, sich ihm (wieder) unterzuordnen und glaubt außerdem noch immer nicht an dessen Identität. Kassandra offenbart Klytämnestra, dass Iphigenie noch am Leben ist, aber diese will auch ihr nicht glauben. Durch diese Offenbarung jedoch wird Klytämnestras Rechtfertigungsgrundlage obsolet. Sie könnte von der Tötung Agamemnons absehen; dadurch, dass sie es nicht tut, wird Mutterliebe als Begründung der Rache negiert. Die Mutterliebe wird also als ‚falsche' enttarnt.

Das listenreiche Sprechen und vor allem das öffentliche Handeln Klytämnestras ist der Aspekt, der in den Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts am stärksten zurückgedrängt und negiert wird. Auch das Machtverhältnis zwischen den beiden Ehepartnern wird in diesen Bearbeitungen zugunsten zeitgenössischer gesellschaftlicher Vorstellungen inszeniert, Klytämnestra ist als Ehefrau eindeutig die Unterlegene. Erst in der Bearbeitung Ilse Langners finden auch diese Aspekte Berücksichtigung, wenn Agamemnon sich bei seiner Rückkehr der Überlegenheit Klytämnestras bewusst ist und fürchtet, ihr in einem Kampf zu unterliegen. Die Diskussion zwischen beiden wird vom Verwalter unterbrochen, der berichtet, dass die Büffelweiber „die Männer brünstig [anfallen]" und auf dem Marktplatz eine Orgie feiern.[147] Auch hier spricht Klytämnestra (als herrschende Richterin) ein listiges, aber wohlbegründetes Urteil:

> Keusch sind die Götter nicht, und sie erröten
> Nicht vor Gelüsten, die sie selbst geschaffen,
> Uns zum Genuß, sich selbst zu höh'rer Lust.
> […]
> Drum rat ich meinen treuen Weibern listig,
> Kein Liebesschauspiel heiterer Vermählung
> Der trüben Welt zu gönnen, sondern flink
> Die Wagenplane schützend aufzuspannen.
> Kein Zaungast äugt dann spöttisch zum Vergnügen,
> Wie leicht doch selbst die starken Frau'n dem Manne
> In Liebe fügsam unterlegen sind.[148]

Damit bringt sie jedoch Agamemnon gegen sich auf, der die Befehlsgewalt für sich reklamiert. Daraufhin nimmt Klytämnestra ihr Urteil gekränkt zurück:

---

[145] Hauptmann, Gerhart: Die Atriden-Tetralogie, S. 968.
[146] Ebd.
[147] Langner, Ilse: Kkytämnestra, S. 134f.
[148] Ebd., S. 135.

> Doch Unrecht, das der Königin geschieht,
> Es spiegelt jeden Weibes hartes Los:
> Entwaffnung heißt das Schicksalswort der Frau.[149]

Gegenüber Agamemnon, der sie an seiner Seite, aber ohne Befehlsgewalt sehen will, macht Klytämnestra ihren Herrschaftsanspruch deutlich:

> Kein Augenblick – und schenkten ihn die Sterne
> Im glücklichsten Kristall – wird je mir recht sein,
> Den Herrscherplatz, den ich mir schwer erwarb,
> Still zu verlassen, nur dein Weib zu sein.[150]

Agamemnon versucht schließlich, einen Kompromiss zu finden, dem Klytämnestra letztlich nachgibt:

> Es gelte künftig nur als feste Stufe,
> Zum neuen Glück, was uns gemeinsam war:
> […]
> Mein Schwert leg ich hier nieder, neben dir
> Will ich nur schlicht noch Mann sein; tu ein Gleiches.
> Den Richterstab, das Zeichen deiner Hoheit
> Leg du dazu.[151]

Hier wird deutlich, dass es Langner weniger um die Etablierung eines Systems gegen ein anderes geht, sondern vielmehr um eine gemeinsame Utopie, eine Art „dritten Weg[s]“[152]:

> Ilse Langner – und mit ihr ihre weibliche Hauptfigur – favorisiert also weder matriarchale noch patriarchale Herrschaftsformen, sondern die Gleichstellung, Gleich-Berechtigung von Mann und Frau und damit auch das Recht beider Geschlechter, führende Positionen einzunehmen. Dies ist wesentlich, siedelt die Autorin ihre Dramenhandlung doch auch in diesem Schauspiel wiederum gerade an der Nahtstelle zwischen dem früheren Matriarchat und dem entwicklungsgeschichtlich jüngerem Patriarchat an.[153]

Agamemnon anerkennt Klytämnestras Herrschaftsmacht explizit, wenn er sagt: „Wir herrschen miteinander, deine Weisheit/Und meine Kriegserfahrung stärkt das Volk/Erst gnadenvoll zur allerhöchsten Einheit.“[154] Erst als Elektra ihn auf die geteilte Herrschaft anspricht und ihm droht, dass Klytämnestra dann allein herrschen würde, da das Volk gewöhnt sei, auf sie zu hören, sieht Agamemnon seine Machtposition gefährdet:

> Allein herrscht sie, wenn wir gemeinsam herrschen?
> Sie übertölpelt mich mit List und Güte?
> Führt gar noch in der Männer Schlacht das Heer,
> Und ich darf Rinder züchten, Schafe weiden? […][155]

[149] Ebd., S. 136.
[150] Ebd.
[151] Ebd., S. 137.
[152] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit. Stuttgart: Metzler 1993 (=Ergebnisse der Frauenforschung 30), S. 224.
[153] Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 96.
[154] Langner, Ilse: Klytämnestra, S. 143f.
[155] Ebd., S. 152.

Um seine Ehre als Ehemann zu rächen und Klytämnestra wieder ‚an den Herd zurückzuholen', will er sie als König vor ein öffentliches Tribunal stellen. Langner rekurriert hier wieder auf Aischylos – allerdings mit einer entscheidenden Aktualisierung: Hier ist es Agamemnon, der auf unzulässige Weise die verschiedenen Sphären des Öffentlichen und des Privaten miteinander vermischt. So missbraucht er auf scheinheilige Weise das Rechtssystem zur persönlichen Befriedigung:

> Ich wünsche keine
> Rache, - nur mein Recht als Fürst und Gatte.
> Dulde ich das heimliche Vergehen,
> Unterhöhle ich des Landes Sitte
> Und entweihe selbst das heil'ge Recht.[156]

Als Feldherr muss er zwar den Treubruch im eigenen Hause rächen, da es ja im Trojanischen Krieg letztlich um nichts anderes ging. Allerdings geht es ihm ausschließlich darum, Klytämnestra wieder in ihre Schranken zu verweisen:

> Hat erst ihr Selbstgefühl vor dem Gericht,
> Dort, wo sie eben höchstes Urteil sprach,
> Des sichren „Schuldig" tiefe Schmach erlitten,
> Dann kehrt sie wohl beschämt zu mir zurück,
> Ins alte Ich, ins schön vertraute Dasein,
> Ist nur noch mein und fügt der Ehe sich.[157]

Gerade vor dem Hintergrund seiner eigenen Affären, die Klytämnestra ihm ja großmütig verziehen hat, wird hier die Verlogenheit des männlichen Prinzips verdeutlicht.

Erst Langner versucht in ihrem Drama der Komplexität der Motivierung im Prätext gerecht zu werden und nimmt gleichzeitig einen Perspektivenwechsel zugunsten einer feministischen Positionierung der Figur vor.

Auch Brückner setzt die Motivierung Klytämnestras in einen explizit feministischen Kontext. Klytämnestra wirft Agamemnon, ähnlich wie auch bei Langner, vor, dass Agamemnon eigentlich ein Fremder sei.[158] Allerdings verknüpft sie diese Anschuldigung nicht so unmittelbar mit den eigenen Herrschaftsansprüchen wie Langner es tut. Aber sie wendet sich ebenfalls gegen das zerstörerisch-kriegerische männliche Prinzip und die patriarchalen Werte, der sie die Betonung der eigenen mütterlich-natürlichen Sorge entgegensetzt: „Ich hatte dich gebeten, mir Blumensamen aus Troja mitzubringen als Beute, etwas, das wächst. Für meine Gärten, die Gärten der Klytämnestra, die nun verwildert sind. Unsere Kinder und unsere Enkel sollten darin spielen."[159] Allerdings wird dieses weibliche Prinzip im patriarchalen System unterdrückt: „Ich habe diese Kinder nur empfangen und geboren, genährt und

[156] Ebd., S. 153.
[157] Ebd.
[158] „Wie kannst du den regieren, den du nicht kennst? In einem Staat muß jeder jeden kennen." Brückner, Christine: Bist du nun glücklich, toter Agamemnon?, S. 197.
[159] Ebd., S. 196f.

aufgezogen hat sie die Amme. Sie liebten ihre Amme, nicht ihre Mutter […].“[160] Klytämnestra ist auf der Suche nach einer eigenen, autonomen Identität, scheitert allerdings:

> Ich, Klytämnestra, Schwester der schönen Helena aus Sparta!
> Ich, Klytämnestra, Mutter von drei Töchtern und einem Sohn!
> Ich, Klytämnestra, Geliebte des Ägisth.
> Ich war nicht nur die Frau des Agamemnon! Ich habe viel versucht, um meinen Namen an etwas Schönes zu heften. Ein Sternbild. Meine Gärten. Eine Schale. Aber die Schale ist zersprungen, die Scherben liegen im Schutt. Die Regengüsse werden die Reste meiner Gärten zerstören, und am Himmel wird man den Gürtel der Klytämnestra nicht vermissen.[161]

Sie klagt den Objektstatus, den sie als Frau für Männer innehat, und die Irrationalität, aufgrund dessen einen Krieg zu führen, an: „Eine Zeit wird kommen, da werden die Frauen sich empören, dann wird man nicht mehr von ihnen verlangen, schön und jung zu bleiben. Es ist keine Tugend. Es ist auch kein Verdienst.“[162]

Klytämnestra betont außerdem die typische Abwesenheit weiblicher Figuren in der Historie und fordert genau das für sich: „Ich will zu Erde werden. Kein Bild von Klytämnestra, keine Maske. Nur ein Gerücht, ein Schatten, der sich auf Mykene legt.“[163] Sie zieht das dem männlichen Ruhmeseifer vor, der letztendlich auch nur verfälschend wirkt: „Und unter Staub und Dung wird man nur noch deine Maske finden.“[164] Brückner kommentiert im Monolog Klytämnestras die der Figur zugeschriebenen Motivationen für die Tat, was allerdings oft zu plakativ wirkt.

Auch Reinig schreibt die Gewalthandlungen der Romanfiguren in einen explizit feministischen Diskurs ein. So wird auf verschiedenen Ebenen darauf angespielt, wodurch sie zunächst in einen (den zeitgenössischen?) feministischen Diskurs eingeordnet wird. In einem gemeinsamen feministischen Manifest rufen die Frauen selbst zu weiblichem Gewalthandeln auf:

> »Viertens: Keine Gleichberechtigung ist etwas wert. Pflicht der Weiber ist es, die Vorberechtigung zu erkämpfen und der Männergewalt ein Ende zu setzen.
> Fünftens: Der Weg zur männlichen Selbstbehauptung durch sexuelle Dominanz ist ein Irrweg, denn er führt, ob mit ob gegen die Gesetzlichkeit, zum allgemeinen Notzuchtsrecht des Mannes an der Frau. Dem können die Weiber nicht anders als bewaffnet entgegentreten. Wenn die Männer den Krieg mit den Weibern wollen, dann werden sie ihn bekommen. Aber sie werden sich nach Stalingrad zurücksehnen.«[165]

Dieser Aufruf gestaltet sich in der typischen Rhetorik des 70er-Jahre-Feminismus als Aufruf zu weiblicher Gegen-Gewalt gegen die sexuelle Gewalt der Männer. Gleichzeitig erscheint

[160] Ebd., S. 197.
[161] Ebd., S. 198.
[162] Ebd., S. 205.
[163] Ebd., S. 207.
[164] Ebd.
[165] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 55f.

das Manifest als gekürzte (gezähmte) Version des *SCUM-Manifestos* von Valeries Solaras[166], auf die Kyra währenddessen trifft. Reinig bringt die Position Solanas im Dialog mit Kyra (ironisch) auf den Punkt, wenn sie schreibt:

> »Warum hassest du die Männer so?« fragt er und setzt sich neben sie. Sie läßt ihm ihre Hand und sagt: »Ich hasse die Männer gar nicht. Das ist das Unglück. Ich hasse die Weiber. Und wie ich sie hasse. Ich hasse mich. Wie gern wär ich ein Mann. Aber ich muss ein Weib sein. Gott hat es so gewollt. Und ich werde mich dafür rächen.«[167]

Reinig stellt hier ihren fiktiven Figuren eine historische Person als Folie für deren Handlungen entgegen. Valerie Solanas gehörte zum Umfeld Andy Warhols, auf den sie 1968 schoss. Valerie Solanas erscheint damit sozusagen als eine Art Nachfolgerin der Klytämnestra-Figur. Reinig führt aus, dass "[a]lthough Solanas presents a particularly extreme position, she clearly envisions a battle between those who support strong women of authority and those who side with 'Big Daddy'."[168]

Ein weiterer Verweis auf den aktuellen Diskurs über weibliches Gewalthandeln findet sich an zentraler Stelle des Textes, wenn auf den Prozess gegen Marion Ihns und Judy Andersen[169] verwiesen wird, die aufgrund der Anstiftung zum Mord lebenslängliche Haftstrafen bekamen. Schnell sieht „[den] Griff zur Axt […] als Verweigerung des den Frauen in einer prinzipiell gewaltbesetzten Situation auferlegten Schlagverbots und als Plädoyer für dessen Aufhebung".[170] Auf formaler Ebene wird vor allem an dieser Stelle der dialogische Aspekt des Diskurses explizit inszeniert, wenn Reinig die Stimmen ihrer Figuren mit denen realer Personen und nicht zuletzt auch ihrer eigenen vermischt. Diese Verweise auf die Gewalthandlung Klytämnestras werden kontrastiert durch Darstellungen von Gewalt gegen Frauen. Neben den Bezug auf den Abort Klytemnestras ist es besonders die Vergewaltigung Xenias, die ausführlich erzählt wird. Bei einer Verabredung geraten Kyra und Xenia in Streit, da Xenia keinen Geschlechtsverkehr mit ihm haben möchte. Kyra setzt sie auf die Straße, woraufhin Xenia auf dem Heimweg vergewaltigt wird:

> Dann hält das Auto. Die Tür wird aufgerissen. Gejohle. Ein entsetzliches Kreischen. Während Xenia von zwanzig Männern um die Wette geschleppt und ihr jedes Kleidungsstück vom Leib gefetzt wird, erkennt sie, daß das entsetzliche Kreischen aus ihr selbst kommt. Sie wird auf die Erde geschmissen, festgehalten, von oben bis unten mit Bier begossen. Sie wird auf den Kopf gestellt, Branntwein wird in ihre Scheide gekippt. Den Rest der Schändung kriegt sie nicht mehr mit. Als sie erwacht, ist sie im Dunkeln allein. Sie ist fühllos inmitten eines riesigen Schmerzes. Sobald sie ein Bein aufstellt, ist sie

[166] Valerie Solanas postuliert im SCUM.-Manifesto (Society for Cutting Up Men) den Aufstand gegen die absolute Unterdrückung der Frauen durch die Männer. Sie macht den Mann allein verantwortlich für jegliches Schlechte; nur durch einen radikalen Geschlechterkampf und die ‚Vernichtung' der Männer (als Männer) können die Verhältnisse geändert werden, Vgl. Solanas, Valerie: *Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer. SCUM.* Darmstadt: März 1969.
[167] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 59.
[168] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 69.
[169] Das lesbische Paar stiftet einen Mann an, den Ehemann von Marion Ihms mit einer Axt zu erschlagen. Sie wurden 1974 in Itzehoe zu lebenslanger Haft verurteilt.
[170] Schnell, Veronika: Blutrünstiges und Monströses in Entmannung, S. 321.

> wie entzweigerissen. Sie tastet sich ab. Die Männer haben, als sie selbst nicht mehr potent waren, einen Ast in sie hineingesteckt. Sie entfernt den Ast. Da geht der Schmerz erst richtig los.[171]

Die Gewalthandlungen werden hier minutiös und mit großer Detailliertheit beschrieben, was sie in Kontrast setzt zu allen anderen – von Frauen verübten – Gewalthandlungen im Text. Auch die Konsequenzen werden stark dramatisiert: Als Xenia aus dem Krankenhaus entlassen und wieder zu Hause ist, bringt sie sich um: „Sie schluckt einige Dutzend Schlaftabletten, trinkt die Schnapsflasche leer, schneidet sich die Adern auf und steckt den Kopf in die Backröhre."[172]

Die Motivierung der Figur im antiken Prätext ist vielschichtig und komplex. Die Analyse der Bearbeitungen zeigt, dass oft ein – als besonders provozierend empfundener – Aspekt in den Vordergrund gerückt wird und insbesondere die als eher unkonventionell empfundenen Aspekte negiert werden. Dabei wird gerade die Motivierung der Figur genutzt, um die Tat zu bewerten und die Figur in bestimmte Diskurse einzuordnen.

5.1.3 Inszenierung der Gewalttat

In der Orestie sind zwei Gewalttaten zentral: die Tötung Agamemnons durch Klytämnestra und die Klytämnestras durch Orest. Auch die Tötungen Kassandras und Aegisths spielen in den Bearbeitungen unterschiedlich stark akzentuierte Rollen.

Ähnlich wie bei Aischylos wird bei Gravenhorst die Tötung Agamemnons durch Kassandra verbalisiert, hier formuliert sie aber – dennoch ohne verstanden zu werden – die Geschehnisse direkt. Die Gewalthandlung selbst findet hier im Off statt, lediglich die Momente unmittelbar davor und danach werden auf offener Bühne inszeniert. Klytaimnestra beruft sich auf Iphigenie, bevor sie mit einem Dolch in einem Seitengemach verschwindet. Die weiblich konnotierte Labrys wird hier auffälligerweise ersetzt durch einen phallischen Dolch. Im an die Ermordung Agamemnons anschließenden Monolog negiert Klytaimnestra selbst die von Aischylos angeführten Rechtfertigungen ihrer Tat:

> Was sollt' ich mehr sein, Mutter oder Weib?
> War ich sein Weib? Als Sclavin galt ich ihm. […]
> Nein, Mutter war ich auch nicht. Mutter nicht.
> Fast sollt' ich glauben, dass ein Dämon sich
> In meines Körpers Stoff und Form gehüllt,
> Um ungesehn sein finstres Rachewerk
> Auf Erden zu verrichten.

[171] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 122.
[172] Ebd., S. 123.

Auffällig ist hier vor allem, dass Klytaimnestra selbst gerade die Legitimation der Gewalthandlung durch ihre Mutterschaft negiert, die in der antiken Vorlage das stärkste Argument für sie bildet.[173]

Auch wenn Orest ähnlich wie auch bei Aischylos hier ebenfalls im Konflikt zwischen der Rachepflicht und dem Muttermordsteht, findet seine Tat die Zustimmung Klytaimnestras:

> […] Eben drum
> Ahn' ich im Geiste, dass ich s e i n e r Rache
> Verfallen bin. Er mag der Drache sein!
> Er mag mich tödten, mag den Gattenmord
> Mit Muttermord versöhnen! Wenn bei euch
> Das für gerecht gilt, sei's! Ich weigr' es nicht.[174]

Auch hier wird der Metadiskurs über das Blutrecht in der Interpretation schlichtweg ignoriert – Gatten- und Muttermord werden prinzipiell gleichgestellt. Damit Orest zudem gänzlich unschuldig aus dem Konflikt hervorgehen kann, verkehrt Gravenhorst den delphischen Orakelspruch in sein Gegenteil. Während bei Aischylos der Muttermord eindeutig impliziert war, heißt es bei Gravenhorst:

> „Ziehe hin mein Sohn," –
> So sprach der Gott durch seine Priesterin,
> Ich lauscht' in Ehrfurcht, - „Ziehe hin, mein Sohn,
> „Besteige siegreich deiner Ahnen Thron;
> „Laß die Verbrecher ihre Mordthat büßen,
> „Doch wolle nicht der Mutter Blut vergießen!"[175]

Damit dieser Orakelspruch erfüllt werden kann, nimmt Gravenhorst gravierende inhaltliche Änderungen vor. Klytaimnestra wird durch einen Volksaufstand bedroht, woraufhin sie verkleidet mit einer Rüstung flieht[176] und versucht Aegisths desertierende Männer erneut zu sammeln – in der männlichen Verkleidung erweist sie sich als durchaus heroisch: „Gewiß nicht! Ich will auch den Kampf bestehn; / Ich kann dem Tode schon ins Auge sehn.[177] In dieser Situation trifft sie auf Orest, der sie zunächst für Aegisth hält. Im Kampf mit Orest stürzt sich Klytaimnestra in Orests Schwert und stirbt. Klytaimnestra führt hier ihren Tod also selbst herbei. Dennoch wird Orest anschließend von den Erinnyen verfolgt. Allerdings haben diese eigentlich als Rachegeister Klytaimnestras keine Berechtigung, da diese ja die Notwendigkeit und Gerechtigkeit des Muttermordes anerkannt hat und zudem ihren Tod selbst herbeigeführt hat. Dennoch werden sie eindeutig als „der Mutter zorn'ge

[173] Zudem wird der Verweis auf den Dämon hier abgelöst vom Geschlechterfluch in einem eher christlichen Sinne verstanden, nur die eigenen Rachegelüste und die Eifersucht auf Kassandra gelten weiterhin als Motivation.
[174] Gravenhorst, Theodor: *Klytämnestra*, S. 55.
[175] Ebd., S. 50.
[176] Wie aus der Vorbemerkung hervorgeht, war diese Inszenierung Klytaimnestras durchaus skandalös: „Die männliche Kriegsrüstung der Klytämnestra im dritten Auftritte des fünften Aktes wird durch den Mantel hinreichend verdeckt, um jeden etwaigen Anstoß zu beseitigen." Vgl. ebd., Vorbemerkung.
[177] Ebd., S. 67.

Rachegeister“[178] ausgewiesen. Erst mit der Umdeutung des Sehers Kalchas wird dieser Konflikt aufgelöst: Kalchas erläutert, dass Orest zwar eigentlich gegen den Orakelspruch Apolls verstoßen hat, dennoch aber der Wille der Götter erfüllt wurde:

> Sie musste sterben durch des Sohnes Hand
> Denn solch ein Tod nur sühnte solch ein Morden.
> Drum ward Orestes' Schwert also gewandt,
> Nicht er ist Mörder, nur sein Schwert, geworden.
> Blut fordert Blut; die Mordthat wird gerochen.
> Doch wehe, wenn ein Mensch sich deß vermisst,
> Was nur den Göttern vorbehalten ist;
> Von Menschen wird solch Urtheil nicht gesprochen.
> Die Mörderin hat also sterben sollen,
> Wie nicht Orest, wie Zeus es selbst gewollt.
> Orestes that's, doch durft er's nimmer wollen,
> Sein Schwert vollstreckte nur, was es gesollt.[179]

Hier wird deutlich, dass die diskursive Verhandlung von zwei Geschlechts- bzw. Gesellschaftsentwürfen kein Thema mehr ist. Der Frevel Klytämnestras besteht nicht länger darin, ein anderes, matriarchales Rechtsdenken zu vertreten, sondern darin, sich ein den Göttern vorbehaltenes Urteil über Leben und Tod anzumaßen. Orest wird also vollkommen entschuldet, während Klytaimnestra einerseits zwar bezüglich der Rechtmäßigkeit ihrer Motive dämonisiert wird, andererseits aber auch in ihren politischen Ambitionen verharmlost wird. Gleichzeitig wird hier eine bei gewalttätigen Frauenfiguren häufig zu beobachtende Verschiebung deutlich, wenn der Fokus nicht mehr auf dem eigentlichen Gewalthandeln, sondern vielmehr auf dem Ertragen der daraus folgenden Konsequenzen liegt.

Auch bei Templetey und bei Siegert wird die Tat selbst im Bühnenhintergrund für den Zuschauer unsichtbar ausgeübt, lediglich die Dialoge sind zu hören. Dabei wird bei Templetey durchaus mit der (Möglichkeit der) Sichtbarkeit gespielt, wenn Klytämnestra zunächst an der Tür bleibt und auch Agamemnon noch einmal auftaucht. Klytämnestra zögert zunächst den Raum zu betreten, die Gewalthandlung selbst verfolgt der Zuschauer dann über die halb geöffnete Tür. Durch diese als Symbol sowie durch die Inszenierung der Gewalthandlung auf der Lautebene erscheint die Tötung sehr viel unmittelbarer als in den anderen Dramen.

Templetey nutzt die Auflösung der Handlung, um Klytämnestra erneut die Autonomie ihres Handelns abzusprechen. Gegenüber Orest betont Klytämnestra erneut ihre Mutterliebe, doch dieser spricht ihr den Status als Mutter ab. Aegisth hat Klytämnestra lediglich zur Befriedigung seiner eigenen Rache benutzt, sodass diese auch hier unschuldig schuldig geworden ist:

[178] Ebd., S. 71.
[179] Ebd., S. 72.

Klytämnestra
(die mit fieberhaft steigender Spannung zugehört, fast schreiend).
Und nicht aus Liebe hast Du mich erwählt?
Aegisth.
Mein Weib, Du bist mir werth, jetzt doppelt werth,
Nach solcher That; doch damals wollt' ich Dich
Zum blinden Werkzeug meiner blut'gen Rache.
[…]
Klytämnestra
(vor sich hinstarrend; nach einer Pause: tonlos zuerst, dann im tiefsten Schmerz, zuletzt halb weinend, halb lachend)
Zwei Männer hatt' ich. Einer, meint' ich, liebe
Mich nicht, der Andere liebe zärtlich mich.
Der mich nicht liebte, diesen wollt' ich tödten,
Damit ich den nur hätte, der mich liebte.
Der Stoß ging fehl im Dunklen, und mir blieb, –
Der mich nicht liebt.[180]

Während bei Aischylos die Eigenständigkeit Klytaimnestras in Entscheidung und Ausführung der Tat betont werden, handelt sie hier also in absoluter Abhängigkeit von Aegisth. Im Folgenden ist es auch Klytämnestra, die für ihre Tat von erinnynenähnlichen Wesen verfolgt wird. Hier ist die bei Aischylos matriarchal begründete Strafinstanz von Orest auf Klytaimnestra übergegangen, da nicht mehr zwei Diskurse gegeneinander gestellt werden, sondern lediglich der patriarchale Diskurs bestätigt wird. Das wird auch durch Klytämnestra reflektiert, die die Schuldigkeit letztlich allein bei sich selbst sieht:

O allgerechte Götter!
Daran erkenn ich's: Nicht das Schicksal schlug
Blindwüthend meine Liebeswelt in Trümmer;
Ich selber that's. Anstatt allein zu leiden
Und selbst zu tragen mein verschuldet Wehe,
Gab ich der Welt ein ungeheures Beispiel,
Und auf ein ganz Geschlecht rief ich den Fluch,
Den schrecklichen, herab.[181]

Erst an diesem Punkt wird Orest ins Exil geschickt. Der Muttermord wird an dieser Stelle also (plump) ausgeblendet; obwohl er durch Kassandra prophezeit wurde, findet er innerhalb der Dramenhandlung nicht statt.[182] Gerade das ist jedoch für Klytämnestra in diesem Moment die weitaus schlimmere Bestrafung:

Denn weil ich, was mich liebte, von mir stieß,
Mußt' ich verlieren, was ich selber liebte.

[180] Tempeltey, Eduard: *Klytämnestra*, S. 131–133.
[181] Ebd., S. 148. Auffällig ist auch hier die Umdeutung des Fluchs, für den sich Klytämnestra nicht mehr als Vollstreckende, sondern als Verursacherin begreift.
[182] Genau diesen Punkt sieht auch die zeitgenössische Kritik äußerst kritisch, wenn es z. B. in den *Blättern für literarische Unterhaltung* heißt: „Das ist aber aus verschiedenen Gründen kein Ende. […] Ein Verbrechen, wie Gattenmord, kann durch eine solche innerliche Wendung nicht gesühnt werden […]. Hinzu kommt, daß sich jeder den tragischen Schluß, der in der Ermordung der Klytämnestra durch Orest besteht, von selbst hinzudenkt. […]; für ein selbständiges Trauerspiel genügt dieser Abschluß umso weniger, als der Charakter des Orest im ganzen Stück keinen Sinn hat, wenn er nicht auf Vollziehung jenes Strafgerichts gerichtet ist." Klytämnestra. Tragödie von Eduard Tempeltey. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1858) H. 27. S. 483–484, S. 483.

Das ist das Ende.[183]

Auch hier wird also im Endeffekt die Klytämnestrafigur entschärft, indem der Konflikt auf eine rein personale Ebene herunter gebrochen wird. Weder der Geschlechterfluch noch die rechtsdiskursive (Meta-)Ebene spielen noch eine Rolle – stattdessen ist auch am Schluss des Stücks gerade die Rolle der Mutterschaft, auf die – als Gegenfolie – rekurriert wird.
Bei Siegert ist die deutlichste Umdeutung des Muttermordes zu finden. Die List Orests ist dieselbe, die schon Aischylos formulierte, allerdings ist hier Elektra nicht eingeweiht, sodass sie sehr leidet, als sie die Nachricht erfährt. Auch hier trauert Klytaimnestra aufrichtig um ihren Sohn und ist auch hier mit ihrem Schicksal einverstanden:

Orest
So sei bereit nunmehr; erschwere mir
Mit keiner Bitte meine harte Pflicht.
(Er zieht das Schwerdt, hält jedoch inne, da er Klytaemnestra am Altar erblickt.)
Klytaemnestra
So komm und zögre nun nicht mehr, Orest.
Dein Schwerdt, es ist des Hermes milder Stab,
Der mich zum Frieden führt und süßer Ruh.
Nicht fürcht' ich dich – so zürn' auch du nicht mehr.
Du folgst des Gottes zwingendem Befehl,
Nicht deiner eignen Brust, ich seh' es wohl.
Nun füg' ich meine Bitte noch hinzu,
So wirst du ganz von Schuld und Strafe frei.[184]

Auf Orests Aufforderung hin, der sie nicht ungehört richten will, erzählt sie von der Opferung Iphigeniens als Grund für ihren Mord an Agamemnon. Gerade in der Aufforderung Orests ist eine Anspielung auf die Gerichtshandlung der aischyleischen *Eumeniden* zu sehen. Während dort jedoch Orest angeklagt war, fungiert er hier als Ankläger, Richter und Henker in einer Person. Klytaemnestra stellt zum Schluss ihrer ‚Aussage' rechtfertigend fest:

Nicht eine Pflicht blos ohne jedes Maß,
Es hat das Weib doch auch ein menschlich Recht,
Das es sich dann nimmt, wenn man es zertritt.[185]

Wieder wird der zeitgenössische Diskurs über Vorstellungen von Weiblichkeit eingeflochten. Die Offenbarungen Klytaemnestras treiben Orest schließlich aufgrund der Ungeheuerlichkeit ihrer Behauptungen in den Wahnsinn:

Orest (in Wahnsinn ausbrechend).
Haha – ha, juble doch! – das sind die Feste
In unserm Haus! Den Meister kenn' ich nun;
ihm folg' ich nach. Es faßt mich an – es ruft –
Schon gellt das Lachen der Erinnyen -
Hörst du es nicht? Ha, das ist die Musik -
Sie lädt zum Tanz – es siedet mein Gehirn
Und reißt im jähen Wirbel mich dahin –[186]

[183] Tempeltey, Eduard: *Klytämnestra*, S. 150.
[184] Siegert, Georg: *Klytaemnestra*, S. 100.
[185] Ebd.

Im Wahnsinn ist er eindeutig parallel zum (aischyleischen) Agamemnon angelegt, was er selbst ebenfalls erkennt. Er sieht sich von Klytaemnestras Erinnyen angegriffen, die auch hier unabhängig von ihr handeln, da sie selbst ja ihren Tod gutheißt. Bevor Orest seine Mutter tötet, bricht er jedoch ohnmächtig zusammen. Klytaemnestra vergiftet sich anschließend selbst, sodass der Muttermord auch hier nicht stattfindet. Klytaemnestra opfert sich selbst, um

> […] des Muttermordes Erinnyen
> Von [Orests] Sohlen [zu] scheuche[n] - sie, die schon
> Mit Wahnsinnsangst [s]ein Aug umnachteten?
> Sei's meiner Mutterliebe erste That![187]

Wieder wird ein zeitgenössisches Verständnis von Mutterliebe betont; gleichzeitig sind auch die Selbsttötung und die Wahl von Gift als Tötungsmittel Aspekte, die dem Weiblichen im zeitgenössischen Verständnis eher entsprechen. Zudem ist es hier sogar Klytaemnestra selbst, die sich gegen die ursprünglich matriarchale Racheinstanz wendet. Im Tod Klytaimnestras wird schließlich der Fluch aufgehoben und Klytaemnestra selbst wird im Jenseits mit Iphigenie und Agamemnon sowie auch mit den Vorfahren vereint. So wird durch die Betonung von konventionellen Weiblichkeitsaspekten die gewalttätige Seite Klytaemnestras konterkariert.

Auffällig ist die Inszenierung der Gewalttaten vor allem bei König. Während der Mord an Kassandra auf offener Bühne vor aller (Zuschauer-)Augen stattfindet, findet der Mord an Agamemnon auch hier im Off statt, verborgen hinter einem Vorhang. Beide Male benutzt Klytaimnestra phallisch konnotierte Waffen, zunächst ein Schwert, bei Agamemnon dann einen Speer. Mit dem Aufkommen des Bildes der Femme Fatale wird Frauen eine gewisse Amoralität und damit auch die prinzipielle Möglichkeit der Gewaltausübung zugesprochen. Diese ist gegen Frauen legitim bzw. zumindest unproblematischer, gegen Männer aber noch immer skandalös. Das spiegelt sich in den unterschiedlichen Inszenierungen der Morde wieder. König spricht Klytämnestra die Autonomie des Handelns ab. Wenn sie sich selbst als Witwe Agamemnons begreift, wird Klytaimnestra in die herrschenden Weiblichkeitskonventionen eingegliedert. Ein autonomes, von dem Ehemann unabhängiges Leben ist für sie auch nach dessen Tod nicht möglich. Mit der Tötung des Königs endet das Drama, der Muttermord wird nicht mehr thematisiert. Klytaimnestra steht dem Frevler Agamemnon in nichts nach.

Auch Hauptmann inszeniert die Tötungshandlungen parallel. Aigisth tötet die ihn provozierende Kassandra auf offener Bühne. Damit wird Aigisth eine stärkere

[186] Ebd., S. 107.
[187] Ebd., S. 122.

Schuldhaftigkeit zugeschrieben. Zugleich tötet im Baderaum Klytämnestra Agamemnon, was durch dessen Schreie deutlich gemacht wird. Anschließend beschreibt Klytämnestra dem Geliebten ihre Tat, jedoch ohne zu offenbaren, wen sie umgebracht hat:

> Vergeblich ist's!
> Du siehst blutüberströmtes Fleisch, sonst nichts.
> Der eben noch ein Mensch war ist es nicht mehr:
> Du siehst nur ekles, bleiches, blutiges Fleisch.
> Hilf mir! Es würgt mich! Meine Eingeweide
> Erbrechen sich herauf durch meinen Hals.
> Ich schlug! Schlug mit der Axt! Schlug blindlings, nicht,
> wie man im Wald den Baum fällt mit der Schneide,
> nein: so, man dem Stier die Stirn zerschlägt.
> O dieser Laut, der grässliche, als ihm
> das Haupt zerbrach, dem Halbgott! Anders nicht
> starb er, als wie ein gemeines Vieh verröchelt![188]

Auch hier ist die Grausamkeit der Tat stark betont. Klytämnestra tötet Agamemnon nicht nur, sie opfert ihn vielmehr, was vor allem durch den Vergleich mit dem Stier verdeutlicht wird. Damit begeht sie genau die Tat, für die sie sich gerächt hat – sie wird also auf genau dieselbe Weise schuldig wie Agamemnon, darin liegt wahrscheinlich auch ihr Selbstekel begründet.
Hauptmann nutzt ebenfalls die Mutterschaft Klytämnestras, um die Figur abschließend zu dämonisieren: Orest tötet seine Mutter erst, als diese ihn und Elektra physisch angreift. Die Negation der Mutterliebe Klytaimnestras wird damit auf die Spitze getrieben. Die Tötung der Mutter findet dann ebenfalls im Off statt. Im Anschluss übergibt Orest Elektra das Beil.[189]
In der Atridentetralogie, die gemeinhin als wenig aktuell betrachtet wird[190], wird also sowohl die persönliche Ebene der Rache Klytaimnestras als auch die rechtdiskursiv-politische Ebene negiert: Die Mutterliebe wird als scheinbarer Vorwand entlarvt; Klytaimnestras Anklage vor dem Ältestenrat wird abgewiesen und auch der Richtspruch durch Athene bzw. den Aeropag bleibt wirkungslos. Hauptmann zeichnet „das Bild einer sinnentleerten, vom Wahnsinn zerrütteten Welt".[191]

Die feministischen Umdeutungen der Klytämnestra-Figur werden mit dem Gewalthandeln vor eine besondere Schwierigkeit gestellt, die nur teilweise durch die Motivierung entschärft wird; die Täterschaft der Figur sowie Inszenierung beziehungsweise Darstellung der

[188] Hauptmann, Gerhart. Die Atriden-Tetralogie, S. 980.
[189] Das letzte Stück der Tetralogie *Iphigenie in Delphi*, in dem Hauptmann eine Skizze Goethes aufgreift und die Zusammenführung der drei Geschwister am Delphischen Orakel beschreibt, werde ich in der Analyse nicht näher eingehen, da es nicht sehr relevant für die Klytämnestra-Figur ist.
[190] Vgl. auch Daria Santini: „Wenn der Hauptgrund für die Inaktualität der Atriden-Tetralogie darin liegt, das Hauptmann das brüchig gewordene Gefüge der Moderne letztlich nicht erkennen oder akzeptieren konnte, so ist es andererseits mit Sicherheit dasjenige Werk, das am deutlichsten von der Auseinandersetzung mit seiner Gegenwart und vor allem von mit den Widersprüchen in der Poetik seines Spätwerks zeugt." Santini, Daria u. Benjamin Büttrich: *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition*, S. 150.
[191] Ebd., S. 73.

Handlung bleiben problematisch. Dies wird schon bei Langner deutlich. Sie besteht auf der Tötung Agamemnons, glaubt aber, es selbst nicht vollbringen zu können. Aegisth würde aber an dem Mord ebenfalls zerbrechen, weshalb Klytämnestra sich schließlich doch entscheidet, es selbst zu tun:

> Gib den Dolch in meine eigne Hand!
> Ich ersann's und ich vollend es selbst!
> Angesicht zu Angesicht rückt uns das
> Schicksal, und sein Auge nimmt als letztes
> Noch mein Bild auf und bewahrt's im Tod.
> Endlich räch ich mich und Iphigenie.
> Frei den Weg, die rechte Tat ist mein.[192]

Aegisth drängt sie dann jedoch zurück und ermordet Agamemnon im Baderaum, während Klytämnestra ein Opfer darbringt. Die schon bei Aischylos implizierte Verbindung von Mord und Opferhandlung wird hier explizit verstärkt. Zudem entstammt das Netz aus dem Kult um die große Mutter; auch hier wird eine religiöse Konnotation geknüpft. Konsequent wird die Labrys als ‚weibliche' Waffe zudem durch den Dolch ersetzt. Klytämnestra wird hier außerdem wie Elektra bei Sophokles virtuell zur Mittäterin, wenn sie im imaginären Zwiegespräch mit Agamemnon die Geschehnisse im Bad begleitet und schließlich mit dem Ruf „Stoß zu Aegisth!" endet: „Damit bestätigt Klytämnestra [allerdings] die Gesetze ihres Mannes, weil sich ihr Handeln nun nicht mehr von seiner kriegerischen Ideologie unterscheidet."[193] Die Tat selbst wird im Nachhinein vom über sich selbst entsetzten Aegisth beschrieben[194]: Ägisth fängt Agamemnon – wie beim Wolfsstechen üblich – zunächst im Netz und knebelt ihn anschließend mit Klytämnestras Schal. Ägisth beschreibt jedoch auch den Edelmut Agamemnons im Augenblick seines Todes:

> Er warf verzweifelt sich zum Grund der Wanne,
> Selbstmörderisch allein sich zu ertränken,
> Um mir und dir den bösen Mord zu sparen, – [195]

Scheinbar erkennt Agamemnon hier das Vorhaben Klytämnestras an. Ägisth reißt ihn jedoch zurück und tötet ihn entsprechend der Regeln des ‚Wolfsstechens' mit einem Stich ins Herz. Ägisth opfert also Agamemnon der durch ihn angebeteten ‚Muttergöttin'. Schließlich stellt er sich bewegungslos in Klytämnestras Schatten und ‚übergibt' sich bzw. sein Schicksal so endgültig der ‚Muttergöttin'.

Vor allem die Übertragung des Mordes auf die Figur des Aegisths ist ambivalent: Denn auch wenn Klytämnestra das Prinzip des Friedens vertreten hatte – mit der Entscheidung zum Mord

[192] Langner, Ilse: Klytaemnestra, S. 170.
[193] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 227.
[194] Formal ist das eine interessante Umkehrung der aischyleischen Vorlage, da ja dort eine stolze Klytämnestra von der Tat berichtet.
[195] Langner, Ilse: Klytämnestra, S. 172.

gibt sie dieses Prinzip auf: „Sie, die den Frieden sichern wollte, bringt den Tod.“[196] Dass sie dann die Tat nicht selbst ausführt, erscheint gerade aufgrund der Stärke ihrer Persönlichkeit als inkonsequent. Mit der Gewalttat nimmt die Autorin der Figur ihr Potential, sie kastriert sie auf gewisse Weise. Die Figur der Klytämnestra scheitert also auf der ganzen Linie. Doch gerade in diesem Scheitern liegt die Relevanz des Stückes, denn Langner wollte kein „feministisches Märchen“[197] schaffen: „Indem die Autorin diese Utopie an den Verhältnissen zugrunde gehen läßt, kritisiert sie die bestehenden Machtverhältnisse und ergreift Partei für die Frauen.“[198]

Ilse Langner gelingt in entscheidenden Punkten ein neuer Blick auf die Figur der Klytämnestra, auch wenn sie „keine Figur [ist], die die ungeteilte Identifikation auf sich ziehen kann“[199], auch wenn Langner das Gewalthandeln von der Figur gelöst hat. Als Elektra erkennt, wer für den Mord verantwortlich ist, erkennt sie in bösem Triumph ihre Aufgabe: „Haß erhalt ich unserm Rächer wach!“[200]

Explizit wendet Langner sich gegen traditionelle Deutungen und arbeitet zugleich auf subtile Weise Kritik an den zeitgenössischen Verhältnissen mit ein: „Die Autorin benutzt die Heldin[201] als Spiegel für ihre Gegenwart, die mit ihren verstärkten Rüstungsanstrengungen die eigene Zukunft aufs Spiel setzte.“[202]

Klytämnestra ist – anders als noch bei Hauptmann[203] – eine gute und fürsorgliche Mutter.[204] Gleichzeitig wird die Relevanz der Mutterschaft in Auseinandersetzung mit Aischylos stark betont – dem Matriarchat wird sozusagen ein utopisches Potential eingeschrieben. Durch die erfolgreiche Herrschaft ist auch Klytämnestras Machtstreben als Streben nach (weiblicher) Autonomie legitimiert:

> Das autonome Subjekt, das erst im Patriarchat entstand, möchte auch Ilse Langner nicht missen. Doch der Fortschritt galt nur für das männliche Individuum. Gegen diese Einseitigkeit, die menschliche Individuation nur als patriarchale begreift, setzt sich Langners Klytämnestra zur Wehr. […] Sie sucht nach dem dritten Weg.[205]

---

[196] Ebd., S. 226.
[197] Ebd.
[198] Stephan, Inge: Weiblicher Heroismus:, S. 187.
[199] Ebd.
[200] Ebd., S. 174.
[201] Für Langners Entwurf kann man die Bezeichnung der ‚Heldin’, auch im kollmannschen Sinne, so stehen lassen – Klytämnestra hat es ja geschafft, ein alternatives System über einen langen Zeitraum (von zehn Jahren) zu etablieren, auch wenn es letztes Endes zum Scheitern verurteilt ist.
[202] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 223.
[203] Die Verschiedenheit zur nahezu zeitgleich entstandenen *Atriden-Tetralogie* Hauptmanns betont Melchert: „Das Bild der Figur Klytämnestra bei Ilse Langner und dem männlichen Dramatiker erscheint diametral entgegengesetzt.“ Melchert, Monika: *Die Dramatikerin Ilse Langner*, S. 102.
[204] Letzten Endes scheitert sie jedoch auch auf dieser Ebene, wie Melchert feststellt: „Sie scheitert, auch in der Funktion als Mutter, die ihre Ideale nicht an die nachfolgende Generation vermitteln kann.“ ebd., S. 98.
[205] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 224.

Bei Brückner ist die Perspektivität eine andere. Der Monolog ist zeitlich nach der Gewalthandlung angesetzt. Schon zu Beginn des Textes bekennt sich Klytämnestra zu dem Mord: „Ich habe das Meer gehasst, deshalb habe ich dich im Bad ertränkt.“[206] Auffälligerweise wird hier die extrem gewalttätige Tötungsart ersetzt durch das Ertränken, das zumindest um einiges unblutiger vonstattengeht als die Erschlagung mit der Axt.[207] Durch diese Änderung der Erzählperspektive wird der Fokus weg von der Handlung hin zur Figur gelegt. Brückner versucht sich in ihrer Bearbeitung an einer Umdeutung der Figur, indem sie in der subjektiven Form des Monologs dem ‚männlichen Blick' der traditionellen Bearbeitungen eine explizit weibliche Subjektivität entgegensetzt. Indem Klytämnestra ihre Rede mit der Drohung, Argolis und damit die Grundlage der patriarchalen Ordnung zu zerstören, beendet, wird die Perspektive auf die Zukunft gerichtet: „Mein Haß vergiftet die Argolis. […] Mykene in Flammen und Trümmern.“ Sie nimmt also schließlich die ihr von außen zugeschriebenen Rollen an, wenn sie sagt: „Trage deine Maske, Agamemnon. Ich trage meine.“[208]

Brückner schreibt auf subtile Weise Erkenntnisse des feministischen Diskurses der 80er und 90er wie das Nichterscheinen von Frauen im historischen Diskurs und die ‚weibliche Sprachlosigkeit' in den literarischen Text mit ein. Hier findet implizit eine feministische Umdeutung der Figur statt, der jedoch mit der ‚Verharmlosung' des Mordes Rechnung getragen werden muss. Genau hier zeigt sich die Schwierigkeit des Textes und einer solchen (feministischen) Neudeutung im Allgemeinen.

Während die Gewalt in den Bearbeitungen als Leerstelle behandelt wird, geht Reinig anderes daran. Ebenso wie Klytämnestra auf fragmentierte Weise inszeniert wird, wird auch die Darstellung der Gewalthandlung aufgebrochen. So wird auf verschiedenen Ebenen darauf angespielt, wodurch sie zunächst in einen (den zeitgenössischen?) feministischen Diskurs eingeordnet wird. Gewalthandlungen gegen Frauen werden – im Gegensatz zu von Frauen verübten Gewalthandlungen im Text – detailliert beschrieben. Gleichzeitig dienen vielfältige Verweise auf Gewalthandlungen sowohl an Männern als auch an Frauen als Folie für die Gewalttaten.

[206] Brückner, Christine: Bist du nun glücklich, toter Agamemnon?, S. 196.
[207] Außerdem berichtet Klytämnestra hier aus einer Art Metaposition über die spätere Uneinigkeit über den Mörder: „Man wird sich streiten, ob Ägisth es getan hat oder ich. In meinem Herzen gab ich dir hundertfach den Tod. Die Absicht zählt, die Tat zählt nichts.“ ebd.
[208] Ebd., S. 208.

Zudem wird bei zwei der Protagonistinnen direkt auf die mythische Handlung rekurriert. Zunächst hat Kyra eine Vision, wie er von der als Marilyn Monroe[209] verkleideten Doris mit einem Beil angegriffen wird:

> Er rührt sich auch nicht, als die Erscheinung das Beil gegen ihn zückt. Jetzt schlägt sie zu. Der Luftzug, der an seinem Ohr vorbeipfeift, ist von dieser Welt. Er will dem Spuk ein Ende machen und dreht sich um. Marilyn bleibt, und der zweite Hieb trifft ihn auf der Schuler [sic]. Der Ärmel wird abgetrennt. Er packt die Hand mit dem Beil und schreit: »Menni, Menni! Mennihihihiii!« Sie kommen alle drei, Menni, Thea, Wölfi. Doris wird aufs Bett geworfen und ins Laken geschnürt.[210]

Direkt im Anschluss wird die zentrale Handlung der Klytämnestra-Figur variiert, wenn berichtet wird, dass vor „einige[r] Zeit" Klytemnestra ihren Ehemann verletzt hat: „Menni hat Albert mit dem Gemüsehobel verletzt. Wenn er den Arm gegen das Licht hält und durch ein Vergrößerungsglas blickt, kann er deutlich den weißen Strich sehen, wo ihn der Hobel einst getroffen hat."[211] Die eigentlich unbedeutende Verletzung Alberts wird im Rahmen der Scheidungsverhandlung jedoch eine neue Wichtigkeit zugeschrieben:

> Menni ist nun nicht mehr Menni, die Albert mit dem Gemüsehobel beschädigt hat. Nun heißt sie Klytemnestra und hat auf ihren Gatten einen Mordanschlag verübt. Sie sitzt auf der Anklagebank mit roten Haaren. Das allerdings spielt bei der objektiven Beurteilung ihres Falles keine Rolle. Sie grübelt auf ihrem erhöhten Sitz darüber nach, warum es eigentlich immer nur Mörderinnen gibt. Es müßte doch auch Totschlägerinnen geben, ähnlich wie bei den Männern, die meistens Totschläger und selten nur Mörder sind. Jedenfalls vor dem Untersuchungsrichter. Totschlagende Weiber gibt es scheints nicht.[212]

Reinig spielt hier auf die häufig vorzufindende Vermischung von Weiblichkeitsimaginationen mit realen Frauen an. In einem grotesk anmutenden Prozess versucht Albert, seine Frau zu schützen und die Tat als Notwehr hinzustellen und damit gleichzeitig seine Männlichkeit zu bewahren:

> Je mehr Albert um die gerichtliche Anerkennung als Mordbube ringt, desto liebevoller blickt das Gericht auf ihn, desto rothaariger wird Klytemnestra, desto klytemnestriger wird sie. […] Trotzdem ist es ein Triumph! Sie ist die einzige Frau, die keine Mörderin ist. Sie wird gerichtsnotorisch als Totschlägerin anerkannt. Der einzige weibliche Totschläger des Weltgerichts.[213]

Ähnlich wie bei Ihns und Andersen wird Klytemnestra zu einer exorbitant hohen Haftstrafe von eineinhalb Jahren verurteilt. In der Dopplung des Scheiterns der modernen Klytämnestra-Figuren wird die Schwäche der aktuellen Frauenrollen obsolet. Sie sind nicht in der Lage, ihre Männer zu töten:

> Modern women, Reinig suggests, do not have the power successfully to attack their husbands. They have lost political ground by having been tamed into the eumenides. The modern Tragedy consists in

[209] Auf subtile Weise verweist Christa Reinig hier auf den Film *Psycho*, auf den schon zuvor in Zusammenhang mit der Hitchcock-Figur rekurriert wurde und in dem der Killer in der legendären Dusch-Szene seine (Geschlechts-)Identität ebenfalls durch eine blonde Perücke verschleiert.
[210] Rining, Christa: *Entmannung*, S. 165.
[211] Ebd., S. 166.
[212] Ebd., S. 166f.
[213] Ebd., S. 169.

> the fact that not enough women reached for their axes in earlier times so as to keep women's power and authority alive.[214]

Auch Reinig dekonstruiert in der Auflösung der Handlung letztlich auch die feministischen Ansprüche der Figuren, wenn die weiblichen Figuren durchgängig scheitern. Im Gegensatz dazu gelingt es Kyra, sich mit dem Tod Theas endgültig in eine Frau zu verwandeln:

> Kyra bemerkt, dass er sich Theas Mantel angezogen hat. Er legt ihn wieder ab und die eigenen Kleider dazu. Er kleidet sich Stück für Stück mit Theas Weiberkleidern an. Zuguterletzt stülpt er sich eine der Perücken auf. Er sammelt ein paar Sachen in Theas Reisetasche. Alles andere läßt er zurück.[215]

Damit ist seine Entmannung endgültig vollzogen. Alle Frauen sind sozusagen ‚außer Gefecht' gesetzt: Xenia und Thea sind tot, Klytemnestra ist im Gefängnis und Doris in der Psychiatrie. Kyra, der als eine Art männlicher Femme Fatale die Frauen zwar nicht eigenhändig getötet hat, aber dennoch die Verantwortung für deren Scheitern trägt, gewinnt damit den ‚Kampf der Geschlechter'. Kyra stellt dadurch beinahe eine Art ‚Homme fatale' dar, der aufgrund seiner spezifisch patriarchalen Disposition andere (nämlich Frauen) ins Verderben stürzt. Damit ist auch die Frauenbewegung ausgeschaltet und von (dem eigentlich männlichen) Kyra unterlaufen:

> [...] Reinig [...] demonstrate[s] that one way to bring women under control is to displace them by having men adopt their clothing and actually their positions as priesteresses, rulers, and goddesses. Kyra's appropriation of female garb and roles thus takes on a more sinister tone.[216]

In der abschließenden Szene ‚Letzte Vorstellung'[217] führt Reinig die (mythologischen) Geschehnisse dann in ihr ursprüngliches Medium zurück, indem sie geschickt die Handlung der Orestie mit Szenen aus dem zweiten Teil von Goethes Faust verblendet. Da dort die weiblichen Rollen – wie im klassischen Theater allgemein üblich – durch die männlichen Figuren übernommen werden, werden die Geschlechterrollen schließlich vollends ad absurdum geführt. [218] In der Überblendung der Mütter-Szene aus Faust II mit der Gerichtsszene der Orestie, bei der die eigentlich Ausrichtung des antiken Dramas nahezu umgekehrt wird, erreicht Reinig eine scheinbare ‚Versöhnung' der Geschlechter. Aber auch diese wird vielfach unterlaufen und erweist sich letztlich als Bewahrung der Verhältnisse:

> Die ganze Inszenierung kreist im Grunde um sich selbst. Der Umkehreffekt ist nur ein scheinbarer. Zwischen Orest und Apollo gibt es keine Funktionsveränderung. [...] Die Haftentlassung [der Frauen] und Versöhnung kommt mithin nicht zustande.[219]

---

[214] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra,* S. 71.
[215] Reinig, Christa: *Entmannung*, S. 177.
[216] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra,* S. 72.
[217] Komar weist auf die Doppeldeutigkeit dieser Überschrift hin: „In addition, the entire re-presentation of the *Oresteia* takes place in a chapter entitled 'Letzte Vorstellung,' meaning either 'last performance' or 'last ideas/ images,' which could be read as a dream by the male character, Kyra." ebd.
[218] Vgl. ebd., S. 70.
[219] Schnell, Veronika: Blutrünstiges und Monströses in Entmannung, S. 332.

Indem Reinig also der Entmannung Kyras gerade kein Konzept ‚erstarkter' Weiblichkeit entgegensetzt, verzichtet sie also explizit auf eine positive Auflösung des Geschlechterkampfes.

Der Text, in dem es vordergründig um Geschlechterverhältnisse geht, inszeniert diese häufig am Beispiel von Gewalthandeln. Auf vielfältige Weise wird dabei die auf verschiedenen Ebenen stattfindende Gewalt gegen Frauen verdeutlicht. Gleichzeitig wird auf subtile Weise aber auch der (gesellschaftliche) Umgang mit weiblichem Gewalthandeln aufgezeigt. Dafür ist die mythische Klytämnestra-Figur zentral; sie dient als positive Folie, vor der die modernen Frauenrollen quasi abqualifiziert werden:

> None of the traditional female roles has proven viable. Mother or whore or intellectual, women in the modern world cannot succeed in any social arena. In the course of the text, Kyra establishes a modern parallel to the House of Atreus, populated entirely by women – and by Kyra.[220]

Allerdings geht es ihr nicht nur um eine Diskreditierung moderner Frauenrollen, in der von ihr durchgängig inszenierten Geschlechterverwirrung dekonstruiert sie vielmehr die Kategorien von männlich und weiblich als solche. Deshalb kommt Reinig auch insbesondere die mythische Figur der Klytämnestra entgegen, denn diese ist (gerade auch als Gewalttäterin) "not easily assimilated into the definitions of the female proposed by either feminists or masculinists" [221].

Deutlich wird, dass die Gewalthandlung insbesondere in den dramatischen Inszenierungen als Leerstelle behandelt wird. Aber auch bei den Prosatexten wird die Gewalt fragmentarisiert. Dabei dient der Mord an Agamemnon als Angriff auf die patriarchale Ordnung, so dass ihm eine besondere Brisanz inhärent ist. Mit der Auflösung der Handlung findet eine letzte Bewertung der Figur und ihres Handelns statt. Dabei spielt insbesondere der Muttermord Orests und die Verfolgung durch die Erynnen nur bei einem Teil der Bearbeitungen überhaupt eine Rolle. In den abschließenden Bewertungen, die in den spezifische Handlungsauflösungen und den jeweiligen Konsequenzen für die Figuren inszenatorisch dargestellt werden, lässt sich eine Entwicklung von Dämonisierung autonomer gewalttätiger Weiblichkeit hin zur Dekonstruktion von geschlechtsspezifischen gewalttätigem Handeln feststellen.

5.1.4 Erkenntnisse

Für das 19. Jahrhundert lassen sich verschiedene literarische Strategien feststellen, um die bei Aischylos angelegte Ambivalenz zu vereindeutigen und so die inhärente politische Metaebene zu neutralisieren: Die Erinnyen bzw. Eumeniden werden von dem eindeutig matriarchalen

[220] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra*, S. 73.
[221] Vgl. ebd., S. 74.

Kontext bei Aischylos in einen eindeutig patriarchalen verschoben. Dadurch wird der Diskurs über die verschiedenen Gesellschaftsformen komplett außer Kraft gesetzt. Mit der Betonung der Mutterliebe wird vor allem erreicht, dass das als männlich konnotierte Verhalten Klytaimnestras abgemildert wird und die Figur dadurch eher den zeitgenössischen Weiblichkeitsvorstellungen entspricht. Zuletzt wird der Muttermord in allen Dramen gerechtfertigt oder stattdessen ausgeblendet bzw. negiert, indem Klytaimnestra selbst diesem zustimmt oder ihn Orest sogar abnimmt oder indem Orest aus Unwissenheit handelt. Dramaturgisch-moralische Umdeutungen des Gattenmords, wie sie ja beim Muttermord auf vielfältige Weise geschehen, finden nicht statt. Die Motivierungen Klytaimnestras sind weiterhin im Kontext von Rache, Verführtheit und Eifersucht angesiedelt; der Mord bleibt Skandalon.

In den verschiedenen Bearbeitungen wird die Vielfältigkeit, aber auch die Ambivalenz der Figur der Klytämnestra deutlich. Der grundlegende Konflikt der Gewaltausübung durch eine Frau ist innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft ein absolutes Skandalon. Klytämnestra fungiert zunächst eher als Schreckbild unangepasster Weiblichkeit. Die Unangepasstheit beruht dabei auf der absoluten Unterdrückung der Frau im (altgriechischen) patriarchalen System, die mit ihrer Rolle als Staatsführerin kollidiert – die ihr aufoktroyierten Rollen bringen sie in eine paradoxe Situation, die sich nur in der totalen Unterwerfung oder eben der Gewalttat auflösen lässt. In der Gewalttat eignet sie sich die patriarchalen Machtstrukturen an und emanzipiert sich von ihnen in der gleichzeitigen Zerstörung ihres obersten Repräsentanten und damit der Strukturen selbst. Dabei wird die Gewalttat als solche verschiedenen Umdeutungen unterworfen – mal erschlägt Klytämnestra Agamemnon, mal ertränkt sie ihn oder die Tötung wird durch Aegisth ausgeführt.
Klytämnestra vertritt ein alternativ(-matriarchal)es System, das seine Stärke aus der Unvollkommenheit des anderen Systems gewinnt. Dadurch, dass Klytämnestra (auch innerhalb des patriarchalen Systems) gerechtfertigte Motive hat, den Mord zu begehen, wird die Mangelhaftigkeit des etablierten Systems deutlich. Darum ist der Klytämnestra-Figur durchgängig ein kritisches, feministisch-utopisches Potential inhärent, dass die Negierung der Figur innerhalb des patriarchalen System so notwendig macht: „Klytemnestra represents the feminist cause par excellence. Her story is really *the* story of the struggle of female, blood right against the founding of male, rational law and the establisment of patriarchy."[222] Trotzdem ist eine feministische Umdeutung mit Schwierigkeiten behaftet: „Entangled in

[222] Ebd., S. 26.

maternity and matricide as well as slaying another woman (Kassandra), Klytemnestra is not easily reclaimed as a feminist model."[223]

Die gegenwärtigen (größtenteils) weiblichen Autoren sind sich der Schwierigkeiten einer solchen Umdeutung jedoch durchaus bewusst und entwickeln literarische Strategien, um damit umzugehen. Kein(e) Autor(in) unterliegt der Illusion, aus dem Stoff ein ‚feministisches Märchen' entwickeln zu können, die Intentionen sind anders begründet:

> Rather than recuperating the axe-wielding avenger for modern feminism (as, I must admit, I thought they would), these women writers seek to use her fate as a vehicle of protest. They sympathize with Klytemnestra, but they do not suggest that emulating her violence is a useful strategy.[224]

Dennoch steht Klytämnestra für eine patriarchatskritische Haltung. Der Fortschrittgedanke, der der patriarchalen Gesellschaftsform bei Aischylos eingeschrieben ist, wird durch die Autorinnen entschieden negiert.

5.2 Gewalt in Frauengesellschaften: Amazonen

Ein weiterer durchgängig äußerst beliebter Stoff in der Antikerezeption ist der der Amazonen. Schon in der Antike sind die Figuren der Penthesilea[225], der Hyppolite und der Thalestris durchgängig bekannt. Neben den Amazonen, die als Frauengesellschaft eine außerordentliche Stellung einnehmen, ist für die griechische Mythologie vor allem noch die Gruppe der Bakchen[226] zu nennen, die in einer Art religiöser Orgie den Sohn Agaues Pentheus zerreißen. Auffällig ist hier, dass es in der Literaturgeschichte so gut wie keine Bearbeitungen des Stoffes gegeben hat, weshalb das Hauptaugenmerk des Kapitels auch auf den Amazonen liegt. Die Geschichten der Amazonen stehen allerdings in der Antike (zunächst) nicht im Zentrum der Erzählungen. Der Kampf von Penthesilea und Achill wird zunächst in der nicht erhaltenen Aithiopis des Arktos von Milet aus dem epischen Zyklus geschildert; durch die große Beliebtheit des Stoffs erscheinen dann aber relativ schnell Bearbeitungen, wie zum Beispiel die *Posthomerica* von Quintus von Smyrnae aus dem 4. Jahrhundert vor Christus, die die der Ilias nachfolgenden Ereignisse von der Beerdigung Hektors bis hin zur Eroberung Trojas umfasst.

Vor allem im 16. Jahrhundert während der Renaissance waren Amazonenfiguren sehr beliebt. Das Bild der kämpferischen Frau wurde benutzt, um Herrscherinnenfiguren auszuzeichnen.

---

[223] Ebd., S. 105.

[224] Ebd., S. 183.

[225] Da Penthesilea eine von wenigen Figuren ist, die explizit in einem kriegerischen Kontext imaginiert werden, wird sich die Analyse hauptsächlich auf Bearbeitungen dieser Figur konzentrieren.

[226] Rigby beschreibt die Bakchen als Verkörperung des Unheimlichen im Sinne Freuds: „Die tragische Überwältigung des männlichen Prinzips in der Figur des jungen Helden, wie sie vor allem in den Bakchen dramatisiert wird, stellt eine Art 'Wiederkehr des Verdrängten' dar, die zugleich als symbolische Korrektur einer eindimensionalen Aufklärung angesehen werden kann. Hier erscheint die Ordnung der Polis als starr, ängstlich, zerbrechlich und ausdrücklich frauenfeindlich." Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 4.

Dabei stand die Inszenierung der Einzelfigur im Vordergrund, die in eine Historie mit weiteren ‚starken Frauen' gestellt wurden. Aber auch der Aspekt der Frauengesellschaft wurde aufgegriffen, u. a. in Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen*, in dem diese als utopischer Entwurf gegen misogyne Angriffe entworfen wird. Der ursprüngliche Amazonenstoff wird hier also in einen neuen Kontext versetzt und dient lediglich noch als Hintergrundfolie. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts geht Heinrich von Kleist in der *Penthesilea* wieder auf den mythischen Stoff zurück. Allerdings kehrt er das Verhältnis zwischen Achilles und Penthesilea um und lässt die Amazone den Helden töten. Die Bearbeitung Kleists wurde so übermächtig, dass kaum weitere eigenständige Bearbeitungen des Penthesileastoffes mehr entstanden. Vielmehr wird Kleists Bearbeitung in andere Medienformen, wie beispielsweise ins Ballett, in die Oper oder sogar in das Comic-Genre, übertragen. Die Figur der Amazone wird vor allem zur interfiguralen Verortung anderer Frauen(-figuren) genutzt, die dann allerdings nur selten wirklich kriegerische bzw. gewalttätige Frauen und Frauengruppen wie die Amazonenbataillone der Französischen Revolution bezeichnen. So werden beispielsweise im 19. Jahrhundert oft auch Schriftstellerinnen oder Frauen der ersten Emanzipationswelle oder sonstig herausragende, den zeitgenössischen Weiblichkeitsdiskursen widersprechende Frauen als Amazonen bezeichnet. Dass die gesellschaftlichen Aspekte des Amazonenstoffes durchaus auch im Hinblick auf politische Dimensionen genutzt werden können, zeigen einzelne Bearbeitungen zum böhmischen Mägdekrieg, der im anschließenden Kapitel untersucht werden soll. Da im 19. Jahrhundert die Frage der Zugehörigkeit Böhmens große Aktualität besaß, wird der an die Libussasage anschließende und sich an Amazonenmythen anlehnende Stoff hier auf vielfältige Weise inszeniert und steht im besonderen Spannungsverhältnis zwischen politisierender und geschlechtsbezogener Interpretation. Außerdem werden einzelne Aspekte der Amazonenfiguren – oft reduziert auf den Aspekt des kämpferischen Weibs – auf vielfältige Weise in der Popkultur inszeniert.

Eine der ersten ausführlichen Bearbeitungen der Penthesileafigur stammt von Quintus von Smyrna, der in seiner *Posthomerica* den Kampf zwischen Achill und Penthesilea beschreibt. Die Penthesileahandlung wird im ersten Gesang beschrieben. Die Amazonen schließen sich den Trojanern an, als diese nach dem Tod Hektors verzweifelt sind. Penthesilea hat dabei eigene Gründe für die Teilnahme an dem Krieg:

> Denn sie zog's in die Kämpfe des grauenvoll stöhnenden Krieges;
> Und den entehrenden Ruf im heimischen Lande zu meiden
> Strebte sie, daß er sie nicht mit schmähender Rede verfolge
> Wegen der leiblichen Schwester Hippolyta. Trauer um diese
> Trug sie welche sie jüngst mit mächtigem Speere getödtet –
> Nicht freiwillig; sie dachte den Hirsch mit der Lanze zu treffen.
> Darum trieb sie's weiter zu Troja's herrlichem Lande.
> Aber zugleich sann auch in der muthigen Seele die Fürstin,

Daß sie, gelöst von dem Fluche des unglückseligen Mordes,
Sühne mit heiligen Opfern die furchtbare Macht der Erinnen,
Die sie, wegen der Schwester ergrimmt, ohn' Ende verfolgten
Unsichtbar; Sie heften sich stets an die Sohle des Frevlers,
Und kein Mensch, der Sünde verübt, mag ihnen entrinnen.[227]

Mit der Einmischung in den Kampf will Penthesilea also Buße tun. Auffälligerweise spielt das später vor allem von Kleist betonte Motiv des ‚Männerfangs' hier noch keine Rolle. Penthesilea wird durchweg ambivalent beschrieben, auch in ihrem Äußeren spiegelt sich das wider:

[...]; denn vereint in der Herrscherin Antlitz,
Paarte sich Strenges und Mildes, das Grau'n mit lieblicher Anmuth
Im holdseligen Lächeln; die sehnsuchtsblickenden Augen
Leuchteten unter den Brauen hervor, wie Strahlen der Sonne.
Röthe der Scham bedeckte die Wang', und über der Wange
Thronte, vermählt mit der Kraft hochherzigen Sinnes, die Anmuth.[228]

Mit Scham, Sehnsucht und Anmut werden an dieser Stelle vor allem die weiblichen Aspekte Penthesileas betont. Die Amazone verspricht den Trojanern, Achill zu töten und stellt sich ihm in der Schlacht entgegen:

Doch als Penthesilea, die streitbare, jene gewahrte,
Wie sie dem Wild gleich tobten im gräßlichen Schlachtengewühle,
Stürzte sie den beiden entgegen, dem trotzigen Pardel vergleichbar,
Der mordgierigen Sinnes im dichtverwachsenen Walde,
Zornig den Schweif hin werfend und her, auf die nahenden Jäger
Springt in grimmigen Muth; die tüchtig, bewehrt und gepanzert,
Harren des wüthenden Wildes, der schützenden Lanze vertrauend[.][229]

Penthesilea wird hier als Tier beschrieben, damit wird den bewussten rationalen Kampfhandlungen der (griechischen) Männer das Kämpfen Penthesileas als unbewusstes, triebhaft-natürliches entgegengesetzt. Penthesileas Waffen mögen jedoch die Schutzpanzer von Achilles und Ajas nicht durchdringen, woraufhin sie von Achilles verspottet wird. Daraufhin greift Achilles Penthesilea an und verletzt sie schwer:

Sprach's und stürmte heran, im mächtigen Arme die Lanze
Schwingend, des Theiron Werk, die Menschen vertilgende, starke,
Stieß sie darauf, nicht säumend, der streitbaren Penthesilea
Rechts in die Brust; schwarz strömte das Blut aus klaffender Wunde,
und ihr brach in Gliedern die Kraft; die gewaltige Streitaxt
Ließ sie der Hand entsinken, und ringsum breitete Dunkel
Ihr um die Augen sich her, und Schmerz durchzuckte den Busen.[230]

Penthesilea überlegt, aufzugeben, als Achill sie erneut angreift:

Den anstürmend ergrimmt' in heftigem Zorn der Pelide,
Und durchbohrte sie selbst und den sturmschnell eilenden Renner. [...]
So ward Penthesilea, zugleich mit dem herrlichen Rosse

[227] Smyrna, Quintus von: Die Fortsetzung der Ilias. Deutsch in der Versart der Urschrift von J. J. C. Donner. Stuttgart: Krais & Hoffmann 1866, V. 21–34.
[228] Ebd., 57–62.
[229] Ebd., V. 544–550.
[230] Ebd., V. 599–605.

> Vom wildlaufenden Speer durchbohrt des Peliden Achilleus.
> Und sie vermählte sich eilig dem Staub und dem Tode, zur Erde
> Leicht hingleitend im Fall, und enthüllt' an den herrlichen Gliedern
> Nicht den verborgenen Reiz; nein, vorwärts sank sie zu Boden,
> Zuckend am Speer, und lehnte sich hin am stattlichen Rosse. [...]
> Also sank sie von dem Rosse, dem flüchtigen, Penthesilea,
> Jetzt noch ein Wunder an Reiz; ihr brach in der Blüte des Leben.[231]

Bemerkenswert ist bei den Kampfhandlungen vor allem die absolute Überlegenheit Achills. Penthesileas Waffen können keinerlei Schaden bei den Männern anrichten, und auch als sie angegriffen wird, hat sie keine Möglichkeit der körperlichen Gegenwehr. Stattdessen zieht sie eher weibliche Handlungsoptionen in Betracht, um Achill vom Kampf abzubringen, wenn sie überlegt ihn zu bestechen oder zu betören. Auch sprachlich wird diese Ungleichheit unterstützt, wenn Penthesilea metaphorisch mit dem gejagten Wild, Achilles dagegen mit dem Jäger verknüpft wird.[232] Als Penthesilea stirbt, nimmt Achill ihr den Helm ab und verliebt sich in ihren Anblick:

> Aber Achilleus härmte sich unablässig im Herzen,
> Daß er die Heldin getötet und nicht in die reisige Phthia
> Heim als Gattin geführt, die stattlich an Wuchs und von Anseh'n
> Ganz untadlich erschien, unsterblichen Göttinnen ähnlich.[233]

Die Tragik liegt hier also vor allem darin begründet, dass Achill die Amazone – statt sie ihrer Weiblichkeit entsprechend zu behandeln – als (ebenbürtige) Gegnerin akzeptiert hat.
Die griechischen Herrscher haben Erbarmen mit Penthesilea und gestatten den Trojanern, sie und ihre Gefährtinnen ehrenvoll zu bestatten.
In der Bearbeitung des Stoffes durch Quintus von Smyrna wird Penthesilea eindeutig in einen heroischen Kontext gesetzt. Penthesileas Handeln wird ausführlich legitimiert. Die Penthesileafigur ist ambivalent, sie ist eben nicht nur Heroine, sondern auch Frau. Dennoch ist die heroische Überlegenheit Achills in keinem Moment fraglich, sondern wird im Gegenteil gerade durch die Betonung der Stärke der Amazone noch hervorgehoben.

5.2.1 Einführung und Charakterisierung der Figur

Die wohl bedeutendste Bearbeitung des Amazonenstoffes in der Moderne stammt von Heinrich von Kleist. Er richtet sich dabei nach Fassungen der Antike, in denen Achilles durch die Amazonenkönigin getötet wird. Kleists Stück wird von den zeitgenössischen Rezipienten

[231] Ebd., V. 618–636.
[232] Interessanterweise dreht Kleist in seinem Drama auch diese metaphorische Zuordnung teilweise um. Vgl. Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1998.
[233] Smyrna, Quintus von: *Die Fortsetzung der Ilias*, V. 676–681.

überwiegend negativ aufgenommen, Penthesilea als abnorm[234] wahrgenommen. Dabei ist seine Bearbeitung eine vielschichtige Aktualisierung, die sich vor allem durch ihre dezidierte Kritik der Verhältnisse in der Moderne auszeichnet.

Schon beim ersten Aufeinandertreffen von Griechen und Amazonen wird die radikale Fremdheit der Amazonen deutlich, als Barbaren stehen sie ‚außen vor'. Die Amazonen brechen als ‚Dritte' in ein grundsätzlich binäres System ein, was sich auf verschiedenen Ebenen durch das ganze Stück zieht. Joachim Pfeiffer sieht eine Dekonstruktion der binären Logik durch die Amazonen sowohl auf der Ebene der Geschlechtsidentität als auch auf moralischen wie erkenntnistheoretischen Ebenen: „Gut und schlecht, wahr und falsch, männlich und weiblich: die binäre Konstruktion der Welt und ihrer Bedeutungen wird in Kleists Texten immer wieder aufgelöst, ‚dekonstruiert'."[235] Kleist wendet sich dadurch explizit gegen das auf binärer Logik beruhende Weltverständnis der Aufklärung „und stellt die logozentrische Vernünftigkeit der Welt in Frage".[236]

Dies gilt auch für die Penthesilea-Figur: Schon bei der ersten Begegnung ist die Darstellung der Penthesilea ambivalent. Zunächst wird sie wie bei Smyrna als überlegene Kriegerin wahrgenommen:

> [...] Penthesilea,
> Wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk,
> Weht der Trojaner Reihen vor sich her,
> Als gält es über'n Hellespont hinaus,
> Hinweg vom Rand der Erde sie zu blasen![237]

Die Griechen haben Schwierigkeiten, Penthesilea in ihr dualistisches Geschlechterverhältnis einzuordnen, da sie als Kriegerin durch männliche Eigenschaften und Attribute gekennzeichnet zu sein scheint.[238] Gleichzeitig benimmt sie sich Achill gegenüber entsprechend den zeitgenössischen Weiblichkeitskonventionen:

> Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:
> Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,
> Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr
> Die Welt in helle Flammenlohe auf.
> […] Sie wendet,
> Mit einem Ausdruck der Verwunderung
> Gleich einem sechzehnjährigen Mädchen plötzlich,
> Das von den olympischen Spielen wiederkehrt,

---

[234] Vgl. Appelt, Hedwig, Maximilian Nutz: *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist, Penthesilea.* Durchges. Ausg., [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2007 (=Reclams Universalbibliothek Nr.8191).

[235] Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werke zwischen Klassizismus und Romantik.* Hrsg. von Christine Lubkoll. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001. (= Stiftung für Romantikforschung; 12). S. 187–198, S. 188.

[236] Ebd., S. 187.

[237] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 34–38.

[238] Gutjahr, Ortrud: Gewalt im Spiel. Kriegsschauplätze in Kleists Penthesilea. In: *Penthesilea von Heinrich von Kleist. Geschlechterszenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg.* Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 21–39, S. 36.

> Zu einer Freundin, ihr zur Seite, sich
> Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist
> Ortrere, meine Mutter, nie begegnet![239]

Die Amazonen haben wie die Griechen ein ebenfalls dualistisch aufgebautes Geschlechterverhältnis, dem allerdings eine andere Konzeption von Weiblichkeit zu Grunde liegt. Es geht also bei Penthesilea gerade nicht um eine Darstellung von Androgynität, da sich die Amazonenkönigin auch selbst eindeutig als Frau versteht – in diesem Selbstverständnis und also dem Selbst-Setzen als Subjekt ist Penthesilea wiederum ‚männlich':

> Penthesilea ist durch weibliche und männliche Attribute gekennzeichnet, weshalb sie in der Forschung teilweise auch als androgyne Figur bezeichnet wird. Aber gerade das ist Penthesilea nicht. Sie changiert nicht zwischen Männlichem und Weiblichem, sondern ist beides und das über alle Maßen. Ihre männlich-starke Wehrhaftigkeit und Kampfkraft ist mit betonter weiblicher Zartheit und Verletzbarkeit gepaart. Kein Mann-Weib also:[240]

„Die Geschlechterdiffusion[, die sich] besonders deutlich in der Figur der Penthesilea [zeigt]"[241], führt also letztlich zu einer anderen Weiblichkeitskonzeption, die für die Griechen nicht verständlich ist. In der Inszenierung der Figur wird – unabhängig von ihrem späterem Gewalthandeln – deutlich, dass durch sie die zeitgenössischen Weiblichkeitsvorstellungen dekonstruiert werden.

In der unmittelbaren Nachfolge Kleists gibt es im 19. Jahrhundert keine weitere Bearbeitung der Penthesilea-Figur. Eine der wenigen Autorinnen, die sich an eine Aktualisierung des Penthesileastoffes heranwagen, ist die Autorin Ilse Langner, die 1933 ihre Komödie *Die Amazonen* schreibt: „Hans Peter Maas betrachtet ihren Text als ‚dritte Penthesilea', da er sich von den beiden prägnantesten Bearbeitungen des mythischen Stoffes deutlich absetzt."[242] Dabei beschreibt sie selbst die verstärkte Benutzung des Amazonenbegriffes als Ausgangspunkt für ihre Beschäftigung mit dem Amazonenstoff:

> Von Penthesilea hat man doch wenigstens die Vorstellung einer Kriegerin und dann noch so dunkel etwas von Achill, denn das Publikum besteht ja doch nicht aus Altertumsforschern, sondern aus halbgebildeten Laien, die aber doch in der letzten Zeit so oft "Amazonen" anläßlich der Rekordleistungen gelesen haben: Amazonenspringen, die Amazone Elli Beinhorn, die Amazone Helene Mayer. Dieser wiederbelebte Amazonenbegriff ist es doch, der mich zu meinem Thema verführt hat. Amazonen, das versteht der Mitmensch, er stellt sich darunter etwas Sportliches vor, sonnengebräuntes, schlankes, junges, geschmeidiges, gewandtes Weib-Tier mit heller Vernunft.[243]

Langners Stück weist einen explizit zeitkritischen Anspruch auf, was schließlich auch dazu führte, dass das Stück 1933 noch während der Proben verboten wurde.[244] Ihre Bearbeitung des

---

[239] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 68–71.
[240] Gutjahr, Ortrud: Gewalt im Spiel, S. 36.
[241] Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 192.
[242] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 116.
[243] Typoskripte der Tagebücher im Ilse-Langner-Nachlaß des Literaturarchiv Marbachs, zitiert nach: *Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner*, S. 51.
[244] Stürzer führt dazu aus: „Ilse Langner läßt in ihrem Drama selbstbewußte, kämpferische Frauen auftreten, die der Rolle widersprachen, die der Nationalsozialismus für sie vorgesehen hatte. Aus Sicht des

Mythos konzentriert sich nicht auf den Tod von Penthesilea bzw. Achill, sondern bringt die beiden Figuren im Rahmen des Rosenfests zusammen. Dabei grenzt sie sich explizit von der kleistschen Bearbeitung ab: Nicht nur widmet sie das Trauerspiel um in eine Komödie, auch durch die Einbettung des Penthesilea-Stoffes in eine zeitgenössische Rahmenhandlung und die Ausblendung des Todes von Achill und Penthesilea versucht sie einen eigenständigen Blick auf die Amazonen-Figur zu werfen.

Ilse Langner unterteilt das Stück in ein Vorspiel, das die Zeit der ersten Frauenbewegung um 1900 behandelt, und ein Kernstück, das in der mythischen Zeit des Trojanischen Krieges angesiedelt ist. Zuletzt gibt es ein utopisches Nachspiel, das in der nahen Zukunft während der olympischen Spiele in Berlin 1936 spielt.

Im Vorspiel geht es um die Heirat zwischen der Medizinstudentin Pentha und dem Regierungsassessor Alfred. Die Figuren werden alle durch Namensähnlichkeiten und Zuschreibungen mit den mythischen Figuren identifiziert. Alfred hat den ‚Familienrat' zusammengerufen, da er ein Problem damit hat, dass Pentha auch nach der Hochzeit ihren Beruf als Ärztin nicht aufgeben will. Die Unversöhnlichkeit der beiden Verlobten in diesem Punkt führt schließlich zur Auflösung der Verlobung, was Pentha allerdings als befreiend empfindet. Schon im Vorspiel werden die entscheidenden Aspekt des Stücks ‚angespielt': In Bezug auf die Geschlechterdebatten um 1900 geht es vor allem um die Handlungsoptionen für Frauen.

Das Kernstück spielt demgegenüber in der mythischen Antike. Die Amazonen sind unter Leitung von Penthesilea gerade von einer erfolgreichen Schlacht zurückgekommen, bei der sie Griechen für ihr Rosenfest erbeutet haben. Schon hier wird der Amazonenstaat als ein differenziert-militaristischer gekennzeichnet. Penthesilea als Anführerin unterstehen mehrere Oberinnen verschiedener Kampfdisziplinen mit ihrem Gefolge und zudem die ‚Jungamazonen', die sich scheinbar in einer Art Initiation befinden, wenn sie am Rosenfest teilnehmen.[245] Nicht nur hierin erweist sich der Amazonenstaat als faschistisch ‚angehaucht'. Immer wieder spielt Langner persiflierend auf die zeitgenössischen Verhältnisse an. Schon in den ersten Zeilen imitiert Langner den Tonfall der Nationalsozialisten, wie auch Anne Stürzer feststellt: „So mokiert sich die Autorin ahnungsvoll über die Großmachtansprüche und persifliert die Meldungen über Kriegserfolge, wie sie im zweiten Weltkrieg mit

nationalsozialistischen Männerbundes mochte es nicht angehen, daß ihre Geschlechtsgenossen von Amazonen besiegt und von den Kämpferinnen danach genauso benutzt worden waren wie die Frauen in den Jahrhunderten danach von Männern. Außerdem sind in dem Text Passagen erhalten, die sich wie ein Angriffe auf die nationalsozialistische Ideologie lesen." Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 114.

[245] Langner, Ilse: Amazonen.. In: *Dramen II*. Würzburg: Bergstadtverlag Korn 1983-1991a. S. 9–100, S. 18.

Fanfarenstößen über den Reichsrundfunk tönten.“[246] Auch im weiteren Verlauf des Stücks wird die faschistische Organisationsstruktur des Amazonenstaates immer wieder verdeutlicht. So lassen sich beispielsweise in der rigiden ‚Bevölkerungspolitik’, die Abtreibungen zum Rosenfest verbietet[247], oder in der Bestrafung der Intellektuellen Asteria, die aufgrund ihrer Forschungen nicht an dem Schlachtzug teilgenommen hat und dafür mit dem Tod bestraft werden soll, Anklänge an die nationalsozialistische Politik sehen.

Dennoch ist der Amazonenstaat vom Selbstverständnis ein freiheitlicher, bei dem sich die Mitglieder mit den Grundsätzen der Verfassung identifizieren. Gerade diese freiheitliche Konzeption und die damit verbundene Lebensweise schätzen die Amazonen sehr. Ihre nomadische Lebensweise unterstreicht neben den freiheitlichen Aspekten auch die Nähe zur Natur: „*Prothoe:* Könntest du denn in einem Palast wohnen, Penthesilea? Den Amazonen genügt als Stadion für ihre Reiterspiele und Siegesläufe die ganze Erde!“[248] Auch das Selbstverständnis der Amazonen ist vor allem auf Freiheit gerichtet, was in ihren Reaktionen bezüglich der griechischen Frauen deutlich wird, die sie bei ihrem Beutezug gesehen haben. Die Inszenierung von Weiblichkeit bei den Griechen wird von den Amazonen als einengend und verfälschend empfunden:

> *Meroe:* Ja, was sagt ihr eigentlich zu den Frauen?
> *Thermodossa:* Wie sie aussahen! Voll Farbe im Gesicht, wie die Sarmaten neulich in der Schlacht. Aber sie zogen doch in keinen Krieg, wen wollten sie bloß erschrecken?
> *Meroe*: Glitzernde Schweife saßen ihnen hintendran, habt ihr gesehen? In ihren Staubwolken stolzierten sie wie richtige feine Göttinnen daher!
> *Prothoe:* Eigentlich mehr wie Sklavinnen, mit goldenen Fesseln um Fuß und Armgelenk!
> *Thermodossa*: Sklavinnen oder Göttinnen, auf jeden Falls schamlos. So durchsichtig zwischen Männern umherzulaufen. Was ich alles gesehen habe![249]

An den verschiedenen Arten der (Nicht-)Inszenierung von Weiblichkeit wird die Differenz zwischen Naturhaftigkeit der Amazonen und Kultur der Griechen eröffnet.

Penthesilea steht als eine Art Grenzgängerin zwischen den beiden Extremen.[250] Die Figur wird so in einen (männlich-)heroischen Diskurs eingebettet, obwohl sie gleichzeitig die

---

[246] Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 114. Das Stück ist allerdings schon 1933, also lange vor Beginn des Krieges geschrieben worden. Allerdings scheint Langner es 1939 noch einmal überarbeitet zu haben und auch unabhängig von den Rundfunkmeldungen wird der nationalsozialistische Sprachduktus deutlich, beispielsweise am Ende der von Stürzer zitierten Passage, die mit den Worten „Heil dir!“ schließt. Vgl. auch Langner, Ilse: Amazonen, S. 19.

[247] Stürzer zeigt hier Parallelen zu Äußerungen Hitlers in *Mein Kampf* auf. Vgl. Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 114.

[248] Langner, Ilse: Amazonen, S. 21.

[249] Ebd., S. 19f.

[250] Monika Melchert begreift die Figur der Penthesilea allerdings als ‚männlich’ und kritisiert diese Konzeption: „[Penthesilea] selbst ist nichts anderes als ein Mann: Penthesilea, die Königin der Amazonen, ist eine männlichen Mustern nachgestaltete Figur, die unumschränkt herrschen will. Hier ist ein deutlicher Bruch in der Anlage der Hauptfigur sichtbar. Das ist offensichtlich keine bewußte Ironie der Autorin. Ilse Langner konnte mit diesem Widerspruch noch nicht anders umgehen, als ihn in den Raum zu stellen. Erst in ihrer Protagonistin wird sie ihn dann auch spezifisch reflektieren und konfliktsteigernd im Drama einsetzen.“ Melchert, Monika: *Die*

Trägerin der ‚weiblichen Utopie' ist. [251] Genau so wird sie auch später durch die Urmutter charakterisiert: „*Urmutter:* [...] Du Mischgeburt aus Wildheit und Vernunft, wagst mit kühner Hand die Mischung letzter Dinge, nimmst vom Weib den Schoß, vom Mann den Kopf, bist eins von beiden, und von keinem eins, Du Zwiegespaltene."[252] Dieser Konflikt wird innerhalb des Stücks auch von der Protagonistin reflektiert, wenn Penthesilea von Langner explizit in einen kritischen Heroendiskurs eingeschrieben wird: „Auch eine Heldin, doch das Heldenhafte versteht sich von selbst; wir wollen nicht soviel Trara drum machen. Es ist wichtiger weise zu sein als kühn."[253] Penthesilea selbst lehnt es ab, ausschließlich Heldin zu sein: „*Penthesilea*: […] Bei Artemis, ich habe es satt, immer nur eine Heldin zu sein! Hier werde ich beweisen, dass ich mehr bin als ein siegreicher Feldherr!"[254] Die Amazonenführerin möchte sich – inspiriert von den griechischen Kulturerrungenschaften – als Schöpferin inszenieren. Die Frauenfiguren sind also durchgängig durch Ambivalenz(en) gekennzeichnet. So betont auch Melchert:

> Diese Figur [der Penthesilea] steckt voller Widersprüche, weil sie zwischen zwei Zeitaltern lebt. Genau wie die Königin Klytämnestra in *Mord in Mykene/Klytämnestra* gerät Penthesilea in unlösbare Verstrickungen in dem Augenblick, da sie sich als Königin bedroht und in ihrer Macht beraubt sieht, und greift daraufhin zum Mittel der Gewalt als letztem Ausweg.[255]

Gerade diese Widersprüchlichkeit macht nach Meinung der Amazonen aber Weiblichkeit als solche aus: „*Penthesilea*: Du bist so gefährlich, Schwesterchen! So wild und so sanft, so voll Liebe und so voll Haß! Weißt du, daß du eine ganz echte Frau bist?"[256]

Ein weiterer Autor, der den Amazonenstoff in seinem mythischen Kontext aufgreift, ist Stefan Schütz. Auch in seinem 1974 erschienenen Drama *Die Amazonen* wird ein Konflikt der Geschlechter inszeniert – hier anhand der Figur der Antiope. Schütz folgt in seiner Bearbeitung des Stoffes „wie selbstverständlich der härteren [Variante]" der in verschiedenen Fassungen überlieferten Sage.[257]

Dramatikerin Ilse Langner, S. 54. Stürzers Konzept der Grenzgänger-Figur, die auch Kollmann schon für die kleistsche Penthesilea herausarbeitet, lässt meiner Ansicht nach allerdings eine differenzierte Analyse der Figur zu.

[251] Aus diesem Grund hält Anne Stürzer die Konzeption der Penthesilea-Figur bei Langner stellenweise für problematisch: „Es besteht ein Diskrepanz zwischen dem Handeln und den Gedanken der Amazonenkönigin. [...] Das Schwanken zwischen den Extremen hat zur Folge, daß es schwer fällt, Penthesilea ihren Wunsch nach einem friedlichen Nebeneinander abzunehmen. Die Figur als Trägerin einer Utopie zu gebrauchen und sie gleichzeitig gegen diese Utopie verstoßen zu lassen, erzeugt logische Brüche." Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 118.

[252] Langner, Ilse: Amazonen, S. 78.

[253] Typoskripte der Tagebücher im Ilse-Langner-Nachlaß des Literaturarchiv Marbachs, zitiert nach: Melchert, Monika: *Die Dramatikerin Ilse Langner*, S. 49.

[254] Langner, Ilse: Amazonen, S. 20.

[255] Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 60.

[256] Langner, Ilse: Amazonen, S. 37.

[257] Riedel, Volker: Abrechnungen. Die Antikestücke von Stefan Schütz in ihrem literarischen Kontext. In: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Hrsg. von Bernd Seidensticker u. Martin Vöhler. Berlin: de Gruyter 2002. S. 300–317, S. 307.; Es gibt unterschiedliche Versionen

Schütz stellt im Stück das patriarchale Gesellschaftssystem der Athener und die matriarchale Gesellschaft der Amazonen gegeneinander. Dabei ist er durchaus parteiisch. Das zeigt sich vor allem in der Inszenierung der männlichen Figuren – Herakles wird beispielsweise als machtbesessener und überheblicher Anführer charakterisiert: „Nicht nach mir soll es geben einen solchen Helden. Gemacht ist der Mann für die Tat, und siegreich, liegt er für immer auf den Zungen der Geschichte.“[258] Im Gegensatz dazu ist Theseus als König Athens eher enttäuscht und resigniert:

> König nun, will man Gold sehen für Athen und neues Land, Unzufriedenheit schreit auf den Plätzen, und meine Gesetze bleiben Narrenspiel! Ich hätt den Landweg nicht nehmen sollen nach Athen! Gemacht zum Helden, erstickt man daran. Da ist keine Tür zur Flucht mehr möglich.[259]

Die griechischen Männer sind enttäuscht, dass sich die Amazonen dem Kampf nicht stellen, als die Amazone Iope von ihren Männern in Gefangenschaft genommen und von Herkules gleichgültig getötet wird.[260] In der Selbstverständlichkeit der Gewaltausübung werden die maskulinen Aspekte auf gewisse Weise pervertiert.

Die Amazonen verstehen sich gerade demgegenüber als ‚Antithese’ zum Männlichen. Beide Gesellschaften werden allerdings ambivalent gezeichnet, wie auch Riedel feststellt:

> Schütz hingegen verzichtet auf jegliche Idealisierung realer Antagonismen. Bei ihm erscheint die vaterrechtliche Gesellschaft, repräsentiert durch Herakles und Perseus, als eine inhumane und brutale Ausbeuterordnung, zugleich aber als historisch progressiver, während die Amazonen zwar mit Sympathie gezeichnet werden, allerdings auch von übersteigerter Männerfeindschaft und Kriegslüsternheit geprägt und letztlich der geschichtlichen Entwicklung nicht gewachsen sind.[261]

Wenn Schütz die beiden Systeme „[…] nicht im Sinne eines Zusammenstoßes zweier gleichermaßen starrer und unnatürlicher Ordnungen wie in Heinrich von Kleists Penthesilea, sondern unter moralischer Höherwertung der weiblich geprägten Gesellschaft“[262] darstellt, zeigt sich der Versuch einer feministischen Umdeutung des bezeichneten Gesellschaftssystems.

Als eine weitere eher popkulturelle Adaption[263] der (Kleist’schen) Penthesilea-Figur ist gerade im Hinblick auf die Darstellung der Gewalttaten die 2008 vom Kleist-Archiv

---

der Sage: Entweder fällt Antiope, die heroisch an der Seite Theseus kämpft, durch die Amazone Molpadia; in einer anderen Version wird sie später von Theseus aufgrund eines Orakelspruchs getötet. Vgl. Theseus und die Amazonen. In: *Griechische Mythologie. Quellen u. Deutung*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 320–322

[258] Schütz, Stefan: Amazonen. In: *Spectaculum* 28. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 167–202, S. 169.

[259] Ebd., S. 171.

[260] Ebd., S. 172.

[261] Riedel, Volker: Abrechnungen, S. 307.

[262] Riedel, Volker: Abrechnungen, S. 307.

[263] Eine der erfolgreichsten aktuellen Adaptionen des Amazonenstoffes ist mit Sicherheit die US-amerikanische TV-Serie Xena, die auch in Deutschland mit großem Erfolg ausgestrahlt wurde. (Xena, die Kriegerprinzessin [TV-Serie]. USA 1995-2001 (Deutsche Erstaustrahlung 1996). 134 Episoden. Die aus 6 Staffeln bestehende US-amerikanische Serie wurde von 1995-2001 in Neuseeland produziert. Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0112230/ (letztes Abfragedatum: 15.12.2011) Der Erfolg beruht vor allem auf der zu diesem Zeitpunkt neuartigen

Konzeption der Heldinnenfigur: „Bemerkenswert ist hierbei, dass die Serie nicht ein Modell von weiblicher Angepasstheit und Konformität anbietet, sondern Frauen in ihrer Position als Außenseiterin bestärkt, indem sie ihnen zwei Nonkonformistinnen als Role Models anbietet." (Lenzhofer, Karin: Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld: Transcript 2006 (=Cultural Studies 17), S. 154.)
Die Betonung der Andersartigkeit der Heldin, die sonst meist benutzt wird, um konventionelle Weiblichkeitsentwürfe zu stärken, wird hier explizit als Identifikationsgrundlage angeboten. Damit kann die Xena-Figur als Ermächtigungsimagination (vgl. ebd.) insbesondere für weibliche Zuschauer dienen: „Allein schon Xenas Name, der ›die Andere‹ bedeutet, impliziert, dass sie anders als alle anderen Frauen ist, eine Kämpferin, eine Amazone, eine Heldin, die es in dieser Art noch nie zuvor gab und darüber hinaus eine höchst wahrscheinlich lesbische Frau. Durch ihre Andersartigkeit wird sie, wie auch ihre Gefährtin Gabrielle, zu einer Außenseiterin." (Ebd., S. 154.)
Die im Stile einer Comic-Verfilmung inszenierte Serie erzählt die Geschichte der Kriegerprinzessin Xena und ihrer Gefährtin Gabrielle. Die Serie ist ursprünglich ein Spin-Off der ähnlich konzipierten Serie Herkules, bei der Xena als Gegenspielerin von Herkules auftritt. Zu Beginn des Spin-Offs wechselt Xena die Seiten – als sie auf die junge Gabrielle trifft, stellt Xena sich gegen die Gesetzlosen, die sie bis zu diesem Zeitpunkt angeführt hat. Gabrielle schließt sich ihr an, um einer Zwangsheirat zu entgehen. Im Verlauf der Serie reisen die Figuren durch viele Teile der Welt, um ‚für das Gute zu kämpfen'. Die Geschichte selbst ist nur lose im Rahmen der griechischen Mythologie angesetzt, Xena und Gabrielle kommen auch immer wieder in Berührung mit anderen Mythologien und Religionen. Dabei werden die verschiedenen mythischen Erzählungen auf ironische Weise adaptiert und mit verschiedenen Elementen der Popkultur aktualisiert.
Vor allem die comichafte Inszenierung ist auffällig, die sich vor allem in der bewusst künstlich bzw. trashig gehaltenen Ausstattung und den teilweise stark überzeichneten Handlungselementen zeigt. Gerade bei den die Serie zum Großteil dominierenden Kampfhandlungen wird das deutlich: Auffälligerweise zeichnen sich die Waffen der Charaktere – Xenas Chakram, eine Art Rundschwert, das immer wieder zu ihr zurückfliegt, sowie Gabrielles Kampfstab – vor allem dadurch aus unblutige Waffen zu sein. Als zweite Waffe hat Xena aber auch ein – phallisch konnotiertes – Schwert zur Verfügung, dass sie aber äußerst selten einsetzt, um zu töten. Aber auch hierdurch wird die Ambivalenz des Charakters unterstützt. Aus diesem Grund sind die Kampfhandlungen auch eher Prügeleien, die maximal mit der Bewusstlosigkeit des Gegners enden. Dabei sind auch diese comichaft überspitzt, was sich neben der Untermalung der Kampfbewegungen durch typisch comichafte Laute vor allem in den aufwändigen Stuntszenen zeigt, durch die trotz der eigentlichen Harmlosigkeit der Kämpfe der ‚Action-Charakter' erzeugt wird. Xena zeichnet sich hier vor allem durch eine überragende Sprung- bzw. Saltofähigkeit aus, mit der sie ihre Gegner immer wieder überraschend angreifen kann. In der explizit kämpferischen Überlegenheit Xenas liegt auch die Besonderheit der Figur begründet: Sie handelt aus einer uneingeschränkten Subjektposition heraus, ihre Fähigkeit zum Gewalthandeln (im Namen des Guten) wird dabei weder bei ihr noch bei Gabrielle grundsätzlich in Frage gestellt. Die Xena-Figur stellt also eine „Aneignung und Anpassung des archetypischen, männlichen Heldenformats" dar (ebd., S. 153.), die sich vor allem durch ihre diesbezügliche Selbstverständlichkeit auszeichnet.
Die Amazonen sind ebenfalls ein wichtiger Aspekt der Inszenierung. Die Amazonensage wird immer wieder als Hintergrunderzählung für die Abenteuer der beiden Protagonistinnen benutzt. Gabrielle wird in der ersten Staffel zur Amazonenprinzessin und damit zum vollwertigen Mitglied der Amazonen, die hier als eine Art ‚Naturvolk' dargestellt werden. Die verschiedenen Elemente dieses Lebens, wie Tänze und verschiedene Rituale, werden dabei ebenfalls comichaft überzeichnet. Damit werden die üblichen Klischees über die Amazonen dekonstruiert, beispielsweise wird der ‚Busenmythos' auf subtile Art thematisiert, wenn die Amazonen Lederbustiers tragen, deren Prägung auf einer Seite anders ist. Das amazonische Gesellschaftssystem stellt sich als ein Kastensystem dar, dessen Zugehörigkeit durch die Weitergabe des Kastenrechts an eine Nachfolgerin geregelt wird. Gabrielle bekommt dieses Kastenrecht durch eine sterbende Amazonenprinzessin verliehen, was sie zugleich zu deren Nachfolgerin in der Herrschergenealogie macht. Gabrielle überträgt ihre Rechte jedoch an eine Vertreterin, um weiter bei Xena bleiben zu können. Im Verlauf der Serie emanzipiert sich die Figur der Gabrielle durch ihr Leben mit der Kriegerprinzessin. So lernt Gabrielle bei den Amazonen zum Beispiel das Kämpfen mit dem Stab und unterstützt Xena bei ihren Schlachten. Die Emanzipation Gabrielles wird vor allem über das Aussehen des Charakters inszeniert. Während sie zu Beginn eher konventionell gekleidet ist, bekommt sie im Lauf der Serie eine amazonische Rüstung – die aus einem bauchfreien Miederoberteil und einem Minirock besteht – und schneidet sich im Lauf der Serie auch die langen blonden Haare ab. Die Xena-Figur selbst ist im Gegensatz dazu relativ statisch, allerdings ist ihr Charakter dennoch durchaus komplex angelegt, wie Karin Lenzhofer betont: „Bedeutend für die Faszination und Identifikation mit Xena ist insbesondere die Komplexität ihres Charakters, der nicht mit einfachen Mitteln von Gut und Böse beschrieben werden kann. Xena ist vielmehr eine Grenzgängerin, ein Pendel zwischen den Extremen von Gut und Böse, das nie wirklich zur Ruhe kommt, und genau diese Eigenschaft macht den Reiz ihres Charakters aus und lädt zum Fantasieren und Identifizieren mit ihr ein sowie zum Übernehmen ihrer freisinnigen Einstellung[.]" (Ebd., S. 154.)

Sembdner herausgegebene Comicadaption Lutz R. Ketschers[264] besonders interessant. Große Teile des Originaltextes werden hier kombiniert mit entsprechenden Zeichnungen, die zumeist schwarz-weiß gehalten und lediglich skizzenhaft ausgeführt sind. Die Zeichnungen selbst erinnern vom Stil her an antike Kunst. Lediglich die zentralen Bilder sind vollkommen ausgezeichnet und coloriert. Vorrangig wird außerdem die Farbe rot eingesetzt: So werden nicht nur einzelne Wörter, wie beispielsweise auf der ersten Seite die Namen Penthesileas und Achills, akzentuiert, sondern das Erröten Penthesileas, ihre Lippen, während sie ihren Namen nennt[265], oder das Blut Verwunderter herausgestellt.

Die Amazonen werden in den Bearbeitungen als Gesellschaftssystem inszeniert, das utopisches bzw. dystopische Potential bietet. In den Anführerinnenfiguren wird dieses Potential individualisiert.

5.2.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat

In Kleists Bearbeitung ist es gerade die Fremdheit der Amazonen, die die Grundlage für die zahlreichen Missverständnisse und die unüberwindbare Unvereinbarkeit der Liebenden bildet. Für Penthesilea ist Achill das radikal Andere, durch das der „Zusammenbruch des amazonischen Denk- und Handlungssystems [ausgelöst wird], da dieses für die

---

Erst in einer der späteren Staffeln findet eine Entwicklung statt – die auffälligerweise genau der Gabrielles entgegengesetzt zu sein scheint –, wenn Xena Mutter wird und ihre diesbezüglichen Fähigkeiten zunächst in Frage stellt. Diese Reziprozität der Charakterentwicklungen ist dabei allerdings keinesfalls zufällig, wie im Serienfinale deutlich wird. Dort stirbt Xena letztendlich, allerdings ist sie nun mit Gabrielle vereint: Diese hat die Fähigkeit Xenas Waffe zu benutzen übernommen und zudem erscheint Xena neben ihr, als sie ihre Reise alleine fortsetzt. Dieses Ende wurde jedoch von den meisten Fans als ‚Betrug'(vgl. ebd., S. 155) aufgenommen, was Lenzhofer folgendermaßen begründet: „Was in Verbindung mit »Xena« unerlässlich ist, zu erwähnen, ist das Finale der Serie, in dem Robert Tapert, der Produzent, das Xenaversum vollkommen auf den Kopf gestellt, und alle frauenfreundlichen Errungenschaften für null und nichtig erklärt hat. »Xenas« Ende ist kein Triumph, wie es sich für eine wahre Heldin gehört hätte, sondern eine erniedrigende, unnachvollziehbare und unnötige Niederlage, entsprechend einem frauenfeindlichen und patriarchalen Klischee, dass Frauen, die sich gegen die männliche Ordnung stellen (nicht heiraten wollen, sich nicht unterordnen, nicht gehorchen etc.), am Ende in »Thelma & Louise«-Manier bestraft werden müssen." (Ebd.)

Dieser negative Beigeschmack des Serienendes kann sicherlich nicht geleugnet werden; auf einer anderen Ebene wird damit allerdings eingelöst, was in der Serie von Beginn an angelegt ist – und was auch den klassischen Inszenierungen von Amazonenfiguren entspricht: Xena und Gabrielle erscheinen letztlich als zwei Seiten derselben Medaille, Gabrielle verkörpert dabei eher die klassisch-weiblichen Elemente, während Xena die kämpferischen Aspekte personifiziert.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Serie Xena gerade über die Ästhetik des Comics als eines explizit popkulturellen Genres den Amazonenmythos aktualisiert. Die Ambivalenz der Amazonenfigur wird genutzt, um zwei moderne Weiblichkeitsentwürfe zu präsentieren, deren Subjektposition nicht mehr in Frage gestellt wird. Allerdings geht die Inszenierung der gewalttätigen Figur als Ermächtigungsimagination bzw. Role-Model mit einer Entschärfung und Verharmlosung der Gewalthandlungen einher. Dennoch begründet die Xena-Figur einen veränderten Umgang mit weiblichem Heroismus, wie auch Lenzhofer euphorisch betont: „»Xena« hat die Welt verändert, sowohl die Fernsehwelt, in der seit dem Ende der Serie die Post-»Xena«-Epoche angebrochen ist, als auch die wirkliche Welt, besonders die von unzähligen Frauen." (Ebd., S. 156.)

[264] Ketscher, Lutz R.: *Penthesilea*. Hrsg. vom Kleist-Archiv Semdner 2008.

[265] Vgl. Kleist, Heinrich: *Penthesilea*, V. 12.

Wahrnehmung und Zuordnung der ›schimmernde[n] Gestalt‹ Achills offenbar keine Handhabe bietet“.[266]

Um überhaupt eine Kommunikation außerhalb von Kampfhandlungen stattfinden lassen zu können, ist Achill gezwungen, wie auch Penthesilea zwischen den Geschlechterkonventionen zu changieren, indem er sich beispielsweise während der ‚Rosenszene' als Gefangener ausgibt und damit sozusagen zum Objekt Penthesileas macht. Diese Oszillation wird durch sprachliche Metaphern ausgedrückt, wenn die Bezeichnungen jeweils getauscht werden. In dieser sprachlichen Wechselseitigkeit wird zudem deutlich, dass nicht nur „eine[] bloße[] Umcodierung [stattfindet, sondern vielmehr] eine Vermischung, ein Durcheinanderwirbeln geschlechtskonstitutiver Merkmale“[267].

Achill wird während der Kämpfe von Penthesilea mit besonderer Härte verfolgt, doch zunächst ohne dass der eine den anderen besiegen kann. Penthesilea rettet Achill sogar mehrmals das Leben. Aber auch Achill lässt nicht von Penthesilea ab:

> [...] er weicht, so schwört er, eher
> Von dieser Amazone Ferse nicht,
> Bis er bei ihren seidnen Haaren sie
> Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen.[268]

Schon hier zeigt sich die Parallele zur Tötung Hektors. Im Folgenden verdeutlicht Achill noch mehrmals, dass er Penthesilea ebenso wie Hektor töten und ihre Leiche schänden möchte:

> [...] den Wagen dort
> Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,
> Ich schwör's, und Pergamos nicht wiedersehn,
> Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,
> Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
> Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen.[269]

Gerade das ist die Tat, auf die auch Penthesilea immer wieder anspielt, wodurch „Hektor […] zunächst zum seltsamen Referenzpunkt für beide [wird], zum gemeinsamen Bezugsfeld der Aggressionen.“[270]

Auch als beide Heere jeweils den Rückzug verlangen, geben die Anführer ihren Kampf gegeneinander nicht auf. Vor allem Penthesilea handelt gegen die Gemeinschaft, wenn sie Achill trotz des Widerspruchs weiter verfolgt und zudem noch die Vorbereitung des Rosenfests anordnet, bevor die Schlacht beendet ist.[271] Indem sie ihre eigenen Bedürfnisse vor die der Gemeinschaft stellt und Achill aus persönlicher Neigung verfolgt, bricht sie die

[266] Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists Penthesilea. In: *Kleist-Jahrbuch 1998.* Hrsg. von Günter Blamberger, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart,Weimar: J. B. Metzler 1998. S. 109–126, S. 112.
[267] Ebd., S. 194.
[268] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 222–225.
[269] Ebd., V. 610–615.
[270] Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 191.
[271] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 1069–1076.

Amazonengesetze. Beide Protagonisten formulieren „Kulturvernichtungsphantasien“[272], die sich an der Unmöglichkeit der Liebe entzünden: „Man kann solche Stellen als fundamentale Kulturkritik lesen – als Kulturkritik, die sich an der Unmöglichkeit der Liebeserfüllung entzündet“[273], betont Pfeiffer.

Schließlich besiegt Achill Penthesilea im Kampf. In diesem Moment bereut Achill jedoch seine Tat, verliebt sich in sie und „lockt […] ins Leben jammernd sie zurück“[274], wonach die Amazonen ihn verjagen. Auch diese Ereignisse werden lediglich durch einen Botenbericht aus der Sicht der Amazonen vermittelt, bevor Penthesilea selbst auftritt.

In der anschließenden utopisch erscheinenden Rosenszene erklärt Penthesilea ihm die Tradition des Rosenfests und die Legende ihrer Abstammung. Der Amazonenstaat gründete sich aus einem Gewaltverhältnis heraus über eine Gewalthandlung der Frauen, die ihre Unterdrücker im Bett töteten.[275] Diese Gewalthandlung ist zuallererst eine Schutzhandlung, das daraus gründende Gesetz soll dazu dienen, „modern gesprochen, den Frauen einen symbolischen Ort in einer patriarchalisch bestimmten Kultur zu verschaffen“[276]. Aus der gesetzlichen Tabuisierung des weiblichen Begehrens und dessen Ersetzung durch den Kampf ergibt sich eine paradoxe Situation für die Amazonen, wie auch Hansen ausführt: „Denn sein widersprüchliches Gebot lautet ja: töte das Begehren, indem du das Töten begehrst!“[277] Dabei ist für Hansen „diese Synthese von Sexualität und Tod oder Begehren und Mord […] das Ergebnis einer wahnhaften Verschiebung der gewaltsamen Sublimation einer kollektiven Schuld“[278].

Die direkte Verknüpfung des Amazonenstaates mit Gewalt zeigt die strukturelle Parallele zu patriarchalen Systemen auf; der Amazonenstaat erscheint als Patriarchat unter gewendeten Vorzeichen. Die Amazonen setzen nicht ein eigenständiges weibliches Prinzip dem männlichen entgegen, vielmehr bleibt der Fokus auf das Männliche gerichtet, was neben der Ersetzung der ‚realen’ Männer durch männliche Götter wie Ares/Mars, der stellvertretend den

[272] Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 189.
[273] Ebd., S. 190.
[274] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 1142.
[275] Diese (übliche) Durchdringung der Staatsgründung von Gewalt betont auch Pfeiffer: „Auch der Amazonenstaat ist eine Kultur des Kampfes und des Krieges. An seinem Ursprung steht – wie am Ursprung jeder Gesellschaft – die Gewalt: die Gewalt, die den Frauen angetan wird, die Gewalt, mit der sie sich gegen die Männer zur Wehr setzen, und die Gewalt, mit der sich die Frauen selbst verstümmeln. Nicht nur am historischen Ursprung, auch am mythischen Ort dieser matrilinearen Kultur stehen Kampf und Krieg: [...]“ Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 197.
[276] Ebd.
[277] Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz, S. 115.
[278] Ebd.

Platz des Mannes einnimmt[279], auch die notwendigen Selbstverstümmelung im Abreißen der linken Brust zeigt. Auch Rigby stellt fest, dass,

> [i]nsofern als ihre Emanzipation dadurch signalisiert wird, daß sie die "Busenlosen" sind, […] sich die Amazonen weiterhin vom patriarchalen Denken bestimmen [lassen], das davon ausgeht, daß das Weibliche minderwertig und mit Selbstständigkeit unvereinbar sei. In seiner impliziten Herabsetzung der Weiblichkeit, Verleugnung des Gefühls – insbesondere der heterosexuellen Liebe –, Institutionalisierung des Kriegs und Instrumentalisierung der Beziehung zum männlichen Anderen sowie zur 'inneren Natur', zum Leib, erscheint dieses Matriarchat also unangenehm patriarchalisch.[280]

Auch Langner dreht in ihrer Bearbeitung des Stoffes das Geschlechterverhältnis konsequent um; die Frauen nehmen die ‚patriarchale' Machtposition ein, die sonst die Männer innehaben:

> Weder die Frauen- noch die Männergesellschaft haben die Sympathie der Autorin. Sie kritisiert beide Modelle, wenngleich ihre Anteilnahme den unterdrückten Frauen gilt. [...] Wie Brantenberg macht auch die Autorin deutlich, daß sich ohne Widersprüche Macht von der anderen Seite denken läßt. Sie ist genauso willkürlich wie die Gewalt der Männer über die Frauen.[281]

Die Konventionen und Traditionen des Langner'schen Amazonenstaates werden nicht mehr genau befolgt, was nicht nur der hinterhältige Überfall verdeutlicht: „*Die Fechtmeisterin:* [...] Eure heldenhaften Mütter haben sich die linke Brust abschneiden lassen, damit sie den Bogen besser spannen konnten! Aber ihr seid verweichlicht! [...]"[282] Der Amazonenstaat ist also auf dem Weg ‚aufzuweichen'; er befindet sich in einer Art Übergangsphase: „[...] Langner's *Amazonen* is a dramatic exploration of these ideas [of Bachofen and Sir Galahad]; she puts on stage the moment of crisis in which the female 'Weltbild' gives way to the male, and demonstrates the contemporary resonances of this moment."[283]

Langner demontiert aber auch den klassischen männlichen Heroen und kritisiert so auf subtile Weise den heroischen Diskurs als Auswirkung einer patriarchalen Propaganda. Gerade dieser Heldenstatus ist es jedoch, der Achill für Penthesilea erst interessant macht: „*Penthesilea:* [...] Aber mit dir ist es etwas anderes. Du bist Achill, der Held, der Nimbus! Troja hat dich populär gemacht. Je näher wir deiner Küste kamen, desto ärger wurde das Geschwätz um deine Taten."[284] Penthesilea strebt also selbst nach solchen patriarchalen Werten, möchte sie aber gleichwertig mit weiblichen Werten verbinden, wie in ihren Erläuterungen einer ‚Frauenstadt' deutlich wird.

> *Penthesilea:* Altes Rattennest Andropolis! Gartenhäuschen, Springbrunnen! – Garagen! Wenn jeder Bürger sein eigenes Kastell baut, wo bleibt dann die Gemeinschaft? Die Häuser sollen uns nicht an der Haut kleben wie zu enge Panzer. Leuchtende, weiße, winddurchwehte riesige Steinzelte, Heime für die freiesten Menschen der Erde. Jede Straße muß noch ein Stück Steppe sein, daß sie in Rudeln reiten können. [...] Ich mich von meinen Frauen trennen? Besonders schützen? Vor Scham über diese Feigheit

[279] Vgl. Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 197.
[280] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 20.
[281] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 122.
[282] Langner, Ilse: Amazonen.
[283] Davies, Peter: Ilse Langner's Amazonen and the reception of J.J. Bachofen's *Das Mutterrecht*. In: *German Life and Letters* 56 (2003) H. 3. S. 223–243, S. 237.
[284] Langner, Ilse: Amazonen., S. 41.

> könnte ich den Amazonen nicht in die Augen sehen! Nein, eine steinerne Schale soll hundert Frauen umschließen, alle Wünsche und Bedürfnisse, Eure männliche Einzelzelle dulde ich nicht. Gruppenhäuser für die Mütter, für die Jungmädchen, Riesenveranden zum Schlafen, zum Spielen – [...] Ein Gefühl muß mich und meine Frauen umfassen, dann sind wir auch ohne Burgen und Mauern uneinnehmbar.[285]

Die Stadt ist gekennzeichnet durch eine gleichberechtigte Verbindung von Natur und Kultur – und damit implizit auch durch ein egalitäres Verhältnis der Geschlechter – und offenbart darin ihr utopisches Potential: „Die Idee von einer anderen Stadt versinnbildlicht im Drama die neue Gemeinschaft zwischen Mann und Frau."[286]

Während des Rosenfestes öffnen einige Amazonen eine unerlaubterweise ebenfalls erbeutete Kiste und entdecken darin griechische Kleider und Schmuck. Sie streiten sich um die Kleider, als Odysseus dazu kommt und ihnen hilft, sie anzuziehen und sich zu schminken. Odysseus erkennt sofort, wozu er das Verlangen der Frauen nutzen kann:

> *Odysseus:* das ist der Zauber, dem nicht einmal eine Amazone widersteht!? Ein neues Spiel, Penthesilea! Die weibliche Seele mobilisiert! Die Büchse der Pandora aufgebrochen! [...] Hier wird die Königin besiegt! Hier werden ihre hohen Ziele in weibische Eitelkeit zerkleinert. Fast könnte es mir um ihre barbarische Größe leid tun.[287]

Zunächst entdeckt Prothoe, die sich gerade erneut mit Achill getroffen und ihm in die Arme gesunken ist, das Treiben der Amazonen und reagiert wütend: „Seid ihr wahnsinnig! Die Königin wollte nie, daß ihr griechische Dirnen werdet! Ihr verschachert eure Amazonenehre gegen ein paar griechische Fetzen."[288] Sie wird allerdings durch Achill ebenfalls mit griechischen Kleidern ausstaffiert und dadurch sozusagen domestiziert. Hier inszeniert Langner genau das, was 44 Jahre später Silvia Bovenschen in ihren Ausführungen zur *Imaginierten Weiblichkeit* theoretisch formuliert. Die Amazonen verlieren durch die konventionelle ‚Inszenierung' als Frau, die sie durch die Kleidung praktisch in ihre Körper einschreiben, letztlich ihre Identität als mythisch-heroische Figuren:

> Sie sind keine individuellen Frauen mehr, sondern entsprechen nur noch dem Bild des Mannes von der Frau. [...] Die Griechen haben verfeinerte Methoden, um der Bedrohung durch die Frauen Herr zu werden. Sie […] töten die Lebendigkeit der Frau ab, lassen sie im Bild erstarren.[289]

Erst die Urmutter verdeutlicht Penthesilea, dass sie im Endeffekt ähnliches getan hat wie die Amazonen, indem sie sich von den patriarchalen Werten hat blenden lassen:

> *Urmutter:* Wundert's dich, mein Täubchen? Die Frauen folgen doch nur getreu ihrer Führerin!
> *Penthesilea schreit auf:* Ja, das ist's! Strafe mich, ich bin an allem schuld! Führerin! Wo war ihre Führerin heute Nacht? Ein höriges Weib, von einer Männerstimme gezähmt, nach Liebkosungen

[285] Ebd., S. 43.
[286] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 120.
[287] Lagner, Ilse: Amazonen, S. 71.
[288] Ebd., S. 74. Die Ironie tritt hier klar zutage: Ausgerechnet Prothoe, die selbst im Begriff ist, sich ernsthaft mit einem Griechen einzulassen, beschimpft hier die Amazonen als ‚griechische Dirnen'.
[289] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 123.

> lüstern, besinnungslos, ich habe sie geschlagen, sie haben mich nackt gesehen – [...] *in wilder Selbstzerfleischung:* Ich bin nur ein Weib, nur ein Weib![290]

Die Urmutter verdeutlicht ihr schließlich, was Frausein für die Amazonen bedeutet: „Sei wieder Heldin, dann sind es die anderen auch!“[291] Erst wenn Penthesilea sich auf ihr Heldentum zurückbesinnt, kann sie wieder zu der mythischen Figur werden. Während Penthesilea ihrem Entschluss gefestigt wird, die Griechen zu opfern, entscheiden sich die Amazonen für die von Penthesilea erträumte Stadt. Allerdings unterscheidet sich deren Verständnis der Stadt in entscheidender Weise von Penthesileas Vision. Während Penthesilea ein durch Gleichberechtigung der Geschlechter und Freiheit bestimmtes utopisches System imaginiert, gehen die Frauen von dem patriarchalen Konzept der existierenden griechischen Städte aus:

> *Pophyris:* Ganz weiche Lager werden wir haben!
> [...]
> *Meroe:* Odysseus will mir einen Modesalon einrichten, heißt es nicht so, mein Süßer? und alle Frauen von Andropolis werden mir goldene Scheiben bringen, weil es vornehm ist, bei einer echten Amazone zu kaufen![292]

Während Langner den Geschlechterkonflikt durch die Ironisierung auf die zeitgenössische Moderne überträgt und das dem amazonischen Staatssystem inhärente politische Potential für die Dekonstruktion zu nutzen weiß, betont Schütz in seiner Bearbeitung die potentielle Gewalttätigkeit des Geschlechtersystems an sich.

Im Lager trifft Theseus auf die gefangene Antiope und bietet ihr fasziniert seinen Schutz an. Antiope allerdings würde lieber sterben, als sich von einem Mann abhängig zu machen:

> Antiope *schreit*: Quäl mich nicht; das Messer, du Mann! Ich muß sterben, um zu leben; in einem Käfig kleb ich an den Gittern und verfaule. Der Wolf wird das Lamm nicht hüten. Im Wasser ersäuft das Feuer. Kein Glück, das nicht bereits den Leichnam trägt. Mach mich frei von diesem Krieg.[293]

Als Herakles auftaucht, löst Theseus Antiope mit seinem gesamten Vermögen aus und sie folgt ihm nach Athen. Diese Situation ist für sie jedoch nicht lebbar und kostet sie ihre Identität:

> Antiope: [...] Welch einen Gestank empfacht dieses Meer aus Häusern; keine Sekunde will ich bleiben. Flieh, Antiope! Überwinde deine Feigheit! Warum zögerst du? *Schreit.*
> Nein, nicht diese Gedanken mehr! Feuer, brenn sie mir aus. Verwachsen ist bereits die eine Hälfte mit Theseus, blutiger Riß des Fleisches. Kehr ich heim, so bin ich gebrochen durch Liebe, bleib ich, ist zerschunden das Hirn der Verräterin. Nie zuvor war Solches zu entscheiden. Die Linie des Kreises trifft den Punkt der Vereinigung, und die Zukunft ohne Sinn treibt mich in Erstarrung. […] Oh Theseus, ich hab vergessen meine Herkunft. Eingenäht in meinen Kopf spülst du sie weg. Dieser Strudel von Liebe macht mich krank.[294]

[290] Langner, Ilse: Amazonen, S. 78.
[291] Ebd., S. 79.
[292] Ebd., S. 86.
[293] Schütz, Stefan: Amazonen, S. 179.
[294] Ebd., S. 183.

Auch eine Flucht zu den Amazonen ist keine Alternative, da dort Theseus nach den Amazonengesetzen getötet werden müsste. Antiope steht hier in einem ähnlichen Konflikt wie auch Penthesilea, wenn sie aufgrund ihrer Liebe zum Mann und ihrer Identität als Amazone, die durch die Negation positiver Gefühle gegenüber Männern gekennzeichnet ist, keines der Systeme mehr vertreten kann. Dennoch versucht sie zugunsten der „utopisch-illusionären" Hoffnung, „durch Liebe reale Gegensätze zu überwinden und eine höhere Ordnung zu stiften", sich dem Athener System unterzuordnen und fordert von Theseus, sie vor dem (athenischen) Gesetz zu seiner Ehefrau zu nehmen, um die Befreiungsaktion, zu der die Amazonen sich mit den Skythen verbünden zu stoppen, und so den Krieg zu verhindern:

> Antiope: Ich will, daß wir verbunden sind vor Feind und Feind! Wollen sie uns trennen, müssen sie zerschlagen erst ihre Verfassung. Und kommt es zur Schlacht, will ich nicht über dem Kampffeld kleben. Dein, kämpf ich an deiner Seite.[295]

Theseus wehrt diesen Wunsch jedoch mit dem Vorwurf ab, ob Antiope ihre Liebe „so dürftig" einschätze und der Begründung, dass „einzig der Tod" ihre Liebe trennen könne.[296]. Während also Antiope ihre Liebe auf eine pragmatische Basis stellen möchte, begreift Theseus sie als ideelles Konstrukt. Dieses Ideal opfert er schließlich zugunsten einer politisch motivierten Ehe mit Deukalions Tochter Phaidra. Durch Deukalions Hilfe gewinnen die Griechen die Schlacht und die Hochzeit von Theseus und Phaidra wird vorbereitet. Die Tatsache, dass Theseus nun eine andere Frau heiratet, kann Antiope nicht begreifen, da es ihrem Wesen zu sehr widerspricht:

> Antiope *allein*: Dieser Traum ist bösartig! [...] Brust und Schoß, gehören sie mir? Der Kopf verneint, und ich folge ihm. Nie berührte dies ein Mann, Theseus schuf einen anderen Leib, der meine ist nur ein Tropfen. *Erhebt sich.* Ich muß sehen wo ich bin? [...] Dies ist nicht Themiskyra. Athens Mauern begrüßen mich. Bin ich zu spät! Man erwartet die Braut, und ich in solchem Kleide. Ich muß eilen, mein Hochzeitsgewand mir umzulegen.[297]

In den Amazonenkonflikten wird also vor allem ein Changieren der Geschlechtersysteme inszeniert, das eine Gefahr für die heteronormative Gesellschaft darstellt.

5.2.3 Inszenierung der Gewalttat und Auflösung der Handlung

Auffällig an der Darstellung von amazonischem Gewalthandeln ist vor allem eine generelle Unterscheidung, die sich in nahezu allen Bearbeitungen (ausgenommen der Langner'schen) wiederfinden lässt: Es gibt sozusagen unproblematische, weil zumeist nicht tödliche Kampfhandlungen zwischen den Frauen und den Männern und es gibt die eine zentrale,

[295] Ebd., S. 190.
[296] Ebd.
[297] Ebd., S. 198.

herausgestellte, tödliche Gewalthandlung der Amazone, die zumeist auch ihren eigenen Tod bedingt.

Der zentralen Gewalttat in der Kleist'schen Bearbeitung geht ein Zweikampf zwischen den Protagonisten voraus. Penthesilea kann nicht fassen, dass Achill ihr nicht folgt[298], sondern sie zum Zweikampf auffordert. Die Amazone lässt sich wütend auf den Kampf ein und ruft den Amazonenbogen ergreifend Hunde, Elefanten und den „ganzen Schreckenspomp des Kriegs, […], vernichtender, entsetzlicher, herbei!"[299] Im Wahn schießt sie auf Prothoe und zieht in den Kampf. Das Duell soll jedoch nur ein Scheingefecht sein, um beiden die Möglichkeit zu geben nach Themiscyra zu gehen, ohne ihr Gesicht zu verlieren. Da Achill der festen Überzeugung ist, dass Penthesilea die List durchschaut und ihm nichts tut, geht er unbewaffnet in den Zweikampf. Gerade das kann Penthesilea allerdings nicht: Bei ihr sind Begehren und Kampf so unmittelbar miteinander verknüpft, dass sie Achills Vorschlag falsch interpretiert. Da Achill sie schon besiegt hat, ist die erneute Aufforderung zum Kampf für Penthesilea unverständlich:

> Durch die Duellforderung muß es Penthesilea nun scheinen, […] daß die Zweikampfforderung an sie, die Unterlegene, darum kein Kampf mehr um Liebe und Tod sein kann, da sein Begehren – ihrer Logik zufolge – ja schon befriedigt und darum erloschen sein müßte und, wenn das nicht so ist, so nur im Begehren ihrer als Toten, also in einer ihn einzig rührenden nekrophilen Begierde bestehen kann.[300]

Sie hat keine Möglichkeit Achills Verhalten zu fassen. Penthesilea ist dadurch, dass sie durch Achill besiegt worden ist, nicht mehr Subjekt der Handlungen, sondern definiert sich als Objekt (entsprechend der zeitgenössischen Frauenrolle). Sie ist also nicht mehr in der Lage als Subjekt Achill zu unterwerfen, sondern muss im Kampf sich zunächst selbst wieder als Subjekt setzen. Insofern gerät sie durch die Aufforderung zum Duell ‚außer sich':

> Jetzt unter ihren Hunden wüthet sie,
> Mit schaumbedeckter Lipp', und nennt sie Schwestern,
> Die heulenden, und der Mänade gleich,
> Mit ihrem Bogen durch die Feuer tanzend,
> Hetzt sie die Meute, die mordathmende,
> Die sie umringt, das schönste Wild zu fangen,
> Das je die Erde, wie sie sagt, durchstreift.[301]

Hier findet also eine entscheidende Änderung in der Wertung des Kampfes dar, während die vorangegegangenen Kampfhandlungen, wie van Marwyck treffend schreibt, als „Flirtverhalten"[302] der Amazone gedeutet werden können, meint bzw. nimmt sie die folgende

[298] Dabei geht es nicht darum, dass Achill Penthesilea nach Themiscyra folgen soll, sondern vielmehr darum, dass er folgsam sein soll. Penthesilea, für die (gewonnener!) Kampf und Liebe eins sind, versteht nicht, dass Achill in der Lage ist wegzugehen, wenn er sie doch liebt, wie er sagt. Vgl. Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz, S. 122.
[299] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2419.
[300] Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz, S. 122.
[301] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2567–2573.
[302] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut*, S. 222.

Schlacht ernst. Die Kampfhandlungen werden im Folgenden mehrfach dargestellt: zunächst wird der Sieg durch Jubelschreie der Amazonen aus dem Off verkündet, anschließend wird die Zerreißung Achills durch Penthesilea über Teichoskopie berichtet und die Geschehnisse noch einmal im Zusammenhang durch die zurückgekehrte Meroe erzählt. Letztlich werden sie dann noch einmal in der Erkenntnis Penthesileas durch diese performativ nachvollzogen. Die verschiedenen Perspektiven lassen dabei das entstehende Bild brüchig erscheinen. Achill geht ihr zunächst unbewaffnet entgegen, erkennt seinen Fehler aber schnell. Er versteckt sich in den Zweigen einer Fichte, offenbart der Amazone jedoch sein Versteck. Penthesilea schießt ihm einen Pfeil durch den Hals, worauf Achill stürzt und versucht zu fliehen. Dabei ist dieser – wahrscheinlich zum Tode führende – Angriff nicht der eigentlich skandalöse Akt, die Tötung selbst erscheint für Penthesilea später unproblematisch. Es ist vielmehr der anschließende Akt der Schändung, der als entsetzlich empfunden wird: Penthesilea ruft die Hunde und hetzt sie auf Achill. Dieser appelliert noch an Penthesilea, doch

> [s]ie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reissend,
> den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
> Sie und die Hunde, die wetteifernden,
> Oxus und Sphynx den Zahn in seine rechte,
> In seine linke sie; als ich [Meroe] erschien,
> troff Blut von Mund und Händen ihr herab.[303]

Bei dieser Gewalthandlung sind zwei Aspekte von besonderer Bedeutsamkeit: zum einen der Akt der Zerreißung, der bis in Details dem Pentheus-Mord nachempfunden ist, wie Niejahr schon 1983 erläutert. So ist beispielsweise die bittende Reaktion Achills der des Pentheus nachempfunden.[304] Dabei empfindet Niejahr die Handlung bei Euripides als durchaus motiviert, bei Achill aber eher nicht. Auch an dieser Stelle widerspricht die Achill-Figur dem klassischen männlichen Heldenkonzept.

Die Zerreißung des Helden wird aber noch gesteigert. Penthesilea zerstückelt ihren Geliebten nicht nur, sondern sie ‚schlägt den Zahn in seine Brust', sie ‚frisst ihn also auf'. Dieser kannibalische Akt ist dabei als Akt der ‚Einverleibung' zu verstehen, wie auch Christine Künzel ausführt:

> Es ist die Metapher des Einverleibens, die nicht nur die Schnittstelle zwischen den Bereichen Essen und Sexualität/Liebe markiert, sondern auch den Übergang bzw. Übergriff zwischen Liebes- und Kriegsdiskurs, auf den in der Beziehung zwischen Penthesilea und Achill ständig angespielt wird.[305]

---

[303] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2669–2674.

[304] Niejahr, Johannes: Heinrich von Kleists Penthesilea. In: *Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte* 6 (1983). S. 506–553, S. 536.

[305] Künzel, Christine: Sie hat ihn wirklich aufgegessen den Achill vor Liebe. Körper, Sprache und der Wunsch nach Einverleibung in Kleists Penthesilea. In: *Penthesilea von Heinrich von Kleist. Geschlechterszenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg*. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. 2. durchges. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (= Reihe Theater und Universität im Gespräch, Band 3). S. 117–131, S. 119.

Künzel erläutert, dass Kleist sich auf einen ausführlichen Liebes-/Kannibalismusdiskurs berufen kann.[306] Der kannibalische Akt ist bei Penthesilea die einzige Möglichkeit der Vereinigung mit Achill und der einzige Weg, die radikale Fremdheit des anderen zu überwinden:

> Die außergewöhnliche Konstellation zwischen Penthesilea und Achill scheint es zu erfordern, dass eine/r oder beide ihre/seine kulturellen Wurzeln und damit auch einen wesentlichen Teil ihrer/seiner persönlichen Identität hinter sich lasse, also einen Teil ihrer/seiner selbst aufgebe. Auch diese Idee setzt Kleists Protagonistin schließlich »Wort für Wort« um, indem sie sich den Geliebten und mit ihm auch das Moment der Fremdheit einverleibt, um sich anschließend im Tod mit ihm zu vereinen.[307]

Penthesilea und Achill beanspruchen beide dieselbe (Subjekt-)Position bzw. Penthesilea kann nicht wahrnehmen, dass Achill diese Position aufgeben will. Die Einverleibung dient also der (erneuten) Subjekt-Setzung Penthesileas. Dass dieser Akt sozusagen ein (selbst-)konstituierender ist, macht das Außer-sich-sein während der Tat plausibel. Allerdings ist die Subjekt-Setzung Penthesileas durch die Schändung Achills notwendigerweise zum Scheitern verurteilt.

Dies wird schon bei Kleist deutlich, wenn Penthesilea zunächst aus ihrem Wahn erwacht, ohne zu wissen, was sie gerade getan hat. Als sie die Leiche sieht, fragt sie, wer Achill geschändet habe. Schrittweise (an)erkennt Penthesilea ihre Handlung, begreift sie allerdings als Versehen:

> – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
> Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
> Kann schon das eine für das Andre greifen.[308]

Mit der Deutung der Tat als Versehen wird jedoch weniger eine persönliche Rechtfertigung formuliert als vielmehr erneut auf die Paradoxität des Amazonengesetzes hingewiesen. Denn gerade durch die Gleichsetzung von Kampf und Begehren wird erst die Verwechslung beider möglich. Penthesileas Handeln entspricht der Logik des Amazonengesetzes insofern, als dieses Töten und Begehren gleichsetzt.[309] Der Ausgang ihrer Handlung entspricht der Paradoxität dieses Gesetzes.[310] Im Versprechen Penthesileas, das ja gleichzeitig auch ein Vertun ist, kumuliert die Vermischung der Metaphorik von Krieg und Kommunikation, die das gesamte Stück durchzieht:

> Darin wird deutlich, daß in der ›Penthesilea‹ Pfeil bzw. Schwert und Wort nicht einfach als nebeneinander bestehende, gleichwertige Waffenarten, die mit Geschick und Gewalt geführt, alle auf ihre Art zu treffen wissen, behauptet werden; Wort und Schwert sind also nicht verschiedene Gerätschaften eines Waffenarsenals, sondern immer schon ungeschieden und ununterscheidbar. Auf

[306] Vgl. ebd., S. 120.
[307] Ebd., S. 128f.
[308] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2977–2983.
[309] Vgl. Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum "Fall" der Kunst. Tübingen: Francke 2000, S. 129.
[310] Darauf weist auch Hansen hin: „[…] Penthesileas ›Wahnsystem‹ [ist] so wahnsinnig gar nicht[…] – jedenfalls nicht wahnsinniger als das amazonische Gesetz selbst." Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz, S. 114.

> diese Weise treibt Kleist eine Logik, derzufolge das Wort mit derselben Gewaltsamkeit einem Begehren Nachdruck verleiht wie das Schwert, konsequent auf die Spitze.[311]

Kleist stürzt also nicht nur seine Protagonistin in einen unlösbaren Konflikt, er setzt gleichzeitig in der metaphorischen Verwechslung von Küssen und Bissen „die Sprache als gewaltfähige Handlungsformation und folglich selbst als Gewalt in Szene“[312].

Penthesilea küsst die Leiche, um ihre Tat zu berichtigen. Darin wird nach Brandstetter die Grenze zum Ekel überschritten[313] und „[m]it der Markierung und Überschreitung dieser Grenze – einer Grenze *nach* dem Gewaltakt des Tötens – […] die Berührung im Auflösungsprozeß des Körperlichen als ein nachträglicher, unmöglicher Liebesakt behauptet.“[314] Auch dieser Akt wird auf einer sprachlichen Ebene gespiegelt:

> Der Kuß auf den zerstückelten Körper, die Überschreitung der Ekelgrenze zur Verwesung, inszeniert in der Wiederholung „Wort für Wort“ noch einmal, was in der Sprache im übertragenen Sinn zu Konvention der Liebes-Rhetorik gehört: die metaphorische Rede der Einverleibung:[315]

Greiner hält die Tat Penthesileas auch als Antwort auf Achills Androhung, mit ihr dasselbe wie mit Hektor zu tun, für konsequent[316], denn Penthesilea definiert Achill im gesamten Stück ausschließlich über diese Tat. Darin liegt auch die Hypertrophie der Gewalt begründet, wenn „Penthesilea […] den Achill noch grausamer zu[richtet], als dieser den Hektor“[317]. Gerade hierin liegt nach Greiner auch der eigentliche Skandal des Stücks – Penthesileas Handeln ist grundsätzlich schlüssig motiviert,

> [das Provozierende des Stückes] ist offenbar nicht schon Penthesileas »Greueltat«, die sie aus der Gesellschaft der Menschen ausschließt, sondern der Umstand, daß diese Tat motiviert, d. h. als aus Gründen notwendig erfolgend entwickelt wird[318] ,

---

[311] Ebd., S. 116.
[312] Ebd., S. 110.
[313] Auch Chaouli betont die Relevanz des Ekels für den Schluss des Stücks. Er analysiert das Stück im Kontext zu Kants philosophischer Abhandlung der Kritik der Urteilskraft, in der dieser „den Gegensatz von gutem Geschmack und Ekel systematisch festzuschreiben versucht.“ Chaouli, Michel: Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Penthesilea‹ In: *Kleist-Jahrbuch 1998*. Hrsg. von Günter Blamberger, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart,Weimar: J. B. Metzler 1998. S. 127–149, S. 128. Chaouli beschreibt die kannibalische Tat Penthesileas als Ekel hervorrufendes ‚Geschmackserlebnis’, gerade weil Penthesilea „mit Achilles den Distanzbegriff selbst verzehrt und damit die Differenzierung von Schmecken und Geschmack unterläuft, auf die sich das ästhetische Urteil bislang stützte“. ebd., S. 134. Kleists Drama ist so als Angriff auf die zeitgenössische Ästhetik zu verstehen: „Auf dem Spiel steht also nicht so sehr eine Bewegung vom Schönen zum Ekelhaften als vielmehr das Erscheinen des Ekelhaften im Schönen – und umgekehrt.“ ebd., S. 137.
[314] Brandstetter, Gabriele: Inszenierte Katharsis in Kleists Penthesilea, S. 247. Brandstetter sieht hierin eine weitere Ebene der Überschreitung der Katharsis. Nicht nur durch die Verlagerung dieser auf die Bühne, sondern auch durch die Übersteigerung der Affekte des Jammerns und Schauderns in den Ekel dekonstruiert Kleist das klassische Katharsiskonzept.
[315] Ebd.
[316] Vgl. Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 167f.
[317] Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea, S. 192.
[318] Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 151f.

und damit innerhalb des menschlichen/gesellschaftlichen Systems selbst plausibel ist.[319] Penthesileas Einwand, dass sie „nicht so verrückt [war], als es wohl schien“[320], als sie die Tat beging, erweist sich also als durchaus berechtigt.

Als letzte ‚Amtshandlung' befiehlt Penthesilea, die Asche der mythischen Amazonengründerin in den Wind zu streuen, und gibt ihre Waffen an Prothoe. Anschließend formuliert sie aus Worten einen Dolch, mit dem sie sich schließlich tötet. Diese metaphorische Gewalttat ist die einzige, die auf offener Bühne stattfindet, wenn auch als ‚innere Handlung' dennoch für den Zuschauer bis aufs Resultat wiederum nur in der Verbalisierung erfahrbar. Damit wird die in der Verwechslung von Küssen und Bissen zunächst versehentlich geschehene Vermischung von metaphorischer und Handlungsebene konsequent auf die Spitze getrieben. Die performative Macht der Sprache (als Gewalthandlung) findet hier ihren vollendeten Ausdruck.

Oberflächlich betrachtet erscheint die Figur der Penthesilea als eine weitere klassische Ausarbeitung einer ins Negative gewendete Männerphantasie. Doch unter anderem zeigt das Schlusswort Prothoes,

> Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
> Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
> Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
> Weil er in ihre Krone greifen kann[321],

dass Penthesilea nicht einfach als frühe ‚Femme Fatale' zu werten ist: „Es wäre jedoch verfehlt, Kleists Drama einfach als Männerphantasie weiblicher Boshaftigkeit – eine Phantasie, die vor allem gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts vorherrschen sollte – abzutun. Auch hier handelt es sich um bewußte Arbeit am Mythos.“[322] Diese Arbeit am Mythos zeigt sich vor allem in der Einbettung der Penthesilea-Figur in zwei Grundkonflikte: einerseits dem zwischen ‚Pflicht' und ‚Neigung'[323], andererseits dem zwischen ‚Liebe' und ‚Gewalt'. Aufgrund des Konflikts zwischen ihrer Neigung zu Achill und ihrer Pflicht als Amazonenkönigin die Gesetze zu befolgen, die ihr gerade diese Neigung verbieten, ist das Ausleben der Liebe nicht anders möglich als durch Gewalt. Penthesilea ist also Gefangene

[319] Greiner betont: „Das Grauenhafte ist Teil dieser Ordnung, nicht Effekt eines Transzendierens in eine Welt jenseits menschlicher Verfügung.“ ebd., S. 152.
[320] Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2299.
[321] Ebd., V. 3040–3043.
[322] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 18.
[323] Dieser – grundsätzlich traditionsbildende – Interpretationsansatz wird von Yixu Lü widerlegt, wenn sie schreibt: „Eines ist jedoch ganz gewiß: daß von einem inneren Kampf zwischen Gesetzestreue und Liebesverlangen hier nicht die Rede sein kann. Denn vom ersten Augenblick an hat Penthesilea dem Amazonengesetz kaum Beachtung geschenkt.“ Lü, Yixu: *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*. München: Iudicium 1993, S. 189. Dennoch wird auch in den von ihr analysierten Textpassagen deutlich, dass Penthesilea dennoch durch das Amazonengesetz bestimmt ist und letztlich ‚nicht aus ihrer Haut' kann, wenn sie das Gesetz gerade in seiner Paradoxität erfüllt.

zwischen ihrer kulturellen Identität und dem eigenem Begehren als Individualität – ein Konflikt, der auch die gesamte Moderne bestimmt. Das Drama lässt sich als „Auflösung der (Staatskonzepte der) revolutionären Aufklärung“ vor allem als patriarchaler Konzepte begreifen. Kleist dekonstruiert sozusagen die hegelsche Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft, wenn er Penthesilea und Achill um die Subjektposition kämpfen lässt.[324] Dadurch, dass Penthesilea gegen ihren Willen die Möglichkeit genommen wurde, um die Herrschaft zu kämpfen, ist sie nicht in der Lage, die eigene Knechtschaft anzunehmen und gerät ‚außer sich'. Für Hegel wird die Dialektik mit der Französischen Revolution (in der Proklamation von Freiheit und Gleichheit) in einer Synthese aufgehoben, durch die Gleichheit aller (männlichen) Menschen ist gegenseitige Anerkennung und damit Freiheit gegeben. Auch Joachim Ritter betont die grundlegende Bedeutung der französischen Revolution für Hegel:

> Während am Anfang der Weltgeschichte der Bürger der antiken bürgerlichen Gesellschaft politisch und rechtlich den Sklaven und Unfreien neben sich hat, *wird in der französischen Revolution zum ersten Mal die politische Freiheit als Recht und damit das Selbstseinkönnen des Menschen universal und im Verhältnis zu allen Menschen zum Prinzip und zum Zweck der Gesellschaft und des Staates erhoben.*[325]

Kleist entlarvt nun die Ideologie der Französischen Revolution, wenn er mit Achill und Penthesilea zwei Parteien aufeinander treffen lässt, die diesen Anspruch des ‚Bei-sich-Seins' beide radikal verfolgen. Durch die unwillentliche Niederlage gerät Penthesilea schließlich in einen Zustand des ‚Außer-sich-Seins'[326] und versucht über eine Hypertrophie von Gewalt dennoch ihren Subjektstatus zu erkämpfen. Dieses Vorhaben muss aber scheitern – wie auch in der Schreckensherrschaft im Anschluss der Französischen Revolution deutlich wird. Das betont auch Yixu Lü:

> Noch in den Anfängen der allgemeinen Staatseuphorie warnt Kleist bereits vor einem omnipotenten Staat, indem er die unauflösbare Diskrepanz zwischen Idee und Realität, zwischen beanspruchter und

[324] Mit Blick auf das Stück Prinz Friedrich von Homburg äußert sich Hegel über Kleist: „Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Uebersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet, und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem Prinzen von Homburg Beispiele liefern. [...] Die Gesundheit des Charakters aber mit der Krankheit des Geistes vertauschen zu müssen, um Kollisionen hervorzubringen und Interesse zu erregen, ist immer unglücklich; deshalb ist auch die Verrücktheit nur mit großer Vorsicht anzuwenden.“ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: ders.: *Werke in 20 Bänden*. Band 13. Hrsg. von Eva Moldenauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970. S. 315.

[325] Ritter, Joachim: *Hegel und die französische Revolution*. Köln; Opladen: Westdt. Verl. 1957 (=63), S. 22.

[326] Kleist selbst spielt auf die Französische Revolution an, wenn er die Achill entgegen ziehende Penthesilea durch Meroe beschreiben lässt: „Der Krieg, der unter Bürgern ras't, wenn er, / Die blutumtriefte Graungestalt, einher, / Mit weiten Schritten des Entsetzens geht, / Die Fackel über blühnde Städte schwingend, / Er sieht so wild und scheußlich nicht, als sie.“ Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, V. 2613–2617. Vgl. hierzu auch die Ausführungen Stephans: Stephan, Inge: “Da werden Weiber zu Hyänen…” Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hrsg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Ruth Henry. Hamburg: Argument 1989. S. 113–134, S. 111.

> gewährter Freiheit, die seit der Französischen Revolution zum unverwechselbaren Signum der Moderne wird, aufdeckt.[327]

Penthesilea scheitert also gerade in bzw. an der Logik der Moderne. Darin liegt nach Greiner auch das Erhabene dieser Tragödie begründet:

> Mit [Penthesileas Un-Tat] tritt die Tragödie aber auch in den Horizont des Erhabenen, da das Unfaßbare der Tat, eben die Auflösung aller Fassung, [...], die Ausgangserfahrung des Erhabenen beruft, d. h. die Konfrontation mit Vorstellungen, die die Fassungskraft des menschlichen Verstandes übersteigen bzw. mit einer Naturgewalt, angesichts derer sich der Mensch als vollkommen ohnmächtig erkennen muß.[328]

Durch diesen Status erscheint die Figur der Penthesilea gleichzeitig als erhabener Gegenentwurf der männlichen Heldenkonzeption: „In Kleists *Penthesilea* wird jedoch die Möglichkeit einer spezifisch 'weiblichen' Form des Erhabenen verwirklicht – obwohl sie wiederum *von* einem Mann und angeblich eher *für* Männer als für Frauen geschaffen wurde.“[329] Rigby beruft sich dabei auf Kant, der das Schöne mit dem Weiblichen (im Lustspiel) und das Erhabene mit dem Männlichen (im Trauerspiel) verbindet.[330] Dabei wird eine Verschiebung des klassischen Konzepts des Erhabenen deutlich,

> [d]enn im Gegensatz zum tragisch-pathetischen Märtyrertod der Jungfrau von Orleans oder Maria Stuart bei Schiller dramatisiert die grausam-tragische Handlung der *Penthesilea* nicht die Erhebung des menschlichen Geistes über seine sinnliche Bedingtheit, sondern die Subversion menschlicher Sinnzusammenhänge durch das Andere der Vernunft.[331]

Durch dieses Konzept eigenständiger weiblicher Erhabenheit wird außerdem auch „die Kehrseite der Idealisierung der Frau beim Prozeß der Humanisierung des Göttlichen [enthüllt]: als symbolischer Ersatz verlorener mythischer Latenz läßt sich das Weibliche ebensogut dämonisieren wie vergöttlichen.“[332] Kleist dekonstruiert also auf gewisse Weise die klassischen Weiblichkeitsvorstellungen, wenn er ein Konzept weiblichen Erhabenen entwirft. Er „zerreißt den Schleier der Idealität, den seine Zeitgenossen über die Geschlechterbeziehungen gelegt hatte[n]“[333]; gleichzeitig ist seine Konzeption des Weiblichen aber auch wieder typisch für die Zeit, wie Rigby formuliert, nämlich

insofern als das Weibliche in diesem Drama nicht, wie bei Goethe, zur Aufklärung der Tragödie dient, sondern im Gegenteil zur Rückgewinnung des tragischen Mythos – und zwar als Tragödie der Aufklärung.[334]

---

[327] Lü, Yixu: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts, S. 202.
[328] Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen*, S. 149.
[329] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 16.
[330] Vgl. ebd., Fn. 30.
[331] Ebd., S. 16.
[332] Ebd., S. 18.
[333] Stephan, Inge: "Da werden Weiber zu Hyänen…" Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. S.131.
[334] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 21.

Durch die Umwidmung des Genres in eine Komödie wird in Langners Amazonen-Bearbeitung auf gewalttätige Handlungen lediglich verwiesen.

Als Penthesilea Achill als größten Helden opfern will, stellt sich Prothoe schützend vor ihn. Aber auch Achill stellt sich mit großer heldischer Geste vor sie, als sie daraufhin Prothoe angreifen will: „*Achill:* [...] Mit meinen Fäusten werde ich sie verteidigen! Ihr entreißt sie mir nicht! Eher zerfleischt ihr mich lebendig, stückweise, als daß ich sie Euch preisgebe!“[335] Hier wird auf ironisierende Weise auf den zentralen Aspekt des Kleistschen Dramas verwiesen. Auch die anderen Amazonen stellen sich vor Prothoe und folgen ihr in ihrem Entschluss, für die Geliebten sterben zu wollen. Penthesilea appelliert verzweifelt an die Frauen, dass es für eine wahre Gemeinschaft der Geschlechter noch zu früh sei:

> *Penthesilea:* Bin ich nur Königin, um Hörige eines Wortes zu sein, das ihr nicht einmal begreift! Schneller verbrennt die Zeit für mich als für Euch! Gestern und heute: ein Tag, mir scheint es wie Jahre! Die Schande dieser Nacht hat mir die Augen geöffnet. – Ihr seid noch nicht reif! Was bedeutet euch die Stadt? Männer, Kleider, Drohnentum? Ihr seid mythische Fabelwesen, vermählt mit einem Mann werdet ihr träge Hausschnecken! Aber vor so einem schmachvollen Untergang werde ich euch bewahren. – Ich reiße den Kerker nieder, bevor wir ihn aufgebaut haben! Ich töte den Mann, bevor er uns unterdrückt![336]

Achill und Odysseus ködern die Amazonen jedoch mit dem (scheinheiligen) Versprechen, sie „zu den Herrinnen [ihres] Lebens [zu] erheben.“[337] Hier wird schließlich eine Umkehrung der Positionen deutlich: Während zunächst Penthesilea nach patriarchalen Werten strebte, die von den übrigen Amazonen abgelehnt wurden, und diese schließlich selbst zugunsten einer eigenständigen Idee verwarf, sind es jetzt die von den Männern verführten Amazonen, die die patriarchalen Werte propagieren. Die Frauen ziehen schließlich mit den Männern in die griechische Stadt. Penthesilea wird von Asteria davon abgehalten, sich (die Amazonen?) umzubringen und bleibt mit einigen treuen Gefährtinnen zurück, als Odysseus noch einmal umkehrt; scheinbar um sich bei Penthesilea für sein Verhalten zu entschuldigen. Er appelliert erneut an ihren gemeinsamen Traum von der Stadt, was Penthesilea jedoch für die Gegenwart entschieden abweist. Lediglich eine utopische Perspektive auf eine ferne gemeinschaftliche Zukunft bleibt bestehen:

> *Penthesilea:* Könnte ich nicht auch vitale Gründe haben, mein Freund? – Kein noch so hohes Zukunftsbild erspart uns die harte, blutige Gegenwart!
> *Odysseus:* Also doch Zukunftsbild? –
> *Penthesilea:* Wer weiß? – Die besten Amazonen folgen mir, die Tapfersten, die Erprobtesten! Ich bin nicht allein, und wenn wir uns auch jetzt auf Felsenhorsten verkriechen müssen, wenn wir auch keine Stadt bauen können, so wie du es uns gezeigt hättest, was kommt's auf uns an. Wenn wir nur unseren Kindern, Griechen- und Amazonenblut, den Traum der Stadt vererben, wenn wir ihnen weitergeben, was wir von euch empfangen haben, wenn dann nach hundert oder tausend Jahren auch Euer

[335] Langner, Ilse: Amazonen, S. 90.
[336] Ebd., S. 88.
[337] Ebd., S. 91.

> vielgewandter Geist die Schalen des Lebens nicht mehr ins Gleichgewicht zu bringen vermag, wenn in euren sanften Frauen der Drang zur alten Freiheit und neuer Gemeinsamkeit erwacht, wenn – – –[338]

Direkte gewalttätige Handlungen finden während der erzählten Zeit des Stückes nicht statt, sie sind allerdings die ganze Zeit überdeutlich präsent. So beginnt die Handlung unmittelbar nach einer (wenn auch unblutig ausgeführten) Gewalthandlung, der Entführung der Männer während der Olympiade. Auch der Entführungszweck ist eigentlich ein gewalttätiger, der mit dem Ausdruck ‚Rosenfest' euphemistisch verschleiert wird. Im Prinzip geht es um nichts anderes als um die Vergewaltigung der Männer, wie auch Stürzer feststellt:

> Sexuelle Gewalt ist seit Jahrtausenden von Männern an Frauen verübt worden. Ilse Langner bringt nun die Gegensituation ins Spiel. Im Staat der Amazonen funktioniert das Spiel sozusagen seitenverkehrt. Die Frauen bestimmen über Tod und Leben, sie sind sexuell aktiv, die Männer werden sogar von ihnen vergewaltigt.[339]

Melchert betont ebenfalls die Rolle der Vergewaltigung der Männer als „komödienhafte Umkehr der realen Praxis sexueller Gewalt gegen Frauen."[340] Die betrunkenen Männer scheinen diesen Vorgang jedoch in ihrem patriarchalen Bewusstseinskontext nicht richtig einordnen zu können, zumindest wehren sie sich bis auf wenige Ausnahmen nicht ernsthaft gegen die Gefangenschaft:

> *Meroe stürzt laut weinend hervor:* Mein Kahlkopf! Mein lieber, süßer Kahlkopf! Ach, ich armes Mädchen!
> *Euandra:* Was ist denn geschehen?!
> *Meroe:* Ich hatte ihn schon fast im Zelt, da riß er sich los und rannte davon und – und –
> *Eunadra:* Wir werden ihn fangen!
> *Meroe:* Zu spät! Er stürzte sich ins Meer! Aus Angst vor mir!
> *Handwerksmeister mit einem letzten Anflug von Besinnung:* Wir wollen uns auch lieber ins Meer stürzen, als Euch lieben, Ihr Reptilien, Schakale, Wölfinnen.
> [...]
> *Aranke:* Wir werden der Königin melden, daß wir uns mit solchen Handwerkern nicht ins Zelt legen!
> [...]
> *Handwerksmeister, betrunken lallend:* Was Handwerker! wenn's ans Opfern geht, sind wir genau so gut, aber mit uns ins Zelt legen – *greift nach einem Mädchen.*[341]

Durch die letztlich doch Einverständnis signalisierenden Männer wird die den Handlungen der Amazonen grundsätzlich inhärente Brutalität ironisch eingedämmt. Die Griechen sind stolz darauf im Gegensatz zu den Amazonen unmittelbare physische Gewalt in andere Formen von Macht umgewandelt zu haben; sie betrachten sich dadurch als ‚zivilisierter'. Langner verdeutlicht jedoch, dass auch diese Formen der Machtausübung – wie sie zum Beispiel am Verhältnis zur Weiblichkeit deutlich werden – als Gewaltausübung betrachtet werden können. Auch im Vorspiel wird diese Art der Gewalttätigkeit dargestellt.

---

[338] Ebd., S. 94.
[339] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 122.
[340] Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 53.
[341] Langner, Ilse: Amazonen, S. 61.

Die in den anderen Bearbeitungen dominierende Gewalttat, die Tötung Penthesileas durch Achill bzw. Achills durch Penthesilea bleibt bei diesem Stück allerdings im Hintergrund. Durch einen interessanten ‚Kunstgriff' gelingt es Langner hier jedoch, den Zweikampf der Protagonisten auf eine ‚unblutige' Ebene zu verlagern: „Der Zweikampf zwischen Penthesilea und Achill, im berühmten Drama Heinrich von Kleists noch blutig bis zum Tode ausgetragen, findet bei Ilse Langner in Rededuellen statt. Scharfzüngig messen sie sich miteinander."[342]
Indem sie den Kampf auf die Ebene der Sprache verlegt, die bei Kleist ja gewalttätiges Handeln *ist*, dekonstruiert die penthesileische Tragik im Genre der Komödie.
Im Epilog wird der utopische Ausblick der Komödie noch einmal aus einer anderen Perspektive betrachtet. Gerade im Kontext der im Kernstück formulierten utopischen Perspektive ist das direkt anschließende Nachspiel nicht überzeugend. Während der Olympischen Spiele 1936 kämpfen die Deutsche Fräulein König und der Amerikaner Mr. Heros um den ersten Platz der Weltumrundung, den Fräulein König in der ‚Fliegenden Amazone' knapp gewinnt, und deren Sieg von dem Sportmäzen O. van Dysseus zum Ausgangspunkt genommen wird, ein Zeitalter der Gleichberechtigung durch die Hilfe der Technik zu verkünden. Hier beruft sich Langner wahrscheinlich auf Elly Beinhorn, die 1932 als erste Frau mit dem Flugzeug die Welt umrundete. Scheinbar ist hier die Utopie bereits – zumindest in Teilen – eingelöst. Melchert verweist jedoch auf die ebenfalls utopische Perspektive des Nachspiels:

> Damit ist klar angezeigt: Gemeint ist die Zukunft ("die Frau, die erst kommen wird"), eine Utopie oder Vision, die nicht wirklich das Jahr 1932 abbildet, nicht einmal das vorausgedachte 1936 der olympischen Spiele in Berlin – selbst wenn es einzelner solcher herausragenden Frauen durchaus gab –, sondern eine Zeit, die erst kommen soll.[343]

Dem von Langner als Komödie bezeichneten Text ist auf verschiedenen Ebenen Kritik eingeschrieben: Neben der Zeitkritik am Faschismus wird außerdem eine grundsätzlich patriarchatskritische Perspektive vertreten. Langner verherrlicht allerdings nicht einfach die matriarchale Gesellschaftsform, wie auch Stürzer feststellt: „Dennoch ist ihre Komödie kein positiv gemeinter Matriarchatsentwurf. Sie prangert gerade die Nachahmung männlicher Strukturen unter weiblichen Vorzeichen an."[344] Langner offeriert zwar eine Utopie von ‚Geschlechtergerechtigkeit', kennzeichnet sie aber sehr deutlich als gegenwärtig nicht lebbar. Auch im Nachspiel ist die utopische Vision lediglich in Teilen eingelöst und das auch nur vordergründig. Die Konzeption des Stückes lässt sich auch als Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Diskussion um Bachofens Mutterrechtstext verstehen, wie Peter Davies

[342] Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 58.
[343] Melchert, Monika: Die Dramatikerin Ilse Langner, S. 64.
[344] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 124.

feststellt. Davies führt aus, dass Langners Stück genau den bei Bachofen genannten Übergangspunkt zwischen den Zeitaltern inszeniert:

> In the final section of this essay, I am going to argue, that Langner's *Amazonen* is a dramatic exploration of these ideas; she puts on stage the moment of crisis in which the female 'Weltbild' gives way to the male, and demonstrates the contemporary resonances of this moment.[345]

Langner inszeniert also genau den von Bachofen theoretisch ausformulierten Konflikt. Laut Davies übernimmt sie dabei vor allem die Position Sir Galahads, die in ihrer Antwortschrift über *Mütter und Amazonen* bestreitet

> [...] that Amazon peoples inevitably emerge as agrarian matriarchy is driven to an extreme in its struggle with the paternal principle; instead, Amazons represent a new form of female self-definition which, rather than being an 'Entartung' of feminity, as Bachofen had seem them, are in fact its 'Erfüllung', 'eine heroische Methode zur Schaffung leidenschaftlicher Eigengestalt von völlig neuem Rang' (*MuA*, p.299).[346]

Penthesilea erscheint hier also vor allem als Inszenierung des „‚Kampfes um Bachofen'"[347], wie Davies es ausdrückt. Gerade hier spielt allerdings auch die Komik hinein, die Langners Stück bestimmt. Die zum Teil durchaus zynisch anmutenden Wendungen und Pointen dienen dabei vor allem als Methode der Distanzierung. Hierin sieht Davies vor allem ein Mittel der Kritik an der zeitgenössischen Bachofen-Rezeption: „Jokes which belong to the ironic, satirical world of of Offenbach's operettas on mythological themes ironise the notion of mythic depth, which had run through the critiques of modernity in the Bachofen debate."[348] Stürzer versteht die Komik außerdem als subtile Weise der Einschreibung von Zeitkritik: „Witz und Situationskomik entstehen vor allem dadurch, daß die Autorin die Welt der Antike mit modernen Versatzstücken ausstattet. Mit diesem Kunstgriff erreicht sie, daß ohne erhobenen Zeigefinger deutlich wird, daß es ihr um die Gegenwart geht."[349] In ihrer satirischen Darstellung eröffnet Langner also am Beispiel des Stoffes der Amazonen eine mythen-rezeptionskritische Perspektive. Auch hier funktioniert die Kritik auf mehreren Ebenen, einerseits auf einer literaturkritischen Ebene in der Auseinandersetzung mit der Bearbeitung Kleists, andererseits mit einer theoriekritischen Perspektive bezüglich der Bachofen-Diskussion.

Der stärkere Konflikt findet innerhalb der Amazonengesellschaft statt, es geht also nicht mehr um einen ‚Geschlechterkampf' zwischen Mann und Frau, wie es bei Kleist immer so schön pointiert wird, sondern vielmehr um eine (innergeschlechtliche) Verhandlung verschiedener Konzepte von Weiblichkeit. So ist es schließlich auch folgerichtig, dass Penthesilea, statt

[345] Davies, Peter: Ilse Langner's Amazonen and the reception of J.J. Bachofen's *Das Mutterrecht*, S. 237.
[346] Ebd., S. 236.
[347] Ebd., S. 239.
[348] Ebd.
[349] Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke, S. 125.

durch Achill getötet zu werden oder sich selbst im Wahn umzubringen, schließlich ‚lediglich' ins Exil ins die Berge geht. Der Auslöschung der Protagonistin als Schreckbild setzt Langner die vollkommene Entmachtung der Amazonenkönigin – im Triumph des patriarchalischen Weiblichkeitsbildes – entgegen.

Schütz inszeniert im Gegensatz zu Kleists kunstvoller Versprachlichung die entscheidende Schlacht unmittelbar auf offener Bühne. Während in anderen Texten solche Kampfhandlungen über den Botenbericht oder die Teichoskopie von unbeteiligten Personen berichtet werden, werden diese Berichte hier in die Schlachtsituation mit eingebunden, wenn sie zunächst von den sterbenden Kämpfern beider Parteien erzählt werden und exemplarisch ein Tötungsakt durch die Amazone auf offener Bühne vorgenommen wird. Mit dem Auftritt der gegeneinander kämpfenden Protagonisten werden die berichteten Geschehnisse dann vollends ‚auf die Bühne geholt'. Damit wird die Distanz, die durch solche stilistischen Mittel üblicherweise absichtlich aufgebaut wird, unterlaufen und die Brutalität der sonst eher abstrakt erscheinenden, weil versprachlichten, Kampfhandlungen verdeutlicht.

Im finalen Kampf auf der Hochzeitsfeier will Antiope mit Theseus um ihren Status als seine Frau kämpfen. Als Antiope Theseus verletzt, reißt die sich ein Stück Leinen vom Kleid, damit er sich verbinden kann. Dadurch verdeutlicht Schütz, dass Antiope – im Gegensatz zu der im finalen Kampf wahnhaften Penthesilea – ihren weiblichen Instinkten als Amazone verhaftet bleibt. Allerdings können sich die beiden Liebenden auch hier – ähnlich wie bei Kleists Penthesilea – nur im Kampf begegnen, die Liebe als gelebtes Zusammensein bleibt utopischer Wunsch. Antiope unterliegt schließlich Theseus und stirbt in seinen Armen, was sie als Trost empfindet. Nach kurzem Entsetzen befiehlt Theseus, die Feierlichkeiten fortzusetzen und geht damit erneut zum patriarchalen System über, in dem die Tötung von Frauen mit Gleichgültigkeit geschieht.

Auffälligerweise gibt es in Schütz' Stück zwar Kampfhandlungen der weiblichen Figuren, die entscheidenden beschriebenen Gewalthandlungen werden allerdings ausschließlich von Männern – gegen die Frauenfiguren – ausgeübt. Stefan Schütz thematisiert in seinem Drama durchaus feministische Themen, die ihn nach Riedel in die Nähe vor allem Christa Wolfs rücken:

> In beiden Punkten berührt er sich bis zu einem gewissen Grad mit Christa Wolf – und namentlich die Abrechnung mit einer kriegerischen Welt des Mannes in den Amazonen und in Spectacle Cressida erinnert an die Aussagen dieser Schriftstellerin über die Herausbildung einer patriarchalischen Ordnung in Kassandra. Ebensowenig wie bei Christa Wolf ist diese Konzeption einer von weiblichem Denken und Fühlen bestimmten Welt bei Stefan Schütz unumstritten.[350]

[350] Riedel, Volker: Abrechnungen, S. 311f.

Mit dem „Aufzeigen dessen, was einer Frau jenseits der Strukturen einer Männergesellschaft möglich wäre – ein Anliegen, das in der neueren Literatur vor allem von Schriftstellerinnen vertreten wird –[…]“[351], vertritt Stefan Schütz damit eine durchaus feministisch zu nennende Position. Im Gegensatz zu vor allem früheren, kämpferische Frauenfiguren idealisierenden Texten wird diese Position jedoch nicht über eine Ausblendung der aggressiven Ebene der Amazonen gewährleistet, gerade indem Schütz ihnen diese Ebene ebenfalls zugesteht, wird er der Komplexität des Stoffes gerecht.

Während Kleist die Gewalthandlungen kunstvoll hinter die Bühne verlegt und durch diese Versprachlichung einen weiteren Kontext eröffnet, werden die Gewaltszenen bei Ketscher in blutrünstiger ‚Splatter'-Manier nahezu ausgestellt. Gerade in dieser deutlichen Betonung der Gewalt liegt jedoch das große Manko des Comics. Deutlich wird das beispielsweise, wenn Penthesilea Achill von der Gründung des Amazonenstaates erzählt. Eine ganze Seite zeigt Tanais, wie sie sich die rechte Brust abschneidet. Auch diese Seite ist gänzlich komplett in schwarz-weiß gehalten, in einer nahen Halbtotalen ist zu sehen, wie die Amazonenkönigin, umringt von ihren Frauen, das Messer ansetzt und das Blut dabei nur so spritzt. Das nächste Bild zeigt die auf den Stufen niedergesunkene Tanais mit der großen Wunde. Hervorgehoben durch die Farbe Rot sind zudem zwei kurze Textpassagen, zum einen die Phrase „Fraun, beengt durch volle Brüste“ – diese außerdem aus dem (Kon-)Text herausgestellt und in Großbuchstaben, zum anderen die Formulierung im Text „Die Amazonen oder Busenlosen!“[352] Der eigentliche Beweggrund der Tat, nämlich die Verstümmelung (Vermännlichung) des (weiblichen) Körpers zugunsten eines Vorteils im Kampf gegen die Männer wird hier nicht deutlich, sondern geht eher unter.

Ähnlich schwierig sind auch die Visualisierungen der Gewalthandlungen Penthesileas, die ebenfalls überdeutlich ausgemalt werden. Während Kleist die Stelle durch den dreifachen Bericht kunstvoll versprachlicht, zeigen Ketschers Bilder die Tat sozusagen in Großaufnahme. Der berichtete Text wird zunächst jeweils gegen die Bilder der Berichtenden gestellt und dabei äußerst wörtlich genommen. Auf einer Doppelseite wird die zentrale Gewalthandlung Penthesileas visualisiert. Im Zentrum steht die in schwarz-weiß-rot gehaltene Darstellung der Amazonenkönigin, die flankiert von zwei ihrer Kampfhunde in einen Körper beißt. In der rechten oberen Ecke ist in zwei Bildern Achill zu sehen, der von dem Pfeil im

[351] Ebd.

[352] Ketscher überträgt die Verstümmelung der rechten Brust – wie auch bei nahezu allen anderen visuellen Darstellungen der Amazonen zu sehen ist – nicht auf die nachfolgenden Frauen. Lediglich auf einer metaphorischen Weise wird der Akt visualisiert: die Gewänder Penthesileas entblößen die rechte Brust. Damit wird auf einer visuellen Ebene, die eigentlich ‚beschnittene Weiblichkeit' jedoch noch betont und steht sozusagen im Widerspruch zur Intention der Tat der Tanais.

Hals getroffen wird. Dieser Bildfolge ist der kurze Dialog beider in roten Lettern eingeschrieben. Die oberen Bilder zeigen die Geschehnisse in einer extremen Nahaufnahme. Auf dem unteren Drittel der Seite ist in einer Totalen der Moment unmittelbar nach der Tat dargestellt. Penthesilea steht blutbesudelt im Zentrum der Zeichnung vor der Leiche Achills. Um sie herum stehen die Hunde und einige skizzenhaft angedeutete entsetzte amazonische Reiterinnen. Himmel und Boden sind hier – als Colorierung der untergehenden Sonne – in gelb gehalten, sonst ist auch dieses Bild lediglich in den Farben schwarz-weiß-rot gehalten. Über die ganze linke Seite des Blattes zieht sich der Monolog Meroes, auch hier wird der verschriftlichte Text also der überdeutlichen, beinahe filmisch anmutenden Visualisierung gegenüber gestellt. Auch hier sind die zentralen, die Tat unmittelbar beschreibenden Zeilen in blutigem Rot hervorgehoben.

Auffällig in den anschließenden Bildern ist vor allem die Tatsache, dass hier die Penthesileafigur größtenteils in Nahaufnahme gezeigt wird, detaillierter gezeichnet und zum Teil stärker coloriert ist als in den vorhergehenden Bildern (mit Ausnahme der Rosenszene). Der Kontrast wird durch die weiterhin nur skizzenhaft bzw. schwarzweiß gehaltenen Zeichnungen der anderen Amazonen noch verstärkt. Das letzte Bild der Doppelseite, in dem Penthesilea fordert zu erfahren, wer „den Toten tötete“, ist das einzige, in dem sie selbst lediglich skizzenhaft ausgeführt ist, was auf die Unvollständigkeit ihres (Selbst-)Bewusstseins verweist. Die letzten Entwicklungen werden auf der nächsten Doppelseite in einer Folge von fünf Bildern dargestellt. Auch hier werden wieder die Dialoge den Bildern gegenübergestellt, die Parts Penthesileas sind dabei durchgängig rot gefärbt. Das zweite Bild zeigt in einer Nahaufnahme Penthesilea, die im Begriff ist die Leiche Achills zu küssen. Auffällig ist, dass hier – im Gegensatz zu den Darstellungen der anderen zentralen Stellen – nicht der Moment der unmittelbaren Handlung visualisiert wird: Penthesileas Lippen haben Achill noch nicht erreicht. Im nächsten Bild biegt sie den Kopf schon wieder in den Nacken. Der bei Kleist als eigentlich obszön empfundene Akt wird also bei Ketscher gerade nicht visualisiert, sondern lediglich angedeutet. Das vorletzte Bild zeigt ebenfalls in einer Nahaufnahme Penthesilea an der Schulter Prothoes ruhend wie sie sich „vom Gesetz der Fraun“ lossagt.

Das letzte Bild schließlich zeigt wiederum eine Totale. In der Mitte der Seite befindet sich ein schwarzer Kasten, in dem in weißer Schrift die Zeilen geschrieben sind, mit denen Penthesilea ihren Selbstmord verbalisiert. Rechts und links davon stehen – wiederum lediglich in schwarzweiß und als Skizze die Amazonen, die auf das im Vordergrund liegende bzw. kniende Paar schauen. Hier unterläuft Ketscher jedoch ein grundlegender Fehler: Er versucht die Worte Penthesileas sozusagen wortwörtlich zu imaginieren, indem er sie sich selbst mit

einem Messer erstechend und über der Leiche zusammensinkend zeichnet. Dadurch wird jedoch gerade die eigentliche ‚Pointe' des Kleistschen Stücks, das nämlich nach der Versprachlichung der Gewalt Penthesilea gerade durch versprachlichte Gewalt stirbt, ignoriert und damit eine der zentralen Interpretationsebenen des Stücks negiert bzw. ad absurdum geführt. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass

> [d]er Penthesilea-Comic […] vor allem an seiner Unentschiedenheit [scheitert]. Einerseits hält es am anspruchsvollen Kleist'schen Originaltext fest, andererseits wirft es sich den Lesern mit bunten, blutig roten Einfärbungen (Penthesilea als Kannibalin!) an den Hals – obschon Kleist von allen anstößigen Szenen im Stück nur erzählen lässt.[353]

Gerade der Versuch der Visualisierung dessen, was Kleist lediglich berichtet, gelingt also leider nicht. Auch die verschiedenen Fehllesungen und unnötigen Vereindeutigungen sind der Grund dafür, dass der Comic der Komplexität des Kleistschen Stückes trotz des durchaus interessanten Ansatzes letztendlich nicht gerecht werden kann.

Bei den Amazonen werden unterschiedliche Arten von weiblichen Gewalthandlungen dargestellt. Einerseits sind es (Schwert-)Kampfhandlungen, die die Frauen ausüben. Diese sind an sich relativ unproblematisch und werden durchaus auf offener Bühne unmittelbar inszeniert. Durch die explizite Kennzeichnung der Amazonengesellschaften als (zumindest vordergründig scheinbar) ‚anderes' ist diese Art der männlich-heroischen Gewalt legitimiert.

Die Kampfhandlungen unterscheiden sich dann allerdings von der zentralen Gewalttat, die von der Protagonistin ausgeübt wird und die – wie es bei Kleist besonders drastisch zu sehen ist – als Leerstelle lediglich auf einer sprachlichen Ebene stattfinden. In diesen Gewalthandlungen wird das ‚Anderssein' gerade verhandelt, aus diesem Grund scheitern die Figuren letztlich.

5.2.4 Erkenntnisse

Im Gegensatz zu den anderen Gewalttäterinnen als singulär handelnde Personen zeichnet sich der Amazonenstoff vor allem dadurch aus, dass es hier um eine Frauengesellschaft geht, die als kriegerisch gekennzeichnet ist. Die Frauenfiguren sind also grundsätzlich widersprüchlich; in ihnen verkörpern sich sowohl Elemente des (Männlich-)Kriegerschen als auch solche naturhafter Weiblichkeit. Damit fungieren die Amazonen nicht nur als Frauen als das spezifisch Andere, sondern sind darüber hinaus schon über das Gesellschaftssystem als Anderes und Fremdes gekennzeichnet. Allen Amazoneninszenierungen ist gemeinsam, dass in Ihnen eine (scheinbar) andere Gesellschaftsform zur Verhandlung gestellt wird. Die

[353] Burkardt, Rainer: Hört mit dem Blödsinn auf! In: *Zeit online* (16.9.2008). http://www.zeit.de/online/2008/38/klassiker-neu (letztes Abfragedatum: 15.12.2011)

Gewalthandlung ist hier sozusagen Symptom dieser Verhandlung – mit dem Tod der Gewalttäterin wird also das weibliche Andere ‚auskuriert'.

5.3 Der böhmische Mägdekrieg

Eine an den Amazonenmythos angelehnte Sage[354] findet sich auch im Kontext des tschechischen Gründungsmythos um die Figur Libussa. Diese gilt als Stammmutter der Přemysliden und als Gründerin der Stadt Prag.[355] Dabei wird Libussa zunächst als Wahrsagerin beschrieben, auf deren Prophezeiung hin die Prager Burg gegründet wird und die dafür dem Herrscher zur Frau gegeben wird; später wird sie als Richterin dargestellt, die den Namen des neuen Herrschers Přemysl benennt und nach der Hochzeit mit ihm das Volk auffordert, Prag zu gründen. Das Herrschaftsverhältnis von Přemysl und Libussa wird zumeist als ein grundsätzlich egalitäres beschrieben, was dann im Anschluss an den Tod Libussas zu einem Krieg zwischen Männern und Frauen um die Herrschaft in Böhmen geführt haben soll. Gleichzeitig geht es aber auch hier um die Ablösung der durch Libussa vertretenen matriarchalen Herrschaft durch eine patriarchale Gesellschaftsform. Die eigentliche Amazonensage ist nach dem Tod der Fürstin angesiedelt. Die Frauen der Region leben wie Amazonen und gründen eine eigene Burg, den Děvín. Dadurch kommt es zum Geschlechterkampf, bei dem die Frauen jedoch letztlich unterworfen werden. Dieser unter dem Namen *Böhmischer Mägdekrieg* bekannte Stoff erfreute sich vor allem im 19. Jahrhundert einiger Beliebtheit. Während Böhmen zunächst aufgrund seiner Exotik für deutsche Schriftsteller attraktiv war, lässt sich später auch die politische Situation in Böhmen gut auf die Handlung des böhmischen Mägdekriegs projizieren, was allerdings durch die deutschböhmischen Autoren nur äußerst zurückhaltend inszeniert wurde.

In seiner Abhandlung über *Böhmen und Mähren* führt Bernd Rill aus, dass sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts langsam ein neuartiges Verständnis von Nation herausbildet, bei dem die nationale Einheit über die Sprache definiert wird. Dementsprechend wuchs zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch bei den Tschechen das Verständnis, eine eigenständige Nation zu sein. Die Vorherrschaft der deutschen Minderheit und die untergeordnete Zugehörigkeit zur Monarchie Österreich-Ungarns als eines von vielen Teilvölkern gerieten bei Teilen der tschechischen Bevölkerung in die Kritik. Die Deutschen in Böhmen wurden demzufolge zunehmend als Eingeborene des Deutschen Bundes und damit als Fremde wahrgenommen. Gleichzeitig

[354] Dabei ist der Unterschied zwischen Mythos und Sage vor allem auf einer inhaltlichen Ebene zu sehen: „Unabhängig von diesen Wechselbeziehungen, die sich erst in der dichtenden Ausdeutung differenzieren, unterscheiden sich Mythos, Märchen und auch Sage nach dem Anteil, den die magische und die profane Welt am berichteten Geschehen haben." Schmidt-Henkel, Gerhard: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert.* Bad Homburg, Berlin, Zürich: Dr. Max Gehlen 1967, S. 249.

[355] Ein erster Nachweis auf die Sagengestalt findet sich um 994 in der Legende des Benediktinermönches Christan und weiterhin im 12. Jahrhundert in der Chronica Boemorum des Cosmas von Prag. Vgl. Rill, Bernd: *Böhmen und Mähren.* 3. Aufl. Gernsbach: Katz 2006 (=2).

wurden unter Josef Dobrowský und František Palacký die Einführung des Tschechischen als (zweite) Amtssprache sowie kulturelle und später auch politische Autonomie gefordert. Verstärkt wurde dieser Konflikt durch das Auffinden der Königinnenhofer und der Grünberger Handschriften im Jahr 1817, die das tschechische Nationalbewusstsein weiter stärkten, obwohl die Echtheit der Texte schnell in Frage gestellt wurde. Rill betont die Wechselwirkungen zwischen den Entwicklungen in Böhmen und der gescheiterten Revolution in Deutschland:

> Damit ist bezeichnet, dass die tschechisch-deutsche Frage mit der gesamten deutschen Revolution von 1848 aufs Engste zusammenhing, ebenso mit dem Problem der Stellung des habsburgerischen Vielvölkerstaats zu den Versuchen der Deutschen sich in Ablösung des Deutschen Bundes einen Nationalstaat zu schaffen.[356]

Auch die deutschböhmischen Kreise, deren Anteil 1851 in Böhmen 38,6% der Bevölkerung betrug[357], beurteilten die Situation durchaus kritisch:

> In deutschböhmischen Kreisen war schon die Idee aufgekommen, die überwiegend deutschen Teile Nordböhmens an das Königreich Sachsen anzuschließen, denn das „Böhmische Staatsrecht" war für die Deutschen unbequem, weil es sie in die Position einer Minderheit drängte.[358]

Die nationalen Fragen blieben allerdings auch nach der Revolution ungelöst. In den 1860er Jahren gewann das Thema wieder an Relevanz, als entgegen der Proklamation beim Einmarsch des preußischen Militärs, „[d]ie preußische Militärverwaltung […] nichts [tat], um die Tschechen zu insurgieren". [359] Durch den Unmut der Böhmen über die Wiener Politik wurden weite Kreise der Bevölkerung vom nationalen Bewusstsein erfasst. Der angestrebte deutsch-tschechische Ausgleich wurde allerdings nie erreicht; nach dem ersten Weltkrieg ging Böhmen in die Tschechoslowakei ein.

Der Bezug zur Sage des Böhmische Mägdekriegs ist offensichtlich: Auch hier wird die als mehr oder weniger illegitim empfundene Abspaltung eines Teils der Bevölkerung und die Herausbildung eines entgegen gesetzten Selbst- bzw. Nationalbewusstseins thematisiert. Der Stoff stützt einerseits als explizit tschechischer bzw. böhmischer Gründungsmythos das kulturelle Selbstbewusstsein der Tschechen; andererseits kann er aber auch von den Deutschböhmen vereinnahmt werden, wenn die Abspaltung der Frauen als illegitim beurteilt wird.[360] Besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fand die zunächst eher kulturell ausgerichtete böhmische Nationalbewegung – vor allem aufgrund der Attraktivität

[356] Ebd., S. 665.
[357] Vgl. ebd.
[358] Ebd., S. 667.
[359] Ebd., S. 701.
[360] Diese Vereinnahmung wird insbesondere im Artikel zur Wlasta-Figur im Damen Conversationslexikon von 1838 deutlich, wenn es heißt: „Der *Fanatismus für die Idee der Freiheit* focht in den Reihen der Weiber und schlug jeden Angriff ab, Frevel auf Frevel häufend." Wlasta. In: *Damen Conversations Lexikon*. Band 10. Hrsg. von Carl Herloßsohn. Adorf 1838. S. 455f. Hervorhebung von mir, J. K.

„Böhmen[s] […]als gewissermaßen nahe[r] Exotik“[361] – auch unter deutschen Autoren Anklang:

> So gab es eine kurze glückliche Phase, in der die nationalen Unterschiede zwischen Deutschen und Tschechen nur als folkloristischer Ansatz eine Rolle spielten, und wo deutsche Autoren tschechische Themen wegen ihrer romantisch anmutenden Aura aufgriffen.[362]

In den im Folgenden untersuchten Texten wird dieses zeitgenössisch politische Potential des Textes unterschiedlich stark betont bzw. in Teilen auch entschieden zurück genommen.

5.3.1 Einführung und Charakterisierung der Figur

Der Stoff des böhmischen Mägdekriegs ist eine besondere Ausprägung des Amazonenstoffes, in dem gerade die gesellschaftlich-politischen Elemente von besonderer Relevanz sind.

Eine der frühen Bearbeitungen des Stoffes durch einen deutschen Autor ist das Drama *Wanda. Königin der Sarmaten* von Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Diese romantische Tragödie mit Gesang beschreibt das Aufeinandertreffen der Nachfolgerin Libussas mit ihrem ehemaligen Geliebten Rüdiger, dem Fürst Rügens. Ihm geht es allerdings weniger darum, die Königin zu erobern, als vielmehr darum das Land in Besitz zu nehmen:

> Winfried
> [...] Wir lobten es: daß du den Herrscherstab
> In Frieden nicht ererben, nur erkämpfen
> Ihn wolltest, der allein des Kampfes Preis!
> Wir theilten deine Lust: ein fernes Land
> Zu suchen und, es mannhaft Dir erobernd,
> Es Dein zu nennen, das Errungene.[363]

Die Identität Rüdigers als Herrscher ist also unabdingbar mit der gewaltsamen bzw. kämpferischen Eroberung des fremden Landes verknüpft. Damit wird ein heroischer Männlichkeitsentwurf vertreten, dem in Wanda eine weibliche Heldenfigur gegenüber steht. Schon ihre erste Erwähnung ist gekennzeichnet von dieser Ambivalenz. Während Rüdiger dem Sänger Balderon von ihrer anmutigen Schönheit und Natürlichkeit vorschwärmt, beschreibt Balderon Wanda als Kriegerin:

> Auch mich umflocht, mit zaubernder Gewalt,
> Ihr Haar, das, kühn dem Diadem entwunden,
> Des Busens goldnen Harnisch überwallt,
> Die silberstoffnen Ärmel losgebunden,
> Umflatterten, wie Flügel die Gestalt,
> Ihr grünes Kleid umrankten goldne Sprossen,
> Ein Rasenplan, vom Sonnenstrahl umflossen!
> [...]
> Sie kam zurück aus wildem Schlachtgewimmel,
> Ein Sternenbild am blut'gen Abendhimmel! –

[361] Rill, Bernd: *Böhmen und Mähren*, S. 644.
[362] Ebd., S. 651.
[363] Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda. Königin der Sarmaten*, S. 8.

Ein Greiß vertraute mir: daß sie die Wenden,
Die Pohlenland verheert mit wildem Muth,
Bekämpfet, um das Unheil abzuwenden,
Und sie besiegt, nach viel vergoßnem Blut,
Jezt [sic] kehrt sie heim[.][364]

Wanda wird hier schon im Aussehen als kriegerisch beschrieben. Den weiblichen Elementen wie dem wallenden Haar und dem Kleid entsprechen kriegerisch-männliche Elemente wie der Brustharnisch. Auch kommt sie nicht, wie von Rüdiger beschrieben, von einem Ausritt mit dem Ziel „zu schwelgen in den Wonnen der Natur“[365] zurück, sondern sie kommt direkt aus einer Schlacht. Schon zu Beginn wird also deutlich, dass Wanda in keiner Weise der Imagination Rüdigers entspricht.

In der Charakterisierung der Wanda-Figu sind vor allem die starken Parallelen zur Penthesilea Kleists deutlich, die sicherlich beabsichtigt sind. Allerdings ist die dualistische Ausprägung, die in der Penthesilea ja gerade dekonstruiert wird, hier stärker ausgeprägt.

Eine weitere frühe Bearbeitung des 19. Jahrhunderts stammt von Karoline von Woltmann[366], die sich dem Stoff unter dem Titel *Der Mädchenkrieg* in ihrer zweibändigen Anthologie über die *Volkssagen der Böhmen* von 1815 annimmt.[367]

Woltmann beginnt ihre Erzählung mit dem Tod Libussas, die von ihr – wie bei Musäus auch – eindeutig als Herrscherin (und nicht als Ehefrau des Herrschers) beschrieben wird, wenn sie insistiert, dass Libussa ihrem Mann Přemysl „die Herrschaft überlassen [hatte]“.[368] Libussa zeichnete sich als Herrscherin vor allem durch besonderes diplomatisches Geschick aus:

[364] Ebd., S. 12.
[365] Ebd., S. 13.
[366] Karoline von Woltmann wurde 1782 in Berlin geboren und heiratete 1805 in 2. Ehe Karl Ludwig Woltmann. Sie arbeitete eng mit ihm zusammen, veröffentlichte aber auch viele eigene Werke. 1813 gingen sie nach Prag, wo unter anderem auch die *Volkssagen der Böhmen* entstanden, und wo sie nach dem Tod Karl Ludwig Woltmanns begann, dessen gesammelte Werke herauszugeben. 1824 übernahm sie die Redaktion der Prager Zeitschrift *Der Kranz*, kehrte aber 1826 nach Berlin zurück und starb schließlich 1847 in Berlin. Vgl. auch Sagara, Eda: Woltmann; Karoline von. In: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Band 12. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon 1992. S. 441.
[367] Woltmann bezieht sich explizit auf die Darstellung der Libussa-Sage durch Johann Karl August Musäus. Musäus, Johann Karl August: *Volkssagen der Böhmen*. München: Kösel 1972, S. 327–394. Von Woltmann nimmt auf ihn im Vorwort Bezug, wenn sie schreibt: „Aus diesem Nationalcharakter, dieser Zeit, diesen Verhältnissen ging die Sage von Libussa hervor, welche den Deutschen durch die Volksmährchen von Musäus bekannt scheint; aber trotz der heitern Anmuth seiner Bearbeitung kein Bild von der Physiognomie der Zeit, des Landes, des Volkes giebt. In diesen Theilen sind die Sagen vom Mädchenkriege, vom Roß des Horimirz von demselben Stoff hergenommen, und er bietet noch manchen Vorwurf, von dem ich mir zukünftige Arbeit und Freude verheiße, wenn dieses Büchlein meinem Wunsche entspricht.“ Woltmann, Karoline von: Vorwort. In: *Volkssagen der Böhmen.* Hrsg. von Karoline von Woltmann. Prag: Johann Gottfried Calve 1815. S. I–XVI, S. VIII–IX. Der Verweis auf den Nationalcharakter verdeutlicht die subtile Politisierung des Stoffes durch die Autorin.
[368] Woltmann, Karoline von: Der Mädchenkrieg. In: *Volkssagen der Böhmen*. Hrsg. von Karoline von Woltmann. Zweiter Theil. Prag: Johann Gottfried Calve 1815. S. 56–194, S. 56.

> Daß Männer Weiberherrschaft leicht dulden, doch beschwerlich anerkennen, hatte sie damals, wie das Volk sie nöthigte, ihren Gemahl zu [erheißen?], sowohl als nachher durch diesen erfahren; und mit kluger Schonung und sich scheinbar in Geringfügigkeiten unterordnend, so sicherer geherrscht.[369]

Libussa erreicht also ein relativ egalitäres Verhältnis zwischen den Geschlechtern, indem sie „den Uebermuth [ihres Ehemannes] gegen das schwächere Geschlecht gezügelt, dass er nie gegen dieselben ausbrach".[370] Dieses Verhältnis wird durch ihren Tod erschüttert; die ehemaligen Jungfrauen Libussas fühlen sich vernachlässigt und stellen die Macht Přemysls in Frage, indem sie sich selbst als legitime(re) Nachfolgerinnen Libussas begreifen; die Männer fühlen sich jedoch durch ein solches – weniger durch die spezielle Diplomatie Libussas gekennzeichnetes – offensives Verhalten provoziert. Um den Konflikt friedlich beizulegen, beschließen die Frauen, dass Wlastislawa, die mit Libussa zusammen aufgewachsen ist, und Ezastawa den Herzog und dessen Vertrauten heiraten sollen. Die Motivation der Frauen ist dabei zu diesem Zeitpunkt (ausschließlich) darin zu sehen, die Egalität der Geschlechter weiterhin zu sichern:

> Und als sie weiter darauf kamen, wie die Herrschaft derselben und der Dinge beiden Geschlechtern gemeinsam seyn sollte, gleichwie es bei den Göttern wäre, wogegen hiernieden die Männer allein sie an sich zu reißen trachteten, da sagte Stratka: warum werfen sie uns unseren Jungfrauenstand vor?[371]

Hier wird der zugrunde liegende Geschlechterkonflikt bereits auf die Spitze getrieben. Die Frauen wollen „sich ihnen [den Männern] als Gespielinnen […] geben"[372], die Männer beharren jedoch auf ihr Recht, als Herren' die Frauen auszusuchen. Wütend über die Schmach beansprucht Wlastislawa die alleinige Herrschaft: „[B]eherrsche den anderen, wer ihn besiegt."[373] Die Frauen schmieden den Plan, zukünftig nach dem Vorbild der Amazonen zu leben, die laut einer Erzählung Libussas in Asien leben. Die Amazonen werden hier durchaus positiv beschrieben:

> Einst war ich mit unsrer verstorbenen Frau allein, da redete sie zu mir von jenen Gegenden, woher ihr Vater Krok stamme, von dem Lande Asien, und erzählte: dort sey ein herrlich, hochberühmtes Volk von Frauen, Amazonen genannt, beherzt, gleich wie die Männer. Sie führen den Bogen, das Schwert, sie regieren das Roß, sie bauen, sie verwalten Frieden und Recht; doch kein Mann ist unter ihnen, und sie sind gefürchtet, daß der berühmtesten Helden Macht an ihrer Eintracht und Sieghaftigkeit gescheitert ist. Sind sie doch dort auch Weiber, warum vermögten wir allhier nicht das Gleiche?[374]

Die Frauengruppe schreibt sich also selbst in diese Tradition ein und nutzt den antiken Stoff als Vorlage für ihr Gesellschaftssystem. Auch im folgenden Text wird auf verschiedenen Ebenen immer wieder auf die griechische Mythologie als Folie verwiesen. Die Handlungen

[369] Ebd., S. 56–57. Der als Mikrofiche vorliegende Text ist qualitativ leider sehr schlecht, so dass es stellenweise unmöglich ist, die einzelnen Worte exakt zu entziffern. Diese Stellen werden im Folgenden entsprechend durch Einklammerung und Fragezeichen markiert.
[370] Ebd., S. 57.
[371] Ebd., S. 61.
[372] Ebd., S. 62.
[373] Ebd., S. 65.
[374] Ebd., S. 63.

und Geschehnisse werden also immer wieder im direkten Bezug auf die Charakterbewertung der Mythen verhandelt und bewertet und dadurch in einen bestimmten heroisch-moralischen Kontext eingeschrieben.

Wlastislawa übernimmt die Position der Anführerin und beginnt, die anderen zu unterrichten; die Übungen werden von den Männern allerdings als ‚Spiel' betrachtet und nicht ernst genommen. Dennoch zeigen sie Wirkung: „Wlastislawa sah aus der Knospe der Weiblichkeit das hohe und verwegne Wesen sich entfalten, dessen Stempel ihr die Natur sofort aufgedrückt."[375] Wlastislawa und die Jungfrauen werden hier von Woltmann entsprechend des heroischen Diskurses charakterisiert, vor allem Wlastislawa zeichnet sich scheinbar durch ihre Eigenschaften als Heldin aus. Genau wie Libussa ist sie im Hause Kroks aufgewachsen, genau wie sie also – entsprechend Kollmanns Begriff der Heldin als Grenzgängerin bzw. Andere – als Fremde charakterisiert.

Diese Frauengesellschaft kontrastiert Woltmann mit den Figuren Hrawka und Dobromilia zwei Verwandten Libussas, die auf dem Hof des Hestys mit den Söhnen Radowich und Stiason zusammenleben. Das Verhältnis der zwei Paare ist durch ein egalitäres Verhalten gekennzeichnet. Die beiden Frauen werden zunächst als zwei unterschiedliche Ausprägungen des ‚typisch weiblich(en)' beschrieben, eine Eigenschaft sticht allerdings heraus:

> Ihre Schönheit war wie ihre Gemüthsart, Hrawka's feurig und bewegt, Dobromila's ebenmäßiger. Sie glich dem See, der täglich ihr Bild zurückstrahlte. Beider Rede war die lautere Wahrheit, beide hatten Muth bis zum äußersten des Todes, sie fanden nie Gelegenheit, dies [letzte?] darzuthun, doch man wußte es, wenn man sie ansah.[376]

Im Verlauf des Stückes erweist sich insbesondere Dobromilia als positiv-heroischer Gegenentwurf zu Wlasta. Auch sie geht letztlich zum Diewin, ist allerdings von dem Verhalten der Frauen dort eher abgestoßen. Wlastislawa agiert zwar kämpferisch, hat allerdings ihre moralischen Werte zugunsten ihrer Macht verraten. Dobromilia steht demgegenüber für die heroischen Werte ein, wenn sie sich ihr nicht gänzlich unterwirft: „[D]och Dobromilia berührte ohne zu knien das Stirnband [Walstislawas], und sagte: beherrsche uns nach der Würde deines Muthes."[377] Durch diesen geschickten Griff ist es Woltmann möglich, unterschiedliche Ausprägungen von Heroismus zu inszenieren.

In der Bearbeitung des Stoffes durch Carl Franz van der Velde von 1824 sind gegenüber Woltmann starke Akzentverschiebungen zu beobachten. Schon durch die Gattungsbezeichnung wird eine bestimmte Intention suggeriert. Van der Velde bezeichnet seine Erzählung als *Nachtstück aus dem zweiten Viertel des achten Jahrhunderts.* Damit

[375] Ebd., S. 68.
[376] Ebd., S. 90.
[377] Ebd.

rekurriert er auf eine vor allem in der Malerei etablierte Stilrichtung. Mit dem Begriff Nachtstück werden dort Gemälde bezeichnet, die eine Szenerie bei künstlicher Beleuchtung zeigen. Auch in der Literatur wird dieser Begriff – vor allem im Kontext der Romantik – als Bezeichnung für Werke, die sich mit unheimlichen Inhalten befassen, benutzt. Beide Ansätze erscheinen hier schlüssig.

In den 38 Kapiteln der zwei Teile erzählt van der Velde, wie Wlasta die Frauen um sich sammelt und sie in den Krieg gegen den eigentlichen Fürsten Primislav und die Männer führt. Schon zu Beginn gibt es eine starke Akzentverschiebung im Hinblick auf Woltmann. Bei der Autorin scheint die Auflehnung der Frauen gegen die Verhältnisse durchaus gerechtfertigt, van der Velde jedoch macht sehr früh die Unrechtmäßigkeit des weiblichen Machtanspruches deutlich. Wlasta wird charakterisiert als

> Jungfrau […] , die, das gewöhnliche Maß des weiblichen Körpers überschreitend, für die Umarmung eines Giganten geschaffen schien. Das schöne, blühende Antlitz, die üppige Fülle und die richtigen Verhältnisse des Körpers söhnten zwar den Beobachter mit seinen gewaltigen Formen aus, aber das düstere Feuer, das in ihren großen, schwarzen Augen brannte, hatte etwas Schauderhaftes, und es konnte niemandem recht wohl werden bei dem herrlichen Anblicke. Reiche, schwarze Locken wallten prächtig auf den vollen, unruhig wogenden Busen hinab. So stand sie da, den vollen, weißen Arm auf die Rücklehne des Thronsessels stützend, durch das schwarze Gewand mit dem blutroten Gürtel, wie in allem, auf eine recht unheimliche Weise der vollkommene Gegensatz der Fürstin. Es war Wlasta, Libussens Gürtelmagd und ihr Liebling.[378]

Schon in dieser Beschreibung werden die Grundzüge der Handlung vorweg genommen. Wie ihr Körper übermäßig ist, sind es auch ihre Intention und ihr Handeln und das düstere Feuer verweist schon jetzt auf ihre Nähe zur (schwarzen) Magie. Immer wieder wird auch Wlastas Nähe zum Männlichen betont.[379] Damit zeigt sich die Bearbeitung van der Veldes gerade als Gegenentwurf zu Woltmanns Text.

Eine bemerkenswerte Dramatisierung der van der veldeschen Bearbeitung nimmt 1828 Charlotte Birch-Pfeiffer vor. Ihr Dramenfassung *Herma oder der Sohn der Rache* wird im Oktober des Jahres im Theater an der Wien uraufgeführt; wie Birch-Pfeiffer im Vorwort der *Gesammelten Werke* ausführt, können weitere Aufführungen außerhalb Österreichs jedoch aufgrund der Zensur nicht stattfinden. Mit der Zensur begründet die Dramatikerin auch die zahlreichen Namensänderungen, durch die der Bezug zu Böhmen gänzlich verloren geht.[380] Die mythische Dimension des Stoffes weiß sie jedoch durch eine geschickte Wendung zu erhalten: Sie ersetzt die Figuren Libussas und Prezimisls durch leicht abgewandelte Figuren der Hermannsschlacht. So wird aus der mythischen Urmutter Libussa Thusnelda, ihr Gemahl

[378] van der Velde, Carl Franz: Der böhmische Mägdekrieg. Ein Nachtstück aus dem zweiten Viertel des achten Jahrhunderts. In: *Sämmtliche Schriften. Der böhmische Mägdekrieg, Das Liebhaber-Theater*. 6. Band. Stuttgart: Friedrich Henne 1855. S. 5–158, S. 6.
[379] Vgl. u. a. ebd., S. 16.
[380] Vgl. Birch-Pfeiffer, Charlotte: Herma und die Söhne der Rache. Romantisches Gemälde der Vorzeit in fünf Acten. In: dies.: *Dramatische Werke.* Bd. 1. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1863. S. 1–88. S. IIIf.

wird zu Teutoburg und dessen Neffe bekommt den schicksalsträchtigen Namen des Hermann. Durch die Namensähnlichkeit der Protagonistin Herma wird zudem eine subtile Parallele zur Heroenfigur hergestellt.

Die starke Raffung der Erzählung ist sicherlich größtenteils in der Dramatisierung begründet, dennoch sind die Akzente, die die Autorin setzt, durchaus bemerkenswert. Die von van der Velde so überaus stark betonte Pathologisierung der Frauen wird von Birch-Pfeiffer entschieden zurück genommen. So wird beispielsweise der hinterhältige Giftmord an Libussas Schwester komplett ausgelassen und auch die Vergiftung Teutobalds wird sehr viel zurückhaltender geschildert: Zunächst wird von Brenner berichtet, dass der Fürst von einem Pfeil vergiftet und dadurch krank wurde; erst sehr viel später wird in einem Dialog zwischen Herma und der Druide eher nebenbei deutlich, dass diese etwas damit zu tun haben:

> Ich hab' einst einen gift'gen Pfeil bezahlt
> Mit schwerem Gold und doch ward ich betrogen,
> Denn siech nur macht' er mir den blut'gen Feind,
> Doch bis ins Leben wollt' er ihm nicht dringen.[381]

Auch Herma selbst wird sehr viel positiver gezeichnet. Während van der Velde immer wieder die Unnatürlichkeit der Fürstin betont, lässt Birch-Pfeiffer Herma durch die anderen Figuren immer wieder mit den Attributen „stolz“, „wild“, „kühn“ oder „mutig“ bezeichnen. Sie benutzt hier Begriffe aus dem klassischen Heldendiskurs, die sonst üblicherweise männlichen Heroen zugeschrieben werden. Auch die anderen herausgestellten Frauenfiguren wie Udda oder Ragda werden ähnlich positiv gezeichnet – und auch von den Männern entsprechend bewertet, wenn beispielsweise Teutobald Udda lobt, die sich als Junge verkleidet in die feindliche Burg gewagt hat, um eine Botschaft der Fürstin zu überbringen:

> Du bist ein wackrer Bote, muthig Mädchen!
> Und Herma wußte wohl, wen sie gsandt.[382]

Die Autorin betont stattdessen die moralische Verdorbenheit der Männer sehr viel stärker. So sieht Teutobald schon zu Beginn des Stückes seine Landesfürsten als den gefährlicheren Gegner an:

> Siehst du denn nicht den Plan,
> Ob dem sie schon seit Monden emsig brüten?
> Sie stellen dieses Weib als Schrecknis auf.
> An Herma's Burg soll ich das Haupt zerschellen,
> und meines Heeres Kraft daran zersplittern,
> Auf daß die kecken Häuptlinge sich theilten
> In dieses Land, wie sie gethan vor Zeiten!
> Womit dann wolltest du dein Recht behaupten,
> Wenn ich dahin wär' und mein Heer vernichtet? –
> Verstehst du nun den Eifer dieser Herren?
> Nicht Herma ist's mit ihren feilen Mägden,

[381] Ebd., S. 33.
[382] Ebd., S. 16.

Die ich zu fürchten hab' –- solch Possenspiel
Kann ja in Weiberköpfen nur entspringen,
Und löst sich schnell, wie es entstanden ist.
Laßt Herma träumen doch von Herrscherluft;
Wenn wir sie aus dem Taumel aufgerüttelt
zur rechten Stunde, soll sie inne werden,
wem es gebührt, der Brennen Herr zu sein.[383]

In seinem *böhmisch-nationalen Heldengedicht* von 1829 konzentriert Karl Egon Ebert sich vor allem auf die Ambivalenzen der Titel gebenden Figur der *Wlasta*.[384] Schon in der Zueignung an die Prinzessin zu Baden beschreibt er Wlasta als bestimmt durch

Den großen Sinn voll ungezähmter Triebe,
Die seltne Kraft, die nach dem Höchsten strebt,
Ein Herz gefoltert von verschmähter Liebe,
Das sich zum ungeheuren Haß erhebt,
Allein empor zu seinem Ziele schwebt,
Den Riesengeist, der Aare überflügelt,
Und den nicht Fessel hält, nicht Schranke zügelt.

Über Formulierungen wie

Und wieder dann die edle, schöne Seele,
Das weiche, Härte lügende Gemüth,
Das Zartgefühl, das, wie sich's auch verhehle,
Oft, wie die Blum' aus rauhem Moos, erblüht,
den Busen, der erkennend seine Fehle,
In sanfter Regung plötzlich wieder glüht,
Und der sich's läugnet, und nach Heilung ringet,
Bis er vom Übermaß des Kampfs zerspringet:[385]

wird die Gegensätzlichkeit des Charakters betont.

Eine weitere dramatische Bearbeitung stammt von Friedrich Carl Schubert. In *Wlasta oder der Mägdekrieg* aus dem Jahr 1874 konzentriert er sich zunächst auf die Entstehung des Konflikts und bezieht dafür einen Teil der Libussa-Sage mit ein. Die Handlung setzt an dem Punkt ein, an dem Libussa sich dem Willen des Volkes beugen und ihnen durch ihre Heirat einen männlichen Fürsten geben will. Da sie damit gegen die religiösen Gesetze der Waffenjungfrauen verstößt, bittet sie Wlasta, sich ebenfalls zu verheiraten. Wlasta erklärt sich zögernd einverstanden und macht sich Hoffnungen, ihre Liebe mit Primislav offen legen zu können:

[383] Ebd., S. 12.
[384] Carl Josef Kinderfreund arbeitet das Epos 1858 zu einer Prosaerzählung um, „[...] weil derselbe [Gegenstand] in psychologischer Hinsicht dem weiblichen Geschlechte zur Belehrung dient, die ihm von der Natur gesetzten Grenzen nicht zu überschreiten[...]“. Kinderfreund, Carl Josef: *Wlasta und die Zauberzwergin Straba oder der Mägdekrieg. Eine Erzählung aus der romantischen Vorzeit Böhmens.* Wien: Leopold Sommer 1858, Vorwort. Seine Erzählung hält sich konsequent an die Vorgaben Eberts, weshalb sie in dieser Arbeit nicht näher untersucht werden wird.
[385] Ebert, Karl Egon: *Wlasta. Böhmisch-nationales Heldengedicht in drei Büchern.* Prag: J. B. Calve'sche Buchhandlung 1829, Zueignung, o. S.

O, laß' ein Weib mich sein, wie Andre sind,
besänftige den Ehrgeiz in meiner Brust,
die wilden Triebe, die mein Blut vergiften,
den hohen Flug weitschauender Gedanken,
den Thatendurst, in dem mein Herz verschmachtet,
Die Angst vor Liebe und die Lust zu ihr![386]

Wlasta ist sich also der ‚Unnatürlichkeit' ihrer selbst und ihrer Lebensweise durchaus bewusst.

Die verschiedenen Wlasta-/Wanda-Figuren rekurrieren in ihrer geschlechtlichen Ambivalenz alle eindeutig auch auf die Figur der Kleist'schen Penthesilea. Deutlich wird in der Charakterisierung der Figuren jedoch, dass die spezifische Dekonstruktion der Geschlechter in der Penthesilea-Figur, in den Kriegerinnen-Figuren des böhmischen Mägdekrieges selbst und auch in ihrem Handeln zugunsten einer Vereindeutigung des dualistischen Geschlechtersystems zurückgenommen wird.

5.3.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat

In den Texten sind es vor allem zwei unterschiedliche Ebenen, die die Figuren zu ihrem Handeln motivieren. Einerseits ist es die Abspaltung vom hegemonialen Gesellschaftssystem, andererseits handeln die Figuren hauptsächlich aus persönlichen Motiven.

Werner inszeniert den tragischen Konflikt, indem er Wanda – im Glauben ihr Geliebter Rüdiger sei tot – einen Enthaltsamkeitsschwur ablegen lässt, da Wanda noch immer um ihn trauert und sich zudem gegen die mehrfachen Heiratsofferten der Fürsten verwahren möchte:

Götter, die Ihr mich vernommen,
[...] Wollt auch jetzt herniederschweben
Und erhören meinen Schwur:
Meinem Volke nur zu leben,
Keinem Mann mich zu verbinden,
Sollt ich ihn auch wieder finden! –[387]

Damit stellt sie sich gänzlich in den Dienst des Volkes. Als ihre Generäle Rüdiger als einen der Feinde erkennen, schützt sie ihn vor den eigenen Leuten und wendet sich damit gegen ihr Volk. Erst als ihm die Flucht gelungen ist, wird ihr klar, dass es für sie aus diesem Konflikt scheinbar keinen Ausweg gibt:

Das Leben nicht, der Tod nur kann mir nützen;
Was soll die Schaale, wenn der Kern entwich?! –
Soll ich den Demant nimmer denn besitzen,
So will ich ihn zermalmen, ihn und mich, –
(laut und in wilder Wuth)
Auf, Mitternacht! du brütest Todessaaten;
Ich nehm' es auf mit dir! – zur Schlacht, Sarmaten! –[388]

[386] Schubert, Carl Friedrich: *Wlasta oder der Mägdekrieg*. München: I. Schreibers Buchdruckerei 1874, S. 11.
[387] Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda. Königin der Sarmaten*, S. 34.

Durch diesen unlösbaren Konflikt entsteht eine „Divergenz zwischen Weiblichkeit und kriegerischer Mission“[389], wie van Marwyck betont: „[N]achdem sie der Liebe abgeschworen hat, [ist Wanda] endgültig entzweites Subjekt“ [390].

Bei Woltmann steht die Abspaltung der Frauen und das eigene Gesellschaftssystem stärker im Vordergrund des Handelns. Woltmann konterkariert die Kriegerinnen mit dem Leben der zwei Paare auf dem Hof der Hestys wird als utopisches, den etablierten Geschlechterkonventionen entsprechendes Gegenmodell geschildert:

> Bevor dem Ausbruch des Krieges der Wlastislawa herrschte Friede und Freude in der Wohnung des Hesty: die [abgerichtete] Taube flog nach dem Acker, wo die Brüder arbeiteten, mit einer Frucht, einer Blume beladen, kehrte zurück, und ihr folgte irgend ein seltener Vogel, der wider Willen ihr Begleiter werden müssen. Jagten Radowich und Stiason, so erwarteten die Schwestern sie daheim geruhig, richteten ihre Beute zu zum frohen Mahle, dabei erschien Stierad, seine Herzlichkeit erhöhte die Freude der Familie: die Männer tranken Honigtrank; oft bat dann Radowich Hrawka und Dobromilia um ein Lied in ihrer Sprache.[391]

Durch diese Charaktereigenschaften in Verbindung mit dem Einfluss, den die Schwester aufgrund ihrer nahen Verwandtschaft zu Libussa auf andere Frauen haben, wäre es für Wlastislawa wünschenswert, wenn sie sich ihr anschließen würden. Die utopischen Zustände auf dem Hof werden allerdings durch die Entwicklungen des Krieges empfindlich gestört – die Schwestern verteidigen zunächst die Motivation der Jungfrauen, wodurch sich die Männer gekränkt fühlen und die Paare sich schließlich voneinander entfernen:

> Da flog die Taube nicht mehr auf den Acker, die Frauen erwarteten nicht mehr ruhig die Rückkehr ihrer geliebten; sie brachten die Tage in Todesangst zu, und erschienen die Söhne des Hesty dann unverletzt daheim, da lohnte keine Befriedigung, da trat die feindliche Spannung wieder ein, sie hörten Verachtung und Schmähungen ihres Geschlechts, die sie kränken mußte, weil auch ihr eigenes Wesen dadurch getroffen ward.[392]

Woltmann beschreibt hier sehr exakt, wie Missverständnisse entstehen, wenn die Geschlechterzugehörigkeit implizit zu falschen Vorannahmen bezüglich der Position des Anderen führt.

Im Folgenden spitzen sich die Ereignisse weiter zu, weil die Männer sehen, dass Wlastislawas Machtansprüche weiter wachsen. Die Existenz der Frauengruppe bewirkt zudem ein verändertes Verhalten auch der übrigen Frauen:

> Wollte jetzt ein Vater seine Tochter dem reichen, strengen Nachbar vermählen, sie entfloh auf den Diewin. Hatte ein Mann Streit mit seiner Frau wegen versagter Geschenke, geforderter Dienste, ungleicher Absichten; die Frau dachte an den Diewin, und that, was sie wollte. Der Mann hörte das Wort Diewin und ließ es geschehn; denn des Nachbars Frau, des Verwandten Tochter, des Freundes

---

[388] Ebd., S. 69f.
[389] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut*, S. 236.
[390] Ebd., S. 240.
[391] Woltmann, Karoline von: Der Mädchenkrieg. In: *Volkssagen der Böhmen*, S. 91f.
[392] Ebd., S. 95.

> Schnur waren dort, die Ordnung der Dinge kehrte sich um, Wlastislawa hatte durch das Schrecken ihres Namens, durch die Festigkeit ihres Vereins das Vorgesetzte schon fast vollendet.[393]

Auch in der Frauengruppe selbst gibt es unterschiedliche Entwicklungen. Um die Gruppe zu festigen und einer Aufspaltung der Gruppe vorzubeugen, lässt sich Wlatislawa zur Fürstin ernennen und erlässt Gesetze für die Gruppe der Frauen:

> Allen Knäblein, die gebohren würden im Lande, befahl sie das rechte Auge auszustechen; daß sie nicht hervorsehen mögten unter dem Schild, den Daumen der rechten Hand zu verstümmeln, daß das Schwert nicht fest sey in ihrer Faust. Die Mädchen sollten von Kindheit auf die Waffen fleißig üben. Welche der Frauen des Einverständnisses mit einem der Männer schuldig ward, sein Leben schonte, sollte selber sterben.[394]

Auffällig ist an diesem Akt der Gesetzgebung die Kontrastierung zu den Gesetzen der Amazonen. Wie dort werden auch hier die Körper in Bezug auf die Kampffähigkeit modifiziert: Während jedoch bei den Amazonen die eigenen Körper zur Verbesserung der Kampffähigkeit verstümmelt werden, werden hier die Körper der Männer zur Kampfuntauglichkeit versehrt.
Die folgenden Entwicklungen sind gekennzeichnet von wechselseitigen Listen und Intrigen: Hier wird mehrfach auf die umgekehrten Geschlechtscharaktere verwiesen, wenn zum Beispiel die Frauen über die „Geschwätzigkeit“[395] der Männer lachen.
Demgegenüber wird das Handeln der Frauen bei van der Velde weniger als Kampf gegen eine wie auch immer geartete Unterdrückung gekennzeichnet, als vielmehr als selbstsüchtiges Machtstreben zur Umkehr der etablierten und gerechtfertigten traditionell-patriarchalischen Ordnung, in der auch Libussa als Herrscherfigur von den Männern lediglich als ‚Ausnahme von der Regel’ akzeptiert worden ist. Libussa setzt als Herrscherin selbst eindeutig ihren Mann Primislav als legitimen Nachfolger ein[396], die Frauen handeln also ausdrücklich gegen den Sinn ihrer einstigen Anführerin. Ein weiteres Indiz für die Unrechtmäßigkeit des weiblichen Anspruchs bzw. Handelns ist die Tatsachen, dass Wlasta sich der Magie bedient.

Diese Darstellung der Figuren nimmt Birch-Pfeiffer, die ja explizit auf die van-der-Velde‘sche Bearbeitung rekurriert, durch verschiedene Umdeutungen und Handlungsänderungen zurück. Sie verschiebt die Beurteilung der Geschlechter, wenn die Ermordung der Gesandtschaft der Frauen durch persönlichen Rachegefühle Werners motiviert ist:

> Ich lasse alle schlachten sie wie Hühner.
> Sie haben's lang schon tausendfach verdient! –

[393] Ebd., S. 87.
[394] Ebd., S. 161.
[395] Ebd., S. 123.
[396] van der Velde, Carl Franz: Der böhmische Mägdekrieg, S. 8.

Das wär' ein Spaß, wenn meine auch dabei!
Ist sie mit Geld und Gut mir durchgegangen,
Könnt' ich sie doch mein Schwert noch fühlen lassen!
Erleb' ich das, dann komme, was da will.[397]

Durch die Nachricht vom Tod der Frauen erscheint die Motivation Hermas, Rache an Teutobald zu üben, als legitimiert. Im Weiteren fällt vor allem eine zentrale Änderung ins Auge: Während bei van der Velde der Fürst selbst aber moralisch unantastbar geblieben ist, ist es hier Teutobald selbst, der sich durch unmoralisches Verhalten Hermas Zorn zuzieht. Auch das Vergehen selbst wird schärfer konturiert, da die Verbindung zwischen Herma und Teutobald eigentlich schon ‚offiziell' war:

Einst eine Jungfrau, schuldlos und beglückt
Durch einen schönen Jüngling, der sie liebte
Und um sie warb. Schon naht das Hochzeitsfest –
Da fällt ein Strahl aus hehrer Fürstin Auge
Auf jenes armen Jünglings Niedrigkeit;
Sein erster Blick besiegt ihr Herz, und kühn
Will sie zu Thrones Höh'n den Wurm erheben,
Die Krone flechten um des Bettlers Haupt! –
Die Jungfrau windet flehend sich im Jammer
Zu seinen Füßen: „Meiner Unschuld Frieden,
Du raubtest ihn, laß mich jetzt nicht der Schmach!" –
Doch stolz den Blick zum Thron emporgerichtet,
Tritt er mit keckem Fuß sie in den Staub.[398]

Indem Birch-Pfeiffer also die Motivation der Frauen zu ihrem gewalttätigem Handeln legitimiert, nimmt sie die Misogynität der Vorlage zurück.

Auch Ebert die bewertet die Grundsituation als van der Velde, wenn er Wlasta beschreiben lässt, dass die Mägde nach dem Tod Libussas, unter deren Schutz sie standen, vermehrt der Missgunst und dem Spott der Männer ausgesetzt sind.

»Wir fühlen zehnfach Alles, was bitter ist dem Weibe
»Auf uns fällt alle Unbill, wir sind des Spottes Scheibe.

»Ei seht die schmucken Mägde, die Köcher auf dem Rüken,
Sie ziehn umher im Walde, und schießen blöde Müken!««
»So hört ihr Knaben rufen, kommt ihr mit Pfeil und Bogen,
»Ermüdet und erglühet, vom Waidwerk heimgezogen.

»Zieht ihr ein Haus vorüber, ruft lachend euch von innen
»Ein Paar von rauhen Stimmen: »»Glück zu, ihr Jägerinnen,
»»Die Zeiten sind vorüber, da ihr zum Kampf euch wagtet,
»»Es wäre besser jetzo, wenn ihr nach Gatten jagtet!««

»Ein And'rer, euch begegnend: »»was senkt ihr, arme Dirnen,
»»Den Blick so tief hernieder, so tief herab die Stirnen?
»»Sucht ihr Libussa's Grabmahl? wohl mögt dahin ihr gehn,
»»Es ist die einz'ge Stelle, wo kek ihr mögt noch stehn.««[399]

[397] Birch-Pfeiffer, Charlotte: Herma und die Söhne der Rache., S. 20.
[398] Ebd., S. 84.

Den Frauen geht es hier nicht um einen (illegitimen) Herrschaftsanspruch. Auch wenn Wlastas Kampf auch hier primär durch die von Primislav abgewiesene Liebe motiviert ist, kämpfen die Frauen vielmehr für die Freiheit, die ihnen unter Libussas Herrschaft gewährt worden war: „»Soll's nicht, dann wirkt, ihr Waffen, Herz, werde kält'res Eis, // »Daß eins ich doch erringe: der Freiheit gold'nen Preis!«“[400] Hierin sieht Walter Schmitz durchaus Anspielungen auf die zeitgenössischen Revolutionen: „Wlasta nimmt nicht nur die bei Jungdeutschen aktuelle Frauenrevolution vorweg, sondern skandiert die revolutionären Werte: [...] Und so findet Wlastas revolutionäre Position auch in der auktorialen Perspektive ihre Rechtfertigung:“[401] Die Revolution der Frauen ist also als gleichsam natürlicher Aspekt in das System der ‚Ordnung' integriert.[402] Dem Handeln der Frauen steht jedoch das Verhalten der aristokratischen Männer als eigentlicher Frevel gegenüber. Diese begegnen nicht nur den Frauen mit Spott und Missgunst, sondern auch Primislav als deren Herrscher mit Ignoranz und beschneiden dadurch seine Handlungsmacht:

> Wlastas Aufruhr dient der Ordnung, ist gleichsam das Krankheitssymptom einer Gesellschaft, die insgesamt – und immer wieder – Heilungskrisen benötigt. Dabei scheut Ebert sich nicht, die Leitworte des politischen Liberalismus seiner Zeit aufzunehmen. Denn eigentlich fatal für Böhmen, das ‚Land der Stärke', ist nicht etwa der Aufruhr der Frauen, sondern vielmehr die Anmaßung der Wladicken, der Aristokratie, deren Trotz, Eigensinn und Selbstsucht die Zentralgewalt in Handlungsschwäche und Handlungsunfähigkeit treiben.[403]

Karl Egon Ebert macht durch die starken Kontrastierungen mehr als deutlich, dass es auf beiden Seiten durchaus Ambivalenzen gibt. Diese können nur durch einen starken, rechtmäßig eingesetzten Herrscher im Gleichgewicht gehalten werden.

> Tagespolitische Folgerungen können in einem Nationalepos nicht formuliert werden; hier geht es darum, im mythischen Substrat das Lebensgesetz der Nation lesbar zu machen, und dieses Gesetz ist freilich in Eberts Gedicht überdeutlich mitgeteilt: Böhmen, das ‚Land der Stärke', bedarf eines starken Herrschers, um zu blühen und zu gedeihen. Deshalb benötigt es gegen das Auseinanderstreben der mächtigen Gruppen und Interessen eine starke Zentralgewalt, die von keiner dieser partiellen Mächte zu garantieren ist.[404]

Diese politische Ebene wird bei Schubert rigoros zurückgenommen, der Konflikt wird ausschließlich durch persönliche Motive motiviert.

Libussa wählt ausgerechnet Wlastas Geliebten Primislav zum Gemahl, der Wlasta verrät, indem er das Fürstenamt annimmt. Libussa ahnt von der Beziehung zwischen Primislav und

---

[399] Ebert, Karl Egon: *Wlasta*, S. 17.
[400] Ebd., S. 23.
[401] Schmitz, Walter: Utraquismus als poetisches Programm: Karl Egon Eberts Nationalepos ‘Wlasta’ zwischen Romantik und jungem Deutschland. In: *Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Steffen Höhne u. Andreas Ohme. München: Oldenbourg 2005. S. 161–207, S. 181.
[402] Vgl. ebd., S. 191.
[403] Ebd., S. 181.
[404] Ebd., S. 182.

Wlasta und wird eifersüchtig. Auch Primislaw fordert Wlasta auf, Dimitris Frau zu werden. Von diesem erneuten Verrat tief getroffen sagt sie Primislav den Kampf an:

> [...] Nicht mehr mich selber fühl ich und mein Unglück,
> nicht Wlasta bin ich mehr – das Weib steht auf,
> das unterdrückte und erkämpft sein Recht.
> Auf! zu den Waffenschwestern![405]

Mit Libussas Tod kommt es zum Konflikt; während Primislaw seine Fürstenherrschaft fortführen will, bestehen Wlasta und ihre Gefolgsleute darauf, dass diese aufgrund des zugrunde liegenden Fürstenwahlrechts erloschen sei. Wlasta und ihre Anhänger kündigen dem Fürsten die Gefolgschaft und fliehen kämpfend vom Schloss.

Indem Schubert den Schwerpunkt der Handlung auf die eigentliche Libussa-Sage verlegt und den Konflikt auf den persönlichen Verrat herunterbricht, entschärft Schubert das dem Stoff inhärente politische Potential.

Das politische Potential der Sage wird in den verschiedenen Bearbeitungen unterschiedlich stark betont – hierfür wird vor allem die Motivierung der Frauenfiguren genutzt.

5.3.3 Inszenierung der Gewalttat und Auflösung der Handlung

Wie beim Amazonenstoff auch gibt es hier zwei unterschiedliche Gewalthandlungen –die eher unproblematischen Kampfhandlungen und die persönlich motivierte Gewalthandlung.

Bei Werner ergeben sich für Wanda ähnlich wie bei Penthesilea aus der Unlösbarkeit des Konflikts Zerstörungsphantasien. Nach der von ihr gewonnenen Schlacht sucht Rüdiger nach ihr. Auch für ihn liegt der einzige Ausweg in der Zerstörung Wandas:

> Liebe nennt ihr das Ding? – Ihr Toren! konntet ihr glauben:
> Daß sich sehnend umfieng, was sich, nur feindlich zerstöhrt?! –
> Nein, nur dem Hasse gelingt's! ich will ihm sein Flammen-Schwerdt rauben! –
> Wandens Busen durchdringt's![406]

Als Wanda auftaucht, dringt sie zunächst „mit wild ausbrechender Wuth und geschwungenem Schwerdte auf Rüdiger [ein]“[407], nach einem kurzen Innehalten beschließen zunächst Wanda, kurz drauf auch Rüdiger, selbst nicht so stark zu kämpfen, um sich vom anderen treffen zu lassen; beide „ermannen“ sich dann allerdings wieder: „Der Wechsel von Herrscherpflicht und Liebe wie auch der Wechsel von Sehnsucht und Tötungswillen zeichnen sich im Kampfverhalten der Helden ab.“[408] Die heroischen Subjektentwürfe changieren also zwischen den beiden Kämpfenden als Polen hin und her. Auch van Marwyck hebt hervor, dass Wanda

[405] Schubert, Carl Friedrich: *Wlasta oder der Mägdekrieg*., S. 41.
[406] Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda. Königin der Sarmaten*, S. 79.
[407] Ebd., S. 80.
[408] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut*, S. 242.

und Rüdiger sich gerade „[i]n dieser Überlagerung von privater und heroischer Identität lieben […], und der angemessene Ausdruck ist der Heldenkampf“.[409]

Der Kampf wird schließlich durch einen Donnerschlag und das Auftauchen des Geists von Libussa unterbrochen wird, die hier als Deus ex Machina funktioniert und ihnen mitteilt, dass sie „ihres Wesens Zweck verkannt“[410] hätten. Durch diese Zäsur erkennt Wanda, dass sie „sich verlohren“ habe und ihre Position als Staatsführerin ihrem Wesen als Frau nicht entspricht. Sie lenkt ein und will am nächsten Morgen Rüdiger als König präsentieren und „vor den Pohlenvölkern allen, […] mit Reich und Kron“ belehnen. Dass er jedoch durch Wanda zum König gemacht werden soll, kann Rüdiger nicht akzeptieren:

> Der Ritter muß sich mannhaft zeigen! –
> Hätt' ich mir deine Hand errungen
> Und wärst du meines Kampfes Lohn,
> Ich teilte mit dir deinen Thron,
> Den ich dem Schicksal abgezwungen;
> Doch jetzt ist es mir mißlungen,
> Verwundet ich, mein Heer entflohn! –
> Kann sich der Held nicht Ruhm erwerben so muß er – [...] Sterben![411]

Es ist also gerade Rüdigers heroische Männlichkeitskonzeption, die einer friedlichen Lösung entgegensteht. Auffälligerweise ist hier der gleiche Konflikt angelegt wie in der Penthesilea, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen – hier ist es der männliche Part, der aus dem gesellschaftlich vorgegebenen Verhaltenskodex nicht ausbrechen kann. Als Rüdiger den von Libussa stammenden Schwur auf Wandas Ring rezitiert, schwenkt auch diese wieder um:

> Ich muß den Eidschwur halten
> Den meinem Volk ich schwur!
> [...]
> Doch unsern – Deinen auch![412]

Den Ausweg, den Wanda sieht, ist der Tod (durch Rüdigers Hand), entsprechend überrascht ist sie, als Rüdiger ihr die Aufgabe anträgt, ihn zu tödten. Wanda weigert sich zunächst; erst als Rüdiger droht, sich selbst zu töten und schließlich an ihre Heldenhaftigkeit appelliert, akzeptiert sie seine Bitte:

> Wanda [(]rasch und krampfigt das Haupt erhebend, indem sie, fortwährend von Rüdigers Linken umschlungen, ihre ihn umschlingende Rechte mit dem Schwert emporzückt)
> Hoch auf! – Libussens Lieder schallen! –
> Jetzt – !!! –
> (sie stößt ihm wüthend um seine rechte Schulter herum das Schwertd ins Herz. Noch stärkerer Posaunenton, doch ohne Donner und Blitz.)[413]

[409] Ebd., S. 243.
[410] Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda. Königin der Sarmaten*, S. 87.
[411] Ebd., S. 91.
[412] Ebd., S. 96f.
[413] Ebd., S. 101.

Die Tötungshandlung erscheint hier – ebenfalls ähnlich wie bei der Penthesilea – als Liebeshandlung, allerdings ist diese hier positiv konnotiert: „Weder Weiblichkeit und Gewalt noch Liebe und Gewalt schließen einander aus.“[414] Mit der expliziten Bitte des Opfers ist die Tat als Akt der Liebe in einen auch für weibliches Handeln akzeptablen Kontext eingeschrieben. Während sich Rüdiger sterbend bei Wanda bedankt, bricht diese ohnmächtig zusammen. Im Schlussakt wird nach der Beerdigung Rüdigers, an der Wanda nahezu regungslos teilnimmt, ein Opferfest inszeniert, bei dem sich Wanda vom Eid des Volkes lossagt und sich in einer langen Zeremonie ‚dem Himmel vermählt', indem sie sich selbst tötet. Van Marwyck entdeckt die subversive Tendenz der Szene, wenn sie beschreibt, dass Wanda im Laufe der Opferung durch das Zerreißen von Myrthenkranz und Königsmantel „[s]ymbolisch […] ihre Individualität [behauptet] und […] sich gegen beide Verortungen [emtscheidet]“[415], was sich in „bacchantischer“ Wut äußert. Damit erscheint der Schluss des Stückes „[w]ohl entgegen der Autorintention […] als Heroismus- und Religionskritik: Wandas religiös gerechtfertigtes Heldentum, in dem sie sowohl den Geliebten als auch sich selbst opfert, erscheint menschenfeindlich.“[416]

Werner nutzt den Umkreis der Libussa-Sage, um den zentralen Konflikt der kleistschen Penthesilea neu zu interpretieren. Während dort die finale Gewalthandlung als Akt der Einverleibung der konsequente Endpunkt des weiblichen Wahnsinns darstellt, ist die tödliche Gewalthandlung hier ein Akt der Liebe und Aufopferung. Gleichzeitig wird der zentrale Konflikt der Penthesilea zwischen eigenem Bedürfnis und gesellschaftlichen Normen auf den männlichen Protagonisten verschoben; während Wanda zumindest zeitweise durch die Erscheinung Libussas ihre Entscheidung gegen den ‚Volkseid' rechtfertigen kann, ist das für Rüdiger nicht möglich. Damit verschiebt Werner den Konflikt auf eine reine Geschlechterebene, bei der der Fokus jedoch vor allem auf der klassischen Männlichkeitskonzeption liegt. Hier ist der Stoff zudem noch eher ‚romantische Folie', deren Exotik zur Bearbeitung reizt.

Woltmanns Bearbeitung zeichnet sich dadurch aus, dass sowohl die Kampf- als auch die Gewalthandlungen explizit inszeniert werden. Schon der erste Angriff, den die Frauen im Namen der „Frauenehre und Freiheit“[417] durchführen, um ein Gehöft für sich als Basis zu erobern, ist gekennzeichnet durch die Hemmungslosigkeit und Brutalität der Kämpferinnen:

[414] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut*, S. 243.
[415] Ebd., S. 248.
[416] Ebd., S. 249.
[417] Woltmann, Karoline von: Der Mädchenkrieg, S. 73.

> Es bedurfte nicht einmal dieser Worte, den Muth der Saar anzuspornen. Anung einer ungekannten, gewaltsamen Befriedigung schlug in jeder Brust: sie stürmten vorwärts, durchbrachen das Thor, wie eine brausende Fluth, und was aufgeweckt ihnen entgegentrat, das würgte ihr Schwert.[418]

Auch hier sticht Wlastislawa besonders hervor, wenn sie den Gutsherrn im Kampf verhöhnt und schließlich brutal tötet:

> Doch Wlastislawa stürzte sich auf ihn wie eine gereizte Löwin. [...] Und schon wich Mokol ihren Schlägen, die mit einem Eifer, einer Schnelle und Gewandtheit ihn allseits her trafen. Züchtige, wen du besiegen kannst! rief sie zwischen den Streichen. O, des Schwachen, welcher der tapferste ist unter den Männern! und also höhnend trieb sie ihn gegen die Mauer des Hauses, und durchstach seine gewaltige Brust mit ihrem Schwerte, daß sein Blut sie besprüzte. Sie jauchzte Sieg, als sie die heißen Tropfen fühlte, und Motol sank, und alle Jungfrauen riefen: Sieg![419]

Hier ist nicht nur die detaillierte Beschreibung der Gewalthandlungen auffällig, auch die Tatsache, dass Wlastislawa den männlichen Gegner im direkten Kampf tötet, ist ungewöhnlich für die Darstellung weiblichen Gewalthandelns und unterstützt die eher männliche Heroenkonzeption der Wlatislawa-Figur. Auch gegenüber einem vom Herzog gesandten Boten verhalten die Mägde sich äußerst grausam, indem sie ihn mit verstümmeltem Gesicht zurück schicken. Diese Radikalität liegt begründet in dem Anspruch der Frauen, „die Gaben der Freiheit und Ehre […] [ihrem] Geschlecht von den Männern zu erringen“[420]. Die Gewalthandlungen werden hier vor allem im Hinblick auf ihren Zeichencharakter und der daraus entstehenden ideologischen Funktion eingesetzt. Wlastislawa erhebt explizit Anspruch auf die Macht im Land durch die Vernichtung der Männer:

> Zu ihm werden sich alle Männer stets sammeln wider uns; darum trachtet danach, den Przemisl vom Stuhle Chzechs herabzustürzen, daß ich ihn besteige, daß sich alle Frauen zu mir sammeln mögen, und ich durch feste Gesetze gründe, was sonst immer auf der Waffenspitze schwanken muß.[421]

Die Frauen fühlen sich durch das Verhalten der Männer provoziert und gehen im Folgenden noch brutaler vor:

> Von der Mädchen Seite wurde jetzt der Krieg grausamer und versteckter geführt. Der Durst nach Rache hatte der Blutgier und Arglist alle Schranken fortgebrochen. Auch das Verfahren der Frauen im Lande wurde nach ihrem Beispiel gewaltthätiger und gefährlicher. Mehrere Männer fanden ihren Tod durch die Hand ihrer Frauen, andere wagten nicht fürder, die Nächte daheim zu ruhen.[422]

Dabei werden die gewalttätigen Handlungen durchaus drastisch beschrieben: „Ihre Schwerter tranken Blut, ihre Arme sättigten sich unerschöpflich an Mordstreichen, ihre Wuth sah keine Gefahr und verscheuchte sie; die Männer wichen, flohen; die Jungfrauen, wie Sturm, Blitz und Schlag niederwerfend, zerschmetternd über sie.“[423]

[418] Ebd., S. 70.
[419] Ebd., S. 73.
[420] Ebd., S. 78.
[421] Ebd., S. 85.
[422] Ebd., S. 105.
[423] Ebd., S. 111.

Diese Niederlagen der Männer untergraben ihre Machtstellung im Volk (gegenüber den Frauen) völlig: „[...] und als sie die Niederlage nicht verhehlen konnten, da wurden sie verhöhnt, ihr Ansehn sank immer tiefer im Lande; den Frauen wuchs der Muth, sie walteten frei und herrisch, und jene wagten nicht, es ihnen zu verwehren.“[424]

Die Kampfhandlungen der finalen Schlacht werden ebenfalls ausführlich beschrieben: Der Kampf dauert bis zum nächsten Morgen, an dem Wlastislawa die Männer vor dem Schloß angreift und schrecklich wütet, als sie auf Stiason trifft: „Sie aber, froh der Gefahr, wuthblitzend aus den schwarzen Augen, von der glühenden Wange, wie ein vielhäuptiges Ungeheuer allseitig dem Feinde in's Antlitz ihr Gesicht, ihre Klinge, spaltete Stiasons hörnernen Schild [...].“[425] Radowich wird gleichzeitig von Hrawka angegriffen: „Nicht sie triff! schrie Hrawka ihm zu, in meine Brust dein Schwert! in meine Brust, die du tausendmal durchbohrt! Und rasend warf sie sich auf seine Klinge, und schon troff ihr Gewand von Blut [...].“[426] Radowich gelingt es jedoch, sie unverletzt zu überwältigen und sie von seinen Absichten zu überzeugen. Gleichzeitig stößt Przemisl mit einem weiteren Heer aus dem Hinterhalt zu den Kämpfenden. Währenddessen kämpft Stiason weiterhin mit Wlastislawa und tötet sie letztendlich:

> Und endlich fiel der blanke, stolze Hauptschmuck zu Boden, weithin flatterte ihr langes Haar; sie aber kämpfte unerschrocken fort. Kein Helm mehr, eine Krone! schrie sie, und die sollst du mir nicht entreißen, Knabe! und bei den Worten hieb sie seitwärts her einen gewaltigen Schwertschlag nach ihm; doch ehe er ihn traf, zischte seine Klinge tief in ihren Hals, und ihr Blut sprützte hoch auf in den Wallungen seines Zorns, ihr Auge brach in Wuth, sie röchelte am Boden, die Schaaren des Herzogs über sie hin.[427]

Der Diewin wird zerstört und die Hesty-Brüder kehren mit den Schwestern zurück auf ihre Hütte. Die alten Verhältnisse sind damit wieder hergestellt, allerdings schlägt Woltmann in einer Art Nachwort noch eine kleine Pointe, wenn sie schreibt: „Doch ein Geschlecht von Frauen lebt im Lande, feurig, hochgebaut, der Anstrengung gewachsen, das zeugt, wie diese alte Sage wohl keine Fabel sey.“[428]

Caroline von Woltmann beschreibt in der Sage eine vorübergehende Aussetzung der etablierten Geschlechterordnung. Die Darstellung ist dabei durchaus ambivalent: Das friedvolle Zusammenleben der Geschlechter zu Lebzeiten Libussas wird als utopisches Moment dargestellt, das allerdings dadurch gebrochen wird, dass es von den Männern nicht durchgängig anerkannt worden ist. Vor diesem Hintergrund erscheint die Motivation der Frauen als gerechtfertigt; die Männer verhalten sich nach Libussas Tod hochmütig und

[424] Ebd., S. 113.
[425] Ebd., S. 189.
[426] Ebd.
[427] Ebd., S. 191.
[428] Ebd., S. 194.

ungerecht. Dennoch werden die Radikalität und Brutalität der Frauen nicht unproblematisch affimiert. Auffälligerweise geschieht diese Problematisierung nicht durch die üblichen Ausblendungsstrategien, sondern gerade durch die plastische Darstellung der Grausamkeit der (weiblichen) Gewalthandlungen, die auf ästhetischer Ebene durchaus an antike Gewaltdarstellungen angelehnt zu sein scheinen. Zudem wird das Gewalthandeln hier auch in seiner Funktionalität als Medium begriffen. Die Vermessenheit und die Unverhältnismäßigkeit von Zweck und gewalttätigen Mitteln wird vor allem auch an der Figur der Wlastislawa verdeutlicht: Aus der gereizten Löwin – einer etablierten Metapher bezüglich weiblicher Kriegerfiguren – wird ein vielhäuptiges Ungeheuer. Die Übernahme des männlich konnotierten Heldenkonzepts führt zu einem ins Monströse verkehrten Weiblichen. In der Kontrastierung mit den Schwestern werden zwei unterschiedliche Heldenkonzeptionen verhandelt. Während mit Wlastislawa und den Frauen ein männlich konnotiertes Heldentum dargestellt wird, das vor allem durch Eigenschaften der Dominanz und die Ausübung von Gewalt gekennzeichnet ist, wird mit Dobromilia und Hrawka ein weibliches Heldentum imaginiert, das sich dadurch auszeichnet, genauso zu den männlichen Elementen fähig zu sein, diese aber zugunsten weiblicher Tugenden zurück zu stellen. Hierin erweisen sich die Schwestern sehr viel stärker als die eigentlichen Nachfolgerinnen Libussas. Insofern als auch die männlichen Herrschaftsansprüche als ungerechtfertig erscheinen und ein grundsätzlich egalitäres Geschlechterverhältnis propagiert wird, ist Woltmanns Erzählung durchaus eine subversiv-kritische, wenn auch an den klassischen Sittlichkeitsdiskursen orientierte Lesart eingeschrieben.

Bei van der Velde wird die politische Ebene entschieden entschärft, wenn Wlasta zu einer Hexe geht, um giftige Kräuter zu bekommen, die sie dem Fürsten unterschieben will. Wlasta agiert dabei zwar mutig und unerschrocken, gleichzeitig ist ihr Handeln eindeutig als Frevel gekennzeichnet. Dieser Aspekt fehlt bei Woltmann nahezu völlig. Auch die Frauen selbst werden von Wlasta erst durch einen Zaubertrank für den Kampf bereit gemacht. Dabei zieht sich das Motiv des Giftmords durch die gesamte Erzählung. Den detaillierten Kampfbeschreibungen Woltmanns werden hier also ‚konventionellere' weibliche Tötungsmethoden entgegen gestellt. Der jüngste Sohn einer der Mägde trinkt versehentlich ebenfalls vom Gift und wird dadurch stumm. Für dieses Vergehen richtet sich die Mutter schließlich selbst und begeht Selbstmord. Schon hier wird deutlich, dass der Aspekt der Mutterschaft dazu genutzt wird, dem Verhalten der Frauen eine implizite Wertung einzuschreiben.

Die Giftmorde werden sehr viel detaillierter beschrieben als die offenen Kampfhandlungen der Mägde. Bei diesen werden vor allem die Handlungen Wlastas als Anführerin hervorgehoben. So tötet Wlasta während der ersten Schlacht den gegnerischen Anführer Samoslav[429]: „Aber in dem Augenblicke war sie neben ihm, und ihr Säbel pfiff herab auf sein Haupt und spaltete seinen Helm, daß er vom Pferde stürzte und mit seinen strömenden Blute die Erde küßte.“[430] Dennoch gewinnen die Frauen lediglich durch die Hilfe eines fremden Mannes, der sich zunächst auf ihre Seite stellt. Der Sieg der Frauen in der Schlacht wird also nicht durch die ihre Überlegenheit im Kampf begründet, sondern vielmehr dem Versagen der Männer zugeschrieben. Im Folgenden sieht sich Wlasta aufgrund des Sieges als legitime Herrscherin Böhmens an und festigt ihren Anspruch durch einen Akt der eigenen Gesetzgebung. Mit diesen Gesetzen wird versucht, die Machtstellung der Frauen grundsätzlich durch eine vollständige Entmachtung des Mannes zu sichern:

> "[...] Das Weib soll einen Mann nehmen, der ihr gut dünkt, und wenn sie sein überdrüßig ist, so soll sie ihn seine Straße ziehen lassen und ihm seinen bedungenen Lohn geben, gleich einem Knechte. – Nimmer aber soll der Mann ein Weib nach seinem Gutdünken wählen!" [...]
> „Kein Mann, las Stratka weiter: soll sich hinfüro unterfangen, zu Rosse zu sitzen wie bisher. Weibersättel sollen ihnen gehören. Der Mann soll thun, was bisher Frauen oblag, Kochen und Waschen und die Kinder warten. Die Weiber sollen jagen und fechten!“ [...]
> „Jedem Knaben, endete Stratka: soll das rechte Auge geblendet werden, damit er im Streite nicht den vollen Gebrauch seines Gesichtes habe. Man soll ihm den Daumen der rechten Hand lähmen, auf das er damit das Schwert nicht führen könne. Jedem Mädchen aber soll man die rechte Brust brennen, damit sie nicht wachse und am Spannen des Bogens nicht hinderlich sey.“[431]

Dabei erweisen sich diese Gesetze nicht nur in der körperlichen Verstümmelung als mehr als eine bloße Umkehrung der etablierten Geschlechterverhältnisse. Im Gegensatz zu den Frauengesetzen ist das Verhalten des Mannes gegenüber seiner Frau in der Erzählung grundsätzlich geprägt durch einen traditionellen Ehrbegriff.[432] Als der Fremde, der sich zunächst der Frauengemeinschaft angeschlossen hatte, die anmaßenden Frauengesetze vernimmt, trennt er sich von seiner Geliebten Wlasta und den Mägden.

---

[429] Samoslav wird jedoch gleichzeitig die besondere Eignung als Kriegsführer abgesprochen, sodass Wlastas (eigentlich klassisch-heroische) Kampfhandlung auch dadurch in der Wertung herabgesetzt wird: „Mit der Tapferkeit eines gemeinen Kriegers focht Samoslav im Vordertreffen, aber ihm fehlte das Auge und der Geist des Feldherrn, auch war sein Ansehn unter den übermüthigen Wladicken nicht so groß, daß sie ihm so schnell gehorcht hätten, als der Drang der Umstände erheischte.“ ebd., S. 63.

[430] Ebd., S. 64. Hierin wird ihr eigener Tod schon vorweg genommen, denn Stiason rächt den Tod seiner Eltern, indem er die Anführerin der Mägde auf die gleiche Weise umbringt.

[431] Ebd., S. 98. Auffällig ist hier vor allem die Parallelen in der Anordnung der Verstümmelungen der Männer, die ziemlich gena der Woltmann’schen entspricht.

[432] Dieser (im heutigen Verständnis durchaus scheinheilige) Ehrenkodex wird innerhalb der Erzählung auch ausführlich inszeniert, wenn Hesty, der seiner Frau fremdgeht, gegenüber der Geliebten für seine Frau eintritt: „Was mein Weib von mir wünscht, und was ich ihr aus gutem Willen zu Gefallen thue, das geht niemanden unter der Sonne etwas an. Habe ich ihr doch schon so manches Unrecht angethan, so kann ich mich auch dann und wann in ihre unschuldigen Grillen fügen. Dir aber ziemt es am wenigsten, Dein Gift auf meine Gattin zu spritzen, nachdem du mich zur Kränkung ihrer Rechte veranlasst hast.“ ebd., S. 42. Aus genau diesem Grund verzeiht er ihr auch, ihn vergiftet zu haben.

Die Skrupellosigkeit der Frauen wird schließlich durch zwei der Mägde konterkariert. Hruoba, die durchgängig als sanftes, den traditionellen Weiblichkeitsidealen entsprechendes Gegenbild[433] zu ihrer Ziehschwester Sarka gezeichnet wird, verliebt sich in einen unbekannten Jüngling[434] und ist sofort bereit ihr Leben zu opfern, um ihn zu schützen.

> Aber ehe noch der Befehl zur Blutthat gegeben werden konnte, hatte Hruoba schon die Mörderinnen zurückgeworfen, ihr Schwert auf die Erde gestemmt und mit der Spitze gegen die eigene Brust gerichtet. Zurück! rief sie. Ich schwöre es bei allen Göttern, ich tödte mich, wenn du ihn nicht verschonst.[435]

In dieser Selbstaufopferung erweist sich innerhalb der Logik der Erzählung der ‚wahre Frauenmut' (denn auf die Idee mit ihm gegen die ‚Mörderinnen' zu kämpfen, kommt Hruoba gar nicht erst). Zum anderen erkennt ihre Mutter Radga, als sie die Gesetze auch bei ihrem eigenen Sohn anwenden soll, dass das ihren Muttergefühlen widerspricht und widersetzt sich. Auch hier wird deutlich, wie traditionelle Weiblichkeitsideale – vor allem in Bezug auf Aspekte der Mutterschaft – instrumentalisiert werden, um die Unnatur der Mägde noch stärker hervor zu heben. In der Besinnung auf ihre „Mutterpflicht"[436] erweist sich Radga außerdem als direkte Gegenfigur zu Wlasta, die ihre leibliche Tochter Sarka zunächst weggegeben hatte und sich dann auch nicht scheut, sie rücksichtslos für die Erfüllung ihrer Pläne einzusetzen. Das skrupellose Verhalten Wlastas wird schließlich auf die Spitze getrieben, wenn sie die Hexe tötet und damit – wenn auch unwissentlich – einen Muttermord begeht.[437] Ohne jegliche Muttergefühle setzt Wlasta schließlich sogar ihre eigene Tochter einer grausamen Strafe aus:

> Und mit gewaltiger Faust ergriff sie die Tochter und schleuderte sie den Mägden zu. Diese Abtrünnige werft in den Thurm, in dem die Empörerin Radga liegt und ihre Tochter, dann vermauert die Thurmpforte. Ihr Kerker sey ihr Grab, und ich will nichts mehr von ihnen hören.[438]

Auch die Männer sind teilweise durch Skrupellosigkeit gekennzeichnet, allerdings handeln die Untergebenen hier eigenständig und vor allem ohne das Wissen des Fürsten. Hier ist vor allem die zurückhaltende Darstellung der Gewalt gegen die Frauen auffällig, während die Gewalthandlungen der Frauen äußerst detailliert beschrieben werden.[439]

---

[433] Hruoba zieht die Handarbeit dem Schwertkampf vor und auch als diese durch die Mutter auf den Bruder übertragen wird, nimmt sie ihm großherzig die vom Jungen als unwürdig empfundene Arbeit ab. Vgl. ebd., S. 81.
[434] Der Jüngling erweist sich später als Rezamisl, der Sohn Libussas, und damit als legitimer Thronnachfolger. Indem Hruoba als Vertreterin traditioneller Weiblichkeitsvorstellungen mit der Heirat Herrscherin wird, wird die etablierte Ordnung (und zwar diejenige vor der Herrschaft Libussas!) wieder hergestellt.
[435] Ebd., S. 92.
[436] Ebd., S. 111.
[437] Ebd., S. 141.
[438] Ebd., S. 150.
[439] Vgl. ebd., S. 133.

Im 37. Kapitel wird schließlich die entscheidende Schlacht geschildert. Durch ein Täuschungsmanöver verschaffen sich die Männer Zutritt zur Burg. Währenddessen wird Wlasta im Kampf mit Stiason durch diesen getötet:

> Elender, du verwarfst Wlasta's Liebe, fühle jetzt die Gewalt ihres Grimmes! schrie sie mit der alten Wuth, und ihr kräftiger Schwerthieb spaltete Stiasons Schild. Er warf es weg und faßte das mächtige Schwert mit beiden Händen. Der Eltern Schatten winken, brüllte er: komm zum Gericht, Verworfene! Und sausend fuhr seine Klinge herab, Helm und Haupt der Feindin zugleich spaltend.
> Du rufst, Mutter, ich komme! stöhnte sie und sank todt vom Rosse.
> Jetzt donnerte die böhmische Schlachtordnung heran. Von den Hufen ihrer Pferde ward der Körper des stolzen Weibes zerstampft und rings ertönte der Männer Freudenruf: Wlasta ist todt, die Schändliche ist besiegt![440]

Auffällig ist hier die Parallele zur Tötung Samolavs durch Wlasta, indem sie ihm den Helm spaltete. Wenn Wlasta zugleich „Helm und Haupt“ gespalten werden, findet eine Spiegelung ihrer Gewalthandlung statt, durch die die Tat als gerechtfertigte Rachehandlung erscheint.
Erst am Ende der Erzählung offenbart sich die eigentliche Motivation der Wlasta. Durch ihre Tochter Sarka lässt sie Stirad gefangen nehmen und offenbart ihnen, dass Stirad ihr Geliebter und der Vater Sarkas war, sie jedoch sitzen gelassen hat, nachdem er sie geschwängert hatte. Die Motivation, die Frauen von der Unterdrückung der Männer zu befreien und das Erbe Libussas anzutreten erweist sich also letzten Endes lediglich als Vorwand für einen persönlichen Rachefeldzug. Damit wird auch das letzte ehrenhaft anmutende Motiv für den Kampf der Frauen diffamiert und demontiert.
In seinem Nachtstück erzählt Carl Franz van der Velde also die Geschichte des Mägdekriegs als unnatürliche Episode der Gründungsgeschichte Böhmens. Eindeutig wird der Versuch der weiblichen Machtergreifung als illegitim ins Reich des Unheimlichen verwiesen.

Bei Birch-Pfeiffer erscheinen die Gewaltdarstellungen selbst stark zurückgenommen. Es findet keine Schlacht statt, lediglich die zentrale Kampfszene, in der Herma auf den unbekannten Ritter trifft, wird auch hier dramatisch inszeniert. Herma wird zwar durch den Ritter vor dem Hinterhalt gewarnt, schafft es aber aus eigener Kraft, den Anführer zu entwaffnen und zu verletzen, während der Ritter mit den Knechten kämpft: „[Bühnenanweisung]: [Werner] [f]ällt Herma an, die Knechte den Ritter, nach wenigen Streichen schlägt Herma ihm das Schwert aus der Hand und verwundet ihm am Arm.“[441] In der szenischen Darstellung wird also sehr viel stärker ein utopisch anmutendes, gleichberechtigtes Nebeneinander der Geschlechter inszeniert als eine heroische

[440] Ebd., S. 155.
[441] Birch-Pfeiffer, Charlotte: Herma und die Söhne der Rache, S. 23.

Rettungsaktion wie bei van der Velde. Gerade aufgrund der Singularität dieser Kampfszene muss ihr für das Stück besondere Bedeutung zugesprochen werden.[442]

Die Schlacht, die van der Velde am Ende der Erzählung ausführlich beschreibt, wird hier ersetzt bzw. beendet, bevor sie eigentlich angefangen hat. Im Austausch für zwanzig Geiseln wagt sich Teutoburg selbst in die Burg der Frauen, um die Hochzeit zwischen Hermas Tochter und seinem Neffen als Friedensangebot zu nutzen. Herma fühlt sich dadurch jedoch auch von ihrer Tochter verraten. Sie will die Geiseln opfern, um Teutoburg zu töten, dem sie zuvor noch erklärt, dass Udda auch seine Tochter ist. Auch diese – von Teutobald als kaltblütige bewertete – Tat wird durch Birch-Pfeiffer relativiert, wenn die Protagonistin ihre Beweggründe erklärt:

> Doch nicht so grausam bin ich, als Du denkst;
> Denn ob sie draußen sich verbluten werden,
> Ob sie die Trümmer dieser Burg begraben,
> zu Grunde gehen alle sie mit mir:
> […]
> Entschlossen sind wir, und bereit zu sterben,
> Doch Du gehst uns voran die dunkle Bahn![443]

Bevor jedoch der Kampf beginnt, öffnet sich die geheime Falltür, die sie dem Ritter gezeigt hat und dieser stürmt mit seinen Brüdern in die Kammer, um den Mord an seinen Eltern zu rächen. Er offenbart Herma seine Identität und tötet sie. Den anderen Frauen wird jedoch Gnade gewährt.

Im Gegensatz zu van der Velde, der immer wieder die Unnatürlichkeit und die Ungerechtheit des Verhaltens der Frauen betont, erscheint Hermas Tat bei Birch-Pfeiffer eher gerechtfertigt. Herma fühlt sich vom Geliebten und der Tochter verraten und kann deshalb das Friedensangebot Teutobalds nicht annehmen. Dass die Frauenfiguren hier so viel positiver dargestellt werden, lässt deutlich werden, dass die Autorin hier nicht nur eine Dramatisierung der Erzählung van der Veldes vornimmt; vielmehr findet eine subtile Umdeutung der Erzählung statt, durch die die eher misogyne Position van der Veldes aufgelöst wird.

Die Ambivalenzen, die Ebert in seiner Bearbeitung betont, werden auch in den Kampf- und Gewalthandlungen deutlich. Die Frauen nutzen Gewalt auf sehr viel extremere Weise als zum Beispiel bei van der Velde beschrieben. Sie enthaupten die Männer und flechten Stirad in Sichtweite der Burg aufs Rad. Gewalt wird von den Frauen also auch hier bewusst als Mittel

---

[442] Dabei scheitert es bei Birch-Pfeiffer nicht an den dramatischen Darstellungsmitteln, wie vor allem die Szenen mit der Druide zeigen, in denen es zahlreiche Pyro-Effekte gibt: „([Herma] schlägt außer sich vor Wut mit dem bloßen Schwert auf die Phiole; die mit einem furchtbaren Knall zerspringt – eine Flamme steigt daraus empor, und senkt sich an dem Körper der Druide hinunter. Diese schreit laut auf). [...] (Die Flamme hat indessen den Boden berührt. Sobald dieß geschieht, erfolgt ein heftiger Donner=Schlag. Rings um das Ruhebett her steigen kleine Flammen auf. Von der Druide aus verbreitet sich ein blutrotes Licht in den Vordergrund [...]). ebd., S. 63.

[443] Ebd., S. 86.

zur Abschreckung des Gegners eingesetzt. Gleichzeitig handelt Wlasta aber meistens dem männlich-gesellschaftlichen Ehrenkodex entsprechend. Sie stellt sich nicht nur dem Zweikampf mit dem Fürsten, sondern schützt sogar dessen Sohn vor den eigenen Leuten, als dieser zufällig in die Hände der Frauen gerät. Auch der schwarzen Magie schwört Wlasta schließlich ab, „von ihrer Verbindung zur Hexe Straba und den ‚dunklen Göttern', wie sie in Brentanos Mythen-Welt von ‚Natur', also genealogisch, fixiert ist, vermag sich Eberts Wlasta aus eigener moralischer Kraft zu befreien".[444] Im Gegensatz zu van der Velde schreibt Ebert Wlasta explizit in einen tragisch-heroischen Diskurs ein. Trotz allem ist ihr Verhalten im Grundsatz frevelhaft, wie auch Schmitz betont: „Wer – wie Wlasta – den einen Pol absolut zu setzen versucht, verkehrt und stört damit schuldhaft die Ordnung der Welt insgesamt."[445]
Ebert schreibt sich mit seinem explizit als *böhmisch-nationalem* Heldengedicht bezeichnetem Text in den zeitgenössisch aktuellen politischen Diskurs ein, in dem – auch über literarische Werke – „die Fragen nach ‚Volk', ‚Nation' und deren Poesie verhandelt wurden".[446] Böhmen als Land mit zwei Völkern ist dabei ein ‚schwieriger Fall':

> Träger von ‚Nationen' aber sind Völker, oder vielmehr: als Nation kommt ein ‚Volk' zu sich selbst, erreicht gleichsam sein geschichtliches Entwicklungsziel; im ‚Nationalstaat' wird einem ‚Volk' ein Raum als seine ‚Heimat' ‚von Natur aus' zugeordnet, und die Anderen, nicht zum ‚Volk' Gehörigen werden ausgegrenzt.[447]

Durch diesen Umstand befinden sich die Dichter wie Ebert in Böhmen in einer besonderen Situation, die Johann Wolfgang von Goethe folgendermaßen beschreibt:

> Denn wenn die Böhmischen Dichter, selbst indem sie alten Mustern folgen, nicht umhin können, durch Sinnesart, Ausdrucksweise und Gedichtform doch auch in heutiger Bildung Deutsche zu sein, so sind hinwieder die Deutschen Dichter in Böhmen, durch entschiedene Neigung und stetes Zurückgehen zum Altnationalen, ihrerseits recht eigentlich Böhmisch.[448]

Goethe ordnet dabei Ebert unter die letzteren ein und ist voll des Lobes, wenn er Ebert ein „schönes Talent" nennt, „welches hauptsächlich Böhmische Stoffe gewählt, und sie in mehrfachen Formen, auch sogar in einem großen Epos, mit Feuer und Leichtigkeit behandelt hat".[449] Wie Goethe beschreibt, nimmt Ebert im Kampf um die (kulturelle) Vorherrschaft zwischen Tschechen und Deutschen eine stark vermittelnde Position ein: „*Wlasta. Böhmisch-nationales Heldengedicht* schenkt dem ‚böhmischen Volk' ein ‚Nationalepos' im Geist des

[444] Schmitz, Walter: Utraquismus als poetisches Programm, S. 179.
[445] Ebd., S. 179.
[446] Ebd., S. 169. Ebert selbst war nach Schmitz beeinflusst durch den ‚schwäbischen Dichterkreis' um Gustav Schwab und Ludwig Uhland, dessen volkstümliche Gedichte er bewunderte. Auch seine Freundschaft zu dem Historiker, Politiker und Vertreter der tschechischen Nationalbewegung František Palacký sensibilisierte ihn für ‚nationale' Fragen. Vgl. ebd.
[447] Ebd., S. 165.
[448] Goethe, Johann Wolfgang von: Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Bd. 18.2. Hrsg. von Johannes John et al. München: Hanser 1996. S. 153–176, S. 173f.
[449] Ebd., S. 174.

kulturellen ‚Utraquismus'."[450] Ebert sieht sich also nicht als deutscher Dichter in Böhmen, es ging ihn vielmehr um „‚Friede, kulturelle, völkische und politische Gleichberechtigung beider Völker des Landes' […]".[451] Dabei bewährt sich Ebert nach Schmitz

> [g]erade weil der Dichter Karl Egon Ebert offen für die das Bestehende angreifenden Forderungen der liberal nationalen, ja sogar revolutionären Parteien seiner Zeit ist, […] als ein Mann des nationalen Ausgleichs: Bohemismus und Utraquismus wären als politisches Programm wohl in anderen Kontexten zu würdigen; als poetisches Programm hat sie Karl Egon Ebert in seinem Nationalepos *Wlasta* zur Darstellung gebracht.[452]

Gerade diese ausgleichende Positionierung Eberts bestimmt jedoch die gemischte Aufnahme in der Rezeption.

Durch die Fokusverschiebung auf die Libussahandlung kommt es bei Schubert erst im dritten Aufzug kommt es zum eigentlichen Mägdekrieg. Auch wenn schon zuvor ein Kampf auf offener Bühne inszeniert wird, kommt es dort zu keiner direkten Gewaltanwendung durch die Frauen. Die im dritten Aufzug entstehenden Kampfhandlungen werden wie üblich durch Teichoskopie vermittelt; die Magd Sarka berichtet, wie Wlasta als Rasende den Tod sucht. Als die Schlacht schon fast verloren erscheint, bringt eine der Mägde den entführten Sohn Libussas ins Schloss, durch den die Frauen die Männer zur Kapitulation zwingen können. Wlasta ergreift die Herrschaft und beschließt, Primislav und dessen Sohn töten zu lassen. Primislav bittet darum, seinen Sohn zu verschonen, was Wlasta jedoch zunächst verneint. Dann besinnt sie sich doch auf ihre Weiblichkeit und erkennt die Unnatürlichkeit ihres Verhaltens:

> [...] Unnatürlich schritt
> ich aus den Grenzen der Natur – und dennoch
> bin ich ein Weib – die menschlichen Gefühle,
> die ich gewaltsam unterdrückt, erwachen.[453]

Wlasta fügt sich also letztlich ihrer (weiblichen) Natur: Sie krönt Primislav und präsentiert ihn und seinen Sohn dem Volk als neuen Herrscher. Anschließend löst sie ähnlich wie auch die Penthesilea bei Kleist den Bund der Waffenschwestern auf und tötet sich schließlich selbst, was Primislav als Sühne anerkennt. Auch diese Handlung findet auf offener Bühne statt:

> Den Bund der Waffenschwestern lös' ich auf.
> Nur eine Freiheit kann die Frau erringen,
> sie lerne es, sich selber zu bezwingen!
> Libussa rief mich einst vor ihr Gericht.
> Ich folgte nicht; jetzt will ich zu ihr gehen.
> So lebt denn wohl – vergib mir Vaterland –
> zur Sühne straf' ich mich mit eig'ner Hand!
> (sie ersticht sich; Primislav eilt vom Throne und fängt sie in seinen Armen auf.)[454]

[450] Schmitz, Walter: Utraquismus als poetisches Programm: Karl Egon Eberts Nationalepos 'Wlasta' zwischen Romantik und jungem Deutschland, S. 174.
[451] Ebd., S. 173.
[452] Ebd., S. 183.
[453] Schubert, Carl Friedrich: *Wlasta oder der Mägdekrieg*., S. 84.

Schubert kürzt die durchaus mit politischen Potentialen verknüpfte Sage also rigoros auf die Ebene des Geschlechterkonflikts hinunter. Das gelingt ihm vor allem durch eine Verschiebung des Schwerpunktes der Erzählung auf die Entstehung des Konflikts und durch die Ausblendung der kriegerischen Gewalthandlungen. Der zentrale Akt weiblichen Gewalthandelns ist hier nicht der Angriff auf den Mann, sondern die gegen sich selbst gerichtete Gewalt im Selbstmord. Damit betont Schubert die Unnatürlichkeit von eigenständigem weiblichem Handeln aufs Schärfste und zementiert so die herkömmlichen Geschlechtervorstellungen.

5.3.4 Erkenntnisse

Im böhmischen Mägdekrieg wird die antike Amazonensage variiert. Die Frauenfiguren sind hier keine Fremden, sondern stammen aus dem eigenen Volk, aus dem heraus sie eine (Gegen-)Nation gründen. Auch hier werden letztlich also zwei Gesellschaftssysteme gegeneinander gestellt, wobei das weibliche System mehr oder weniger deutlich in das patriarchale zurückgeführt wird. Mit Ausnahme Woltmanns, die diese Entwicklung subtil unterläuft, wird so der Versuch der weiblichen Subjektsetzung als Irrweg gekennzeichnet. Dabei ist der Plot durchgängig ähnlich angelegt, es gibt allerdings entscheidende Änderungen vor allem in der Motivation der Parteien.

Auffälligerweise gibt es mit Ausnahme Eberts kaum eine Einschreibung der politischen Implikationen, die Texte bleiben vielmehr auf die Ebene der Geschlechtervorstellungen reduziert; wahrscheinlich werden Texte, die die Handlung auf die Gründung eines tschechischen Nationalstaates übertragen, auch eher in tschechischer Sprache verfasst.

[454] Ebd., S. 85f.

5.4 Judith

Eine der Heldinnen der Bibel ist Judith, deren Enthauptung des Tyranns Holofernes im Zentrum des gleichnamigen Buches steht. Das Buch Judith entstand wahrscheinlich um 150 v. Christus und findet sich in der evangelischen Bibel in den Apokryphen. Schon vor den für diese Arbeit relevanten Bearbeitungen des 19. und 20. Jahrhunderts hat die Figur der Judith innerhalb der (weltlichen) Literatur eine lange Tradition.[455] Auch in den bildenden Künsten gibt es zahlreiche Werke, die sich mit der Judithfigur beschäftigen. Diese Auseinandersetzung ging einher mit einer spezifischen Mythologisierung, durch die der Stoff aus dem spezifisch biblischen Kontext herausgenommen wurde:

> Diese Möglichkeit eines grenzenlosen Umgangs mit dem biblischen Stoff geschah auf dem Weg der Mythologisierung, der aus dem begrenzten Terrain einer biblischen Deutung in säkulare Sphären führte. Losgelöst von ihrer ursprünglich göttlichen Mission wurde Judiths Tat zu einem aktuellen Ereignis von individueller Qualität, in dem Gott allenfalls noch eine Nebenrolle zugedacht wurde.[456]

Im 19. Jahrhundert ist eine Einordnung der Figur in den zeitgenössischen weiblich-heroischen Kontext zu beobachten. Dabei gibt es auch hier wieder Tendenzen der Idealisierung und gleichzeitig solche der Dämonisierung. Im 20. Jahrhundert geht die Beschäftigung mit der Judith-Figur dann zurück bis sie heute eine eher marginale Figur darstellt. Bis in die heutigen Werke hinein ist jedoch auffällig, dass die Figur der Judith gleichsam als Legitimationsfolie für weibliches Gewalthandeln benutzt wird. So werden die Gewalttäterinnen in verschiedenen Kontexten immer wieder als Judith bezeichnet. Auffällig ist das vor allem bei den im nächsten Kapitel untersuchten Texten über Charlotte Corday, wo Judith nahezu durchgängig zur interfiguralen Verortung genutzt wird. Dabei stimmt die Grundsituation nicht grundsätzlich mit der biblischen Darstellung des Stoffs überein. Der Vergleich mit Judith dient vielmehr dazu, das Handeln der Protagonistin in einen moralischen Kontext zu stellen, in dem die Gewalthandlung an sich positiv bewertet werden kann.[457]

Schon in der Bibel bzw. den Apokryphen ist die Gewalttat Judits, die Tötung des Holofernes durch das Abschlagen seines Kopfes, zentral. Im Buch Judit wird erzählt, wie die Witwe dadurch die Belagerung Betulias abwendet. Dabei wird in den ersten 12 Kapiteln über den Kriegszug berichtet, den Holofernes in Nebukadnezars Auftrag führt. Lediglich die Israeliten leisten ihm Widerstand. Aus diesem Grund belagern die Truppen des Holofernes die Stadt Betulia und schneiden die Städter von der Wasserversorgung ab. Nach 34 Tagen verzweifeln

[455] Vgl. u. a. Kobelt-Groch, Marion: "Ich bin Judith". Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2003.
[456] Kobelt-Groch, Marion: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert. München: Fink 2005, S. 21.
[457] Vgl. hierzu auch das Kapitel 5.5 über Charlotte Corday.

die Belagerten und das Volk fordert von den Ältesten, die Stadt auszuliefern. Der Älteste Usija verlangt jedoch, noch 5 Tage zu darauf warten, dass Gott ihnen hilft; erst dann wolle er der Forderung entsprechen. In diesem Moment der Ohnmacht wird Judit eingeführt. Sie ist seit drei Jahren und vier Monaten Witwe und wird beschrieben als „gottesfürchtige" Frau mit „schöne[r] Gestalt und […] blühende[m] Aussehen".[458] Außerdem wagt sie es, die Ältesten für ihre Entscheidung zu kritisieren und diese erkennen ihre „Weisheit" und Gottesfürchtigkeit auch durchaus an. Judit nimmt also hier eine besondere Stellung ein – als Witwe steht sie außerhalb der etablierten Geschlechterordnung, aus diesem Grund werden ihre öffentlichen Äußerungen akzeptiert. Judit kündigt schließlich an, dass „der Herr durch [ihre] Hand Israel gnädig Hilfe bringen"[459] wird. Eine genauere Beschreibung des Vorhabens wird zunächst jedoch nicht gegeben. Nachdem die Ältesten sie verlassen haben, betet sie eindringlich zu Gott. Auffällig ist hier, dass sie innerhalb des Gebets die geplante Tat durch Berufung auf ihre Genealogie legitimieren will. In der Lesart Volker Mergenthalers wird Judith mit der vergewaltigten Dina[460] parallelisiert. Daraus ergibt sich, dass Judit nicht etwa die Ermordung des Holofernes plant, sondern vielmehr vorhat, eine Vergewaltigung zu provozieren, um auf diese Weise den Zorn Gottes hervorzurufen:

> Darin läge eine Erklärung für ihren unbewaffneten Gang ins feindliche Lager, in dem sie die Rolle der verführerisch zurecht gemachten Frau spielend erscheint und das sie während der ersten drei Tage ihres Aufenthalts abends verläßt, um in unmittelbarer Nähe der Soldaten in einer Schlucht zu baden und zu beten.[461]

Ernst Haag schlägt eine andere, stärker am christlichen Kontext orientierte Lesart vor. Diese gelingt jedoch nur durch die Uminterpretation einer früheren Begebenheit durch Judith. Diese berufe sich auf ihren Stammvater Simeon, der die Vergewaltigung der Jakobstochter Dina grausam rächt. Laut Haag wird die Vergewaltigung „nach Ausweis der Tradition" als Affekthandlung beschrieben, die durch das leichtsinnige Verhalten des Mädchens provoziert worden sei.[462] „[I]n der Darstellung Judiths" wird daraus

> eine geplante, von Heiden böswillig ausgeführte Gewalttat an Israel. [...] Damit hat Judit aber den mehr oder weniger privaten Racheakt der beiden Jakobssöhne auf die Ebene eines universalen Strafgerichtes Jahwes erhoben, in dem Gott des Angriff gewalttätiger heidnischer Machthaber auf das ihnen schutzlos preisgegebene Israel mit Hilfe seiner Auserwählten zuschanden macht.[463]

---

[458] Judit 8,7 – 8,8. In: *Die Bibel. Altes und Neues Testament* ; Einheitsübersetzung. Lizenzausg. Freiburg: Herder 1998.
[459] Ebd.
[460] Vgl. Gen, 34,1-31. Dina wird von Sichem zunächst vergewaltigt, dann allerdings geheiratet. Sie wird von ihren zwei Brüdern Simeon und Levi gerächt, indem diese die Stadt plünderten.
[461] Mergenthaler, Volker: Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung. Bern: Lang 1997, S. 64.
[462] Vgl. Haag, Ernst: *Das Buch Judit*. Düsseldorf: Patmos 1995(= Geistliche Schriftlesung. Erläuterungen zum Alten Testament für die geistliche Lesung 15), S. 90.
[463] Ebd.

Durch die auf der Ebene der Interpretation hergestellte Analogie der jeweiligen Ausgangssituationen legitimiere Judit also ihr eigenes Handeln sozusagen in einem Akt der Autonomie. Eine eindeutige Implikation einer der beiden Lesarten lässt sich allerdings nicht widerspruchslos festlegen – mir erscheint jedoch die Version Mergenthalers näher am Text.

Im Anschluss an das Gebet schmückt Judit sich und „macht[] sich schön, um die Blicke aller Männer, die sie sähen, auf sich zu ziehen“[464]. Mit der Ankündigung, den Angreifern einen Weg zur Eroberung zu zeigen, wird sie zu Holofernes vorgelassen. Nachdem sie von der vermeintlichen Eroberungsstrategie berichtet hat, zeigt sich auch Holofernes bezaubert von Judit: „Wahrhaftig, du bist wunderschön und verstehst ausgezeichnet zu reden.“[465] Gerade die Redefähigkeit Judiths ist ein wichtiges Element zur Vernichtung des Holofernes. Bei genauerer Analyse wird deutlich, dass Holofernes sich sozusagen selbst vernichtet, da er die Reden Judiths falsch deutet. Diese spricht die ganze Zeit die Wahrheit, allerdings auf missverständliche Weise, wie Ernst Haag erläutert:

> Dennoch hätte man die Aussageabsicht des Erzählers gründlich verkannt, wenn man die Rede Judits vor Holofernes, und die ihm von ihr, der Israelitin, erteilte Auskunft nur als verzeihliche Notlüge und ihren Gang in das Heerlager der Assyrer als eine bloß umständehalber gewährte Kriegslist entschuldigen würde.[466]

An mehreren Stellen im Text nutzt Judith gezielt doppelsinnige Formulierungen, um – ohne dabei die Unwahrheit zu sprechen – Holofernes in seinem Glauben zu bestätigen, sie sei gekommen, um ihr Volk an ihn zu verraten. Bei ihrer ersten Begegnung schwört Judith, „in dieser Nacht keine Lüge“ zu sprechen. Im Anschluss verspricht sie, dass, wenn Holofernes dem „Rat seiner Magd“ folge „dann […] Gott mit [ihm] das Werk zu Ende führen [würde], und nichts, was [ihr] Herr vorha[be], […] unerfüllt bleiben [würde].“ Während Holofernes das Wort Herr auf sich bezieht, meint Judith damit Gott. Wie Haag erläutert, funktionieren die folgenden Dialoge nach einem ähnlichen Schema.[467] Dadurch wird die Hybris des Holofernes deutlich und sein Scheitern letztlich als selbstverschuldet gekennzeichnet.

Holofernes plant, Judit zu verführen, schläft jedoch betrunken ein, bevor er zur Tat schreiten kann. Diesen Moment allein mit dem Belagerer in dessen Zelt nutzt Judit. Sie formuliert

---

[464] Judit 9,4.
[465] Judit, 11, 23.
[466] Haag, Ernst: *Das Buch Judit*, S. 105.
[467] An einer Stelle hakt die Annahme, Judith würde nicht lügen: Sie erzählt, dass die Einwohner Bethulias beschlossen hätten, ihre Speisegesetze zu übertreten, sobald ein entsprechender Schulderlass aus Jerusalem vorliege. Haag löst bzw. umgeht dieses Problem, indem er ausführt, dass diese Erzählung Judith gleichnishaft zu verstehen sei und sich auf die Herausforderung Gottes durch das Ultimatum beziehe. Vgl. ebd., S. 108–109. Gegenüber dieser doch eher willkürlichen Interpretation weist Toni Craven auf das erste Gebet Judiths hin, in dem sie darum bittet, ihre Feinde durch ihre „listigen Worte“ (Judit, 9,10 und 9,13Die Bibel.) besiegen zu dürfen. „Thus in those passages, where she lies, she is being true to her own words.” Craven, Toni: *Artistry and faith of the book of Judith*. Chico, Calif.: Scholars Press 1983, S. 95.

zunächst ein kurzes Gebet.[468] Durch diese Einordnung ihres Handelns in den größeren Kontext der „Verherrlichung Jerusalems“ soll „[a]uf keinen Fall [...] nach der Aussageabsicht des Erzählers die Ausführung ihres Vorhabens als das politisch motivierte Attentat einer jüdischen Fanatikerin erscheinen“.[469] Nachdem sie umständlich sein Haar aus dem Nacken gestrichen hat, schickt sie noch ein kurzes Stoßgebet zum Himmel, in dem sie Gott um die Kraft für ihr Vorhaben bittet. Hierdurch tritt Jahwe als der eigentlich Handelnde hervor[470]:

> Nach der Aussageabsicht des Erzählers, der hier wiederum ein Element der Jahwekriegsvorstellung benützt, kommt dadurch zum Ausdruck, daß nicht die Leistung des von Gott in Dienst genommenen Menschen, sondern die Offenbarung der Rettermacht Jahwes das Heil seines Volkes bewirkt.[471]

An dieser Stelle wird deutlich, dass Judit hier, obwohl sie als autonome, selbst-bewusste Figur zu handeln scheint, eher einen ‚Werkzeug-Charakter’ besitzt. Ihre Handlungen werden durch Gott selbst ausgeführt.[472] Judit ergreift schließlich das Schwert des Holofernes vom Kopf des Bettes und tötet ihn:

> Und sie schlug zweimal mit ihrer ganzen Kraft auf seinen Nacken und hieb ihm den Kopf ab.
> Dann wälzte sie seinen Rumpf von dem Lager und riß das Mückennetz von den Tragstangen herunter. Kurz darauf ging sie hinaus und übergab den Kopf des Holofernes ihrer Dienerin, die ihn in einen Sack steckte.[473]

Auffällig an der Beschreibung der Tat ist vor allem die Kaltblütigkeit, mit der Judit handelt. Dabei muss sie zweimal zuschlagen, um den Kopf des Holofernes abzutrennen. Diese Doppelung ist auf zweierlei Weise relevant: Einerseits wird so die Entschlossenheit verdeutlicht, mit der Judit handelt, andererseits aber auch auf subtile Weise ihre Weiblichkeit betont. Sie ist dieses ‚Handwerk’ eben nicht gewohnt und ihm körperlich nicht gewachsen. Im Anschluss schleicht sich Judit mit der Magd aus dem feindlichen Lager und präsentiert nach der Rückkehr triumphierend den Kopf als Trophäe: „Seht, das ist der Kopf des Holofernes, […]. Der Herr hat ihn durch die Hand einer Frau erschlagen. […] Zwar hat ihn mein Anblick verführt und in das Verderben gestürzt, aber er hat mich durch keine Sünde befleckt oder geschändet.“[474] Judit betont hier zum einen die Legitimation ihres Handelns und zum anderen ihre (unangetastete) Reinheit.[475] Nachdem die Israeliten die führerlosen gegnerischen Truppen

---

[468] Vgl. Judit, 13,4 – 13,5.
[469] Haag, Ernst: *Das Buch Judit*, S. 120.
[470] Vgl. ebd., S. 87.
[471] Ebd., S. 121.
[472] Vgl. hierzu auch Hellmann, Monika: *Judit - eine Frau im Spannungsfeld von Autonomie und göttlicher Führung. Studie über eine Frauengestalt des Alten Testaments.* Frankfurt am Main: Lang 1992, S. 80–81: „Dieser Vers illustriert, daß nach Vorstellung des Verfassers zu dem psychischen Unvermögen einer Frau, einen Menschen zu enthaupten, noch das physische hinzutritt, denn Judit muß ‘zweimal mit all ihrer Kraft’ zuschlagen. Die Tatsache, daß ihre ‘Aktion’ dennoch gelingt, verweist auf den die Tat stützenden Jahwe.“
[473] Judit, 13,8 – 13,10.
[474] Ebd., 13,15 – 13,16.
[475] Vgl. Mergenthaler, Volker: *Medusa meets Holofernes*, S. 65.

vertrieben haben, feiern sie ein dreimonatiges Freudenfest, indem Judit von allen Seiten geehrt wird; erst mit 105 Jahren stirbt sie.
Die Judit-Figur wird in dieser Erzählung also als idealtypische Heroine dargestellt. Die Weiblichkeit der Figur wird dabei auf verschiedene Weise hervorgehoben. So wird nicht nur ihre Schönheit und Tugend immer wieder betont, auch sie selbst formuliert explizit das Ungewöhnliche ihres Tuns als Frau. Aber auch während der Tat selbst wird die (weibliche) Schwäche erneut akzentuiert. Dabei handelt Judit vordergründig als eigenständige, sich ihrer Selbst bewussten Figur und scheint damit eine für den (männlichen) Heroismus entscheidende Autonomie zu bewahren. Auf subtile Weise wird dieser Eindruck allerdings an verschiedenen Stellen aufgebrochen und die Subjekthaftigkeit Judits zurück genommen. Judit handelt also letztlich lediglich als Werkzeug Gottes und nicht als eigenständiges Subjekt.

Die Judith-Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts greifen diesen Figurenkonflikt zwischen Autonomie und Werkzeugcharakter auf. Im Gegensatz zu den Apokryphen, in denen Judith unhinterfragt als Witwe außerhalb der Gesellschaft steht, wird bei den Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts die Figur ambivalenter verortet.

5.4.1 Einführung und Charakterisierung der Figur

Judith ist keine einfache Figur, sondern vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass sie im Prätext wie in den darauf rekurrierenden Bearbeitungen changiert. Die Pole, zwischen denen die Figur changiert, sind dabei auf mehreren Ebenen angesiedelt. Einerseits geht es um die Einordnung der Figur selbst zwischen Heroisierung und Dämonisierung. Außerdem wird ihr Handeln unterschiedlich beurteilt, und entweder als autonomes Handeln oder als werkzeughaftes uneigenständiges Handeln bewertet. Auch ihr gesellschaftlicher Status ist nicht eindeutig und wird zwischen Objekthaftigkeit männlicher Begierde und Verfremdung – als Witwe oder Jungfrau, sowie durch göttliche Überhöhung inszeniert.
Eine frühe Judith-Bearbeitung von 1808 stammt von Heinrich Keller. Keller inszeniert die Ausgangssituation anders als in der biblischen Vorlage: Judith wird hier von den Männern begehrt; das Volk gibt Judith die Schuld an der Notsituation.
Judith erscheint zunächst als schuldhaftes Objekt der männlichen Begierde, im Verlauf des Stücks wird jedoch Judiths göttliche Unnahbarkeit erkannt: „Ich seh' es Judith! du beherrsch'st die Welt; Prophetin, Göttin bist du, keine Frau!“[476] Judith selbst kritisiert explizit die

[476] Ebd., S. 121.

fehlenden Handlungsoptionen für Frauen, ihr eigener Freiheitsanspruch macht sie untauglich für ein normales gesellschaftliches Leben:

> Judith [...]
> Hilf mir, Gott! zu dem ich bitte.
> Nur der Mann kann helfen, rathen;
> Weiber haben keine Thaten,
> Sprach der Richter: Untergeben
> Ist dem Mann ihr Will' und Leben.
> Hat uns die Natur verrathen?
> […]
> Glorreich wird es bald bewiesen,
> Daß mehr eines Weibes Seele
> Sich mit Muth als Männer stähle.
> Den Bedrückern nun zur Schande
> Stürz' ich ihre Tyranney,
> Und zerreißend alle Bande
> Bleib' ich Herrin, bleib ich frey.[477]

Judiths Handeln ist mit dem Anspruch begründet einer Heirat zu entgehen und so Herrin ihrer Taten zu bleiben. Keller vertritt hier eine explizit feministische Position, was auch Jürgen Hein betont: „Keller will sein Stück – in der exemplarischen Tat Judiths – als Beitrag zur Emanzipation der Frau verstanden wissen, die sich den Konventionen, Zwängen und Erwartungen ihrer Zeit entzieht.“[478] Die Gewalthandlung wird also auch auf einer persönlichen Ebene legitimiert – gerade diese Ebene wird dann später bei Hebbel in Frage gestellt werden.

Ein die „Judith-Rezeption revolutionierendes“, anonym erschienenes Drama aus dem Jahr 1818 wurde von Gabrijela Mecky-Zaragoza neu herausgegeben. Hier erfolgt eine harsche Dämonisierung auf antijudaistischer bzw. antisemitischer Basis.

Die bethulischen Juden erscheinen hier stark negativ gezeichnet. Die Bethulier werden zudem durch die jiddische Sprache als ‚Wilde’ dargestellt, als zentrale Kunst wird ihnen das ‚Beterkeln’ zugesprochen, das Gabrijela Mecky-Zaragoza als „dialektal markierte Ableitung des Verbs ‚türken’“ in der Bedeutung von ‚betrügen’ deutet. Judith erscheint dabei in der Kombination von Judentum und Weiblichkeit zunächst besonders gefährlich:

> In Judith sind drei Faktoren vereint, die sie für den Verfasser zum gewünschten Vorzeigeexemplar des Schreckens auf seiner Bühne der „Verabscheuung“ machen. Judith ist Jüdin, die schon in ihrem Namen das zur Schau trägt, was Hadesse/Esther durch die persische Bedeutung ihres Namens – ‚Stern‘ – im Verborgenen lassen kann: ihr Judentum. Das macht sie im Buch Judith aber nicht minder gefährlich, denn Judith ist eine Frau, die alle geschlechtsspezifischen Grenzen sprengt. [...] Judith ist eine Männermörderin. Während Esther Haman überwältig, ohne körperlich tätig zu werden, ist Judith ein echtes Flintenweib.[479]

[477] Keller, Heinrich (Heinrich Izenloe Hofpoet bey Kaiser Rudolf II) von: *Judith*, S. 140f.
[478] Hein, Jürgen: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht. In: *Hebbel Jahrbuch 1971/72*. Hrsg. von Ludwig Koopmann. Heide: Boyens 1972. S. 63-92, S. 64.
[479] Ebd., S. 110f.

Judith ist auf der Grenze zwischen Wildheit und Zivilisation angesiedelt, da sie wie die Assyrer ‚reines' Hochdeutsch spricht und zudem in der Lage ist, die „unersteiglichen" Berge zwischen Stadt und Lager zu überwinden. Die Assyrer fungieren im Gegensatz dazu als positiv konnotiertes Gegenbild:

> Dieser skizzierte Gegensatz zwischen der „Wildniß" der Bethulier und dem „civilisirten" Zeltstaat der Assyrer, der vor dem Hintergrund des anonymen Vorwortes auch als ein ideologiegeladenes jüdisch-christlichs Kontrastprogramm gelesen werden kann, markiert die Grenzverläufe des dramatischen Mikrokosmos, in dem die Titelheldin als Grenzgängerin fungiert.[480]

Das Zivile ist dabei bei Judith lediglich eine Maske. Während sie sich vordergründig als „Balbohste" gibt – was „[i]m Standardjiddischen […] für eine positiv konnotierte Hausfrau"[481] steht –, schreckt sie nicht davor zurück, heimlich einen Krug mit Wasser zu verstecken und so ihr eigenes Volk zu ‚beterkeln'. Der Grenzgängercharakter zeigt sich, wie Mecky-Zaragoza betont, auch im erstmals hier und nicht bei Hebbel auftauchenden Status als ‚jungfräulicher Witwe', durch die ihr das ‚Beterkeln' des Assyrer und des Holofernes' überhaupt erst möglich wird:

> Das „Madje"-Dasein läßt bei den Assyrern keine Furcht vor den Frauen aufkommen, die aus der wilden Gegend sind. [...] Anders gesagt: Judith muß sich nicht vor ihm [Holofernes] fürchten, weil er sich nicht vor dem „lieben Mädchen" fürchten muß - zumal dieses Mädchen so schön geputzt ist.[482]

Auch der Putz Judiths wird hier also als ‚Spielart' des Beterkelns gewertet, durch den der Betrug an Holofernes unterstützt werden soll.

Eine der wichtigsten Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts legt Friedrich Hebbel vor. Hebbel psychologisiert seine Figuren, von Gott ist zwar noch oft die Rede, die Figuren handeln aber aus anderen, persönlichen Motiven. Judith tritt im zweiten Akt zum ersten Mal auf. Sie erzählt von einem Traum, „dem sie prophetische Qualität zuspricht"[483], und der schon an dieser Stelle auf die Zweifelhaftigkeit der religiösen Motive verweist. Auffällig ist die Statusänderung, die Hebbel vornimmt. Auch hier ist Judith Witwe, sie ist jedoch noch immer jungfräulich, da ihr Gatte Manasse, nach Judiths Beurteilung in einem Anfall von Wahnsinn, davor zurückgeschreckt ist, sie ‚in Besitz' zu nehmen. Hilmes führt aus, dass „[d]ie ihr in den Leib geschriebene Paradoxie – Judith ist Jungfrau und Witwe zugleich –[…] sie zur tragischen Heldin [prädestiniert], einer um Selbstbehauptung und Erfüllung ringenden Frau".[484] Hebbel führt also ein Element des klassisch-weiblichen Heroismus ein, denn nur eine „noch nicht zur Frau gewordene" Frau kann überhaupt als Held agieren:

---

[480] Ebd., S. 113.
[481] Ebd., S. 115.
[482] Ebd., S. 118.
[483] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale,* S. 88.
[484] Ebd., S. 87.

> Aber nun der Entschluss zur Tat! Nur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Überzeugung des menschlichen Gemüts, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe muss daher gestrichen werden. [..] Ich habe jetzt die Judith zwischen Weib und Jungfrau in die Mitte gestellt und ihre Tat so allerdings motiviert […].[485]

Durch Judiths paradoxe Stellung wird auch die daraus entstehende Handlungs-Ohnmächtigkeit der Figur deutlich, denn die klassischen, dem Weiblichen zugeschriebenen Handlungsoptionen sind ihr verschlossen:

> Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden: sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, das sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib![486]

Judith hat die zeitgenössischen Geschlechtervorstellungen verinnerlicht[487]: „Obwohl sie die äußeren Bedingungen der Keuschheit und Ehe erfüllt, verfehlt sie die von ihr selbst adaptierte »positive« Bestimmung der Frau als Mutter.“[488] So entscheidet sie sich schließlich für das eigentlich ausschließlich dem männlichen zugeschriebene öffentlich-politische Handeln: „Nur heimlich hofft sie, durch ihre Tat zu erreichen, was ihr verwehrt ist: Anerkennung und Erfüllung ihres so sinnlosen Lebens. [...] Hinter ihrem (religiös politischen) Auftrag steht ihr Wunsch nach (gesellschaftlicher) Anerkennung und (persönlicher) Erfüllung.“[489] Die Judith-Figur erweist sich also als Grenzgängerin im Sinne Kollmanns. Die männliche Handlungsoption steht ihr dabei scheinbar offen, da die Männer das Handeln verweigern, wie im Gespräch mit Ephraim deutlich wird. Judith fordert ihn explizit auf, den Holofernes zu töten, damit sie ihn als ebenbürtigen Partner akzeptieren kann. Ephraim jedoch schreckt vor der Tat zurück. Erst aus dieser Verweigerung ergibt sich für Judith überhaupt die Möglichkeit, ihren Plan zu fassen:

> EPHRAIM: Verachte mich! Aber erst zeig mir den, der das Unmögliche möglich macht!
> JUDITH: Ich werd ihn dir zeigen! Er wird kommen! Er muß ja kommen! Und ist deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr nichts als die Warnung, sie zu vermeiden – dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große Tat, dann – ha, ich hab sie von dir gefordert, ich muß beweisen, daß sie möglich ist. [490]

Die Motivation der Tat Judiths liegt also primär nicht in ihrem Verhältnis zu Gott begründet. Der Geschlechterkampf erscheint hier als eigentlicher Motivator: „Von Gott ist zwar im gesamten Drama viel die Rede, aber er ist kein echter Handlungspartner oder innerer Motor

---

[485] Hebbel, Friedrich: Judith. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Band 1. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München: Hanser 1978. S. 69–136, S. 69.
[486] Ebd., S. 83.
[487] Wie stark eine öffentliche Stellung der Frau diskutiert wurde, lässt sich unter anderem an den Diskursen um weibliche Autor- und Künstlerschaft feststellen.
[488] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 90.
[489] Ebd., S. 91.
[490] Hebbel, Friedrich: Judith, S. 87.

der Akteure; diese werden vielmehr von ihren eigenen Trieben und ihrem persönlichen Begehren geleitet, was sich Judith auch mehrfach eingesteht: [...].“[491]

Eine weitere, sehr interessante Bearbeitung der Judith-Figur legt Maria Janitschek mit ihrer Novelle *Königin Judith* vor. Diese ist 1895 in ihrer Novellensammlung *Lilienzauber* erschienen und modernisiert den ursprünglichen Stoff. Der religiöse Aspekt ist auch hier vorhanden, wird aber in den Hintergrund gerückt.

Die Holofernes-Figur, hier mit dem Namen Kronios versehen, wird als verweichlicht-weibischer Herrscher beschrieben, der ohne eigene heroische Tat sein Umfeld und seine Untergebenen tyrannisiert: „Er hatte nie eine ruhmwürdige Tat vollbracht, nie das Schwert geführt oder ein Gesetz gegründet, aber er war ein Fürst des Bösen, und der Teufel und Gott berühren sich ja in so vielen Stücken.“[492] Der Heldenstatus wird hier also explizit negiert. Das einzige Gebiet, auf dem er siegreich ist, ist das des „aphrodisische[n] Kampfe[s]“: „Auf seinem Schlosse, [...], hatten sich die heitersten und mörderischsten Begebnisse ereignet. Meistens hatten sie gut geendet, denn ihr Held war stets – das Weib gewesen.“[493] Auch hier wird der weibliche Heldenstatus pervertiert – allerdings auf eine andere Weise als bei Hebbel. Die Heldin wird hier innerhalb eines männlichen Kosmos bewertet, in dem ihr Scheitern und die Aufgabe ihres Widerstandes das ‚gute Ende’ bedeuten.

Eine viel konventionellere Bearbeitung des Stoffes legt demgegenüber Anna Sartory vor. Im 1907 erschienenen Stück über *Judith die Heldin von Bethulia* versucht sie, die Figur der Judith wieder stärker der biblischen Konzeption anzunähern:

> Judith's Charakter, wie das heilige Buch ihn gibt, paßt wohl nicht auf die moderne Bühne, wo man es fast liebt, auch den heiligen Gestalten zu viel glänzenden Erdenstaub anzudichten, was ich verschmäht habe. Dennoch hat sich die Judith auf die Bühne gewagt und erscheint jetzt auch in Buchform [...].[494]

Sartory fügt diverse Elemente zur eigentlichen Handlung dazu, die Judithhandlung wird mit einer Liebesgeschichte kontrastiert.

Judith betont die Leidensfähigkeit der Frau als deren genuin eigene Kraft – auch hier ist es also nicht die aktive Handlungsfähigkeit, die dem Weiblichen zugesprochen wird, sondern

---

[491] Motté, Magda: “Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit”. Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003, S. 164.

[492] Janitschek, Maria: Königin Judith. In: *Lilienzauber*. Leipzig: Verlag Kreisende Ringe 1895, S. 85-108, S. 85. Die Sinnlosigkeit des Daseins dieser Herrscherfigur wird illustriert, wenn als ruhmreiche Tat das Abschlagen von 30 Tischecken mit der Faust in einem Zeitraum von 14 Tagen erwähnt wird. Kronios ist sich dieser Leere seiner Existenz auch bewusst; er erscheint „gelangweilt“ und „sehnte sich nach Protest, und doch schrie alles in ihm nach dem Nein, dem einzigen Nein, das für ihn auf der Welt war“. ebd., S. 86.

[493] Ebd.

[494] Sartory, Anna: *Judith, die Heldin von Bethulia.* Einsiedeln, Waldshut, Köln: Verlagsanstalt Benziger&Co. 1907, S. 97 (Anmerkung).

vielmehr die Standhaftigkeit im Ertragen von Leid. Auch der Gang ins Lager des Holofernes wird von Judith unter diesem Gesichtspunkt bewertet:

> Und will Gewalt mir meine Krone rauben,
> Wenn Höllenhaß nach ihrem Glanz begehrt,
> Dann sterb' ich für mein Volk und meinen Glauben
> Und bin zertrümmert, – aber unversehrt![495]

Die Verschiebung hier ist überdeutlich, akzentuiert wird nicht die Tötung des Holofernes, sondern die Erwartung des eigenen Todes.

Georg Kaiser bearbeitet den Stoff in seinem Drama *Die jüdische Witwe* auf ironisierende Weise. Judith wird hier als zwölfjähriges Mädchen gegen ihren Willen mit dem älteren Manasses verheiratet. Sie hat keine Chance sich zu wehren, da „[d]ie Ehe [lediglich] als Geschäft [angesehen wird] […]. Religion selbst offenbart sich als Handel mit Gott."[496]

Judith bleibt nichts anderes übrig, als sich mit der Situation abzufinden. In der Ehe verweigert Manasses, Judith „zum Weibe [zu machen]"[497]; sodass Judith versucht, den Sklaven Simson zu verführen, was jedoch von Manasses verhindert wird:

> Ich hole dir keine Richter herzu – denn die würden nicht mich – dich würden sie klatschen –: das entwickelt sich hier alles zwischen unseren Wänden: die Geschichte von deiner Schande – deiner Schande: ich werde es mir sehr überlegen, ob du nicht überhaupt unfruchtbar bleiben sollst![498]

Die Judith-Figur handelt also vor allem aus sexueller Frustration heraus: „Die Reaktionen Judiths sind bei Kaiser die eines trotzigen Kindes, das auch sein Stück beansprucht vom Kuchen persönlicher Vorteile."[499] In dem Moment, in dem Manasses ihr die sexuelle Befriedigung auch für die Zukunft verweigert, wird Judith rabiat. Sie entledigt sich seiner, indem sie ihn ‚versehentlich' mit einem Kissen erstickt[500], um sich einen jungen Mann zu suchen: „Ich wusste nicht, daß er darunter schlief, als ich mich darauf setzte – –"[501] Diese Aussage wird auf der Inszenierungsebene allerdings unterlaufen, wenn sie sich unmotiviert nach oben schleicht, um dann anschließend mit dem Kissen aus der Tür zu treten.

Schon hier zeigt sich die Skrupellosigkeit der Judith-Figur, die vor Gewalthandeln nicht zurückschreckt. In der grotesken Überzeichnung „offenbart sich die Absurdität einer dem Tabu unterworfenen Jungfräulichkeit".[502]

Rosemarie Menschick klammert in ihrem biblischen Schauspiel[503] aus dem Jahr 1921 männliche Charaktere komplett aus und nimmt entscheidende Änderungen an der Handlung

---

[495] Ebd., S. 51.
[496] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 93.
[497] Kaiser, Georg: *Die jüdische Witwe*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1920, S. 52.
[498] Ebd.
[499] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 93.
[500] Vgl. Kaiser, Georg: *Die jüdische Witwe*, S. 53.
[501] Ebd., S. 52.
[502] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 94.

vor. Die Tat Judiths wird hier kontrastiert mit einem Giftmord an Judiths Mutter. Auch hier ist die Judithfigur als gütige Witwe angelegt, die Handlung wird allerdings stark verschoben und abgeändert.

Die in den 1960ern erschienene Bearbeitung durch Rolf Hochhuth schreibt den Judithstoff in einen zeitgenössischen politischen Kontext ein. Das dokumentarische Drama verknüpft dabei das Schicksal zwei verschiedener Judith-Figurationen: Judith arbeitet hier im Amerika der 80er Jahre als Journalistin. Gemeinsam mit ihrem Bruder Arthur, der in Vietnam durch das Nervengas Agent Orange verkrüppelt wurde, plant sie ein Attentat auf den Präsidenten, um die erneute Herstellung von biologischen Waffen zu verhindern. Im Prolog verübt außerdem die Jüdin Jelena Masanik über eine unter der Matratze versteckten Tellermine ein Attentat auf den Nazi-Generalkommissar von Weiß-Russland. Jelena schmuggelt die Mine unter ihrem Rock ins Schlafzimmer, das Versteck der Mine „vorn in ihr[em] Delta“[504] hat dabei auf der Handlungsebene taktische Gründe, zugleich wird dadurch aber auf die unterschwellige Erotik des Judith-Stoffes verwiesen.

Die Judith-Figur wird dabei beschrieben als eher von Instinkten bestimmte Frau:

> Sie hütet sich überhaupt, zu viel zu denken, sie mißtraut dem Denken, [...]; kokett sagt sie sie bleibe «lieber eine dunkle Triebtäterin». Philosophie ist für sie, was jede intelligente Frau so lange instinktiv weiß, bis ein Mann sich anmaßt, es so zu erklären, daß es niemand mehr versteht. Ihr starkes, löwinnenblondes Haar, in das sie einen ganz zart bernsteinfarbenen Ton einfärben ließ, ist so geschnitten, daß ihr Nacken frei liegt – für die Sonne und für Geralds Küsse, eine ihrer erogenen Zonen. Hier zu Hause geht sie meist barfuß [...].[505]

Hier wird Weiblichkeit gleichgesetzt mit besonderer Natürlichkeit. Im einleitenden Essay kritisiert auch Margarete Mitscherlich-Nielsen die Weiblichkeitskonzeption der Judithfigur. Sie stellt fest, dass Judith in ihrem Handeln eher der Charakterisierung durch den Autor widerspricht: „In seinem Drama gewinnt man vielmehr den Eindruck, daß Judith argumentiert, denkt, fühlt und handelt wie es dem Autor entsprechen würde. Mit ihr hat er sich offenbar weitgehend identifiziert.“[506] Hochhuth arbeitet hier mit beinahe klischeehaften Stereotypen von Weiblichkeit, die er jedoch (unwillentlich) unterläuft.

5.4.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat

Judiths Handeln ist insbesondere aufgrund der sexuellen Implikation ihrer Tat – dem Gang in ein Lager voller feindlicher Soldaten – provokativ. In der Beurteilung der Motivierung der

---

[503] Menschick, Rosmarie: *Judith.* München: Buchhandlung Leohaus 1921 (=Theater-Bibliothek 28).
[504] Hochhuth, Rolf: *Judith*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 37.
[505] Ebd., S. 55.
[506] Mitscherlich-Nielsen, Margarete: Judiths Attentat. In: *Judith.*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988. S. I–X, S. IV–V.

Figur changieren die Bearbeitungen zwischen der Inszenierung einer sexuellen Motivierung der Figur und einer Betonung der klassisch-weiblichen Handlungsoptionen.
Bei der Hinführung zur Gewalttat setzen sich die Autorinnen und Autoren vor allem mit Aspekten des Rededuells sowie der Vergewaltigung durch Holofernes auseinander.
Im Judith-Text Anonymus‘ ist wird der Judith-Figur durch Achior im Traum eingegeben, den Holofernes zu töten. Achior ist ebenfalls als Grenzgängerfigur gekennzeichnet, der seine eigentliche Identität als Adramelech, dem ersten Minister Satans, vor den Assyrern nicht verbergen kann, und aus diesem Grund zu den Bethuliern geschickt wird, die ihn allerdings nicht durchschauen.[507] Judith glaubt also lediglich, in göttlichem Auftrag zu handeln, in Wahrheit vollbringt sie das Werk Satans. Dabei kann

> [d]er Uriel-Traum […] nur deshalb von Erfolg gekrönt sein, weil im Innern Judiths Faktoren vorhanden sind, die ihm Einlaß gewähren. [...] Der Traum läßt sich als ein psychisches Phänomen begreifen, das eine Begegnung mit den unbewußten Triebkräften im Menschen ermöglicht. [...] Ähnlich wie bei Hebbel erfüllt die träumerische Berufung damit die Funktion, Judiths Triebhaftigkeit ausleben zu können.[508]

Das buhlerische Verhalten, auf das Holofernes hereinfällt, ist in Judith selbst schon angelegt. „Es wird aber deutlich, daß es gerade sein [Holofernes] zivilisiertes Sein ist, daß ihm zum Verhängnis wird.[509]

Bei Hebbel wird vorab explizit auf den Zwiespalt verwiesen[510], in dem Judith sich befinden wird, wenn sie schließlich auf Holofernes trifft. Holofernes ist scheinbar der Judith ebenbürtige Gegner – der männliche Held –, den sie begehrt.
Im Gespräch zwischen den Judith und Holofernes legt Hebbel den Akzent weniger auf die zweideutige Rede Judiths, vielmehr hebt er die Überzeugungskraft der Lügen Judiths hervor, wenn sogar die Magd Judith nicht durchschaut:

> MIRZA (die ihr Entsetzen und ihre Abscheu längst durch Gebärden zu erkennen gab). Verfluchte, so bist du gekommen, dein Volk zu verraten?
> JUDITH. Sprich laut! Es ist gut, wenn alle hören, daß auch du an meine Worte glaubst!
> MIRZA. Sag selbst, Judith, muss ich dir nicht fluchen?
> Judith. Wohl mir! Wenn du nicht zweifelst, so kann Holofernes gewiß nicht zweifeln!
> MIRZA. Du weinst?
> JUDITH. Freudentränen darüber, daß ich dich täuschte. Ich schaudere vor der Kraft der Lüge in meinem Mund.[511]

Am Tag vor der prophezeiten Übergabe der Stadt lässt Holofernes Judith zu sich bringen, um „[...] diese [zu] vernichten; sie soll vor [ihm] vergehen durch ihr eigenes Gefühl, durch die

[507] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *Judith und Holofernes. Ein Drama in fünf Akten* (1818); kommentierte Ausgabe. München: Iudicium 2005, S. 44, Fußnote 39.
[508] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *“Da befiel sie Furcht und Angst …”*, S. 123.
[509] Ebd., S. 125.
[510] Hebbel, Friedrich: Judith, S. 89.
[511] Ebd., S. 115.

Treulosigkeit ihrer Sinne!“[512] Die Geschlechterrollen werden hier also sozusagen vertauscht: „[Holofernes] wird die Frau mit ihren Waffen, der Verführungskunst, schlagen. Doch wird sich dies im entscheidenden Punkt auch für ihn tödlich auswirken; Judith wird auch ihn mit seinen Waffen, seinem eigenen Schwert, zu Fall bringen.“[513]

Genau der Konflikt zwischen Hassen wollen und Bewunderung ist es, der Judith letztlich zu ihrer Tat treibt. Zunächst empfindet sie vor allem Entsetzen vor Holofernes, aber sie begehrt ihn auch:

> HOLOFERNES. Dich töten? morgen vielleicht; heute wollen wir erst miteinander zu Bett gehen.
> JUDITH (*für sich*). Wie ist mir auf einmal so leicht! Nun darf ichs tun![514]

Holofernes Größe und Erhabenheit erwecken jedoch nahezu gegen ihren Willen Judiths Bewunderung: „Du bist groß und andere sind klein (*Leise*) Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue. Er ist ein Mann.“[515] Judith erkennt, dass Holofernes genau den heldischen Mann (sozusagen ins Negative verkehrt) verkörpert, den sie gegenüber Ephraim verlangt hat. Judith ist hin und her gerissen zwischen ihrem Begehren und dem Hass, den sie gegenüber Holofernes und dessen Missachtung der Frauen empfindet: „Lerne das Weib achten! Es steht vor dir, um dich zu ermorden! Und es sagt dir das!“[516] Nachdem Holofernes sie mit Gewalt zu seinem Lager geführt hat, stürzt sie aufgeregt zurück in den Vorraum zu ihrer Magd, die aufgrund der Geräusche schon den Tod eines von beiden vermutet hatte.

Von Holofernes ‚zur Hure gemacht’ kann sie ihn nur noch töten, denn wie Hebbel selbst schreibt, „[…] eine jungfräuliche Seele kann alles opfern, nur nicht sich selbst, denn mit ihrer Reinheit fällt das Fundament ihrer Kraft, sie kann die Zinsen ihrer Unschuld nicht mehr haben, sobald sie ihre Unschuld selbst verlor.“[517] Aus diesem Grund empfindet sie auch den friedlichen Schlaf des Holofernes als Hohn.

Bei Janitschek wird Judith auf dem Heimweg aus der Stadt vom Handlanger des Kronios’ überwältigt und auf dessen Schloss gebracht. Da sie weiß, dass Gegenwehr zwecklos ist, lässt sie sich widerstandslos mitnehmen. Dort angekommen wird sie von einer Frau aufgefordert, sich zu waschen und umzukleiden, was Judith aber verweigert. Hier findet sich die erste direkte Um-Schreibung des Stoffes. Während ursprünglich die Aktion von Judith selbst ausgeht und diese die Vergewaltigung provoziert, wird sie hier als Opfer dargestellt. Dabei ist

[512] Ebd., S. 117.
[513] Motté, Magda: “Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit”, S. 164.
[514] Hebbel, Friedrich: Judith, S. 120.
[515] Ebd., S. 121.
[516] Ebd., S. 123.
[517] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 87.

die Weigerung, die Kleider anzuziehen, nicht nur Judiths einzige Möglichkeit des Protestes, vielmehr ist es auch eine Verweigerung des Opferstatus. Würde sie die Kleider anziehen, würde sie sich selbst (wie die anderen Frauen) zum Objekt degradieren. So bleibt sie sich treu.[518] Judith wird also ungeschmückt in Kronios' prächtige Gemächer geführt. Nicht nur ihr Aussehen, auch ihr Verhalten widerspricht im Folgenden Kronios' Erwartungen: „Hinsinken hätte sie müssen oder sich die Haare ausraufen vor Verzweiflung. Sie schlug die Augen zu ihm auf."[519] Dieses selbstbewusste Verhalten fasziniert ihn jedoch nur umso stärker: „[…] und der Schauer von neulich durchrann ihn wieder. […] Wahnsinn ergriff ihn."[520] Kronios bietet ihr Wein und Früchte an und ist fasziniert von ihrer ausdrucksstarken, ‚morgenländischen' Sprache. Auch hier spielt die Sprache Judiths wieder eine große Rolle. Durch sie wird die Ebenbürtigkeit Judiths deutlich: „Du redest wie Frauen meines Standes."[521] Judith kritisiert den übermächtigen Prunk und leistet ihm Widerstand, indem sie seine Macht als Inszenierung in Frage stellt: „Noch kein Weib hatte hier mit dieser Miene gestanden. Alle hatten gebebt, gejauchzt, geweint auf diesen seidnen Pfühlen, gerichtet hatte noch keine."[522] Kronios ist irritiert von der Größe und „Herrlichkeit"[523] Judiths und möchte sie brechen, indem er „ihr ein Wort" ins Ohr flüstert. Judith will zunächst noch ihr Nachtgebet sprechen. Damit ist ein weiteres zentrales Moment aus dem Buch Judith übernommen worden. Aber auch dieses wird dekonstruiert, wenn sich Judith währenddessen auskleidet und sich auf dem Lager ausstreckt. Dem Entkleiden wird dadurch der erotische Faktor genommen und Judith endgültig auf eine Ebene des Erhabenen gerückt: „Und nun lag sie da in ihrer ganzen wehrlosen Jungfräulichkeit, mit dem weißen Gesichte und den geschlossenen Augen, auf der Stirne einen Zug übermenschlicher Hoheit. Sie hatte etwas Erschreckendes an sich, Flammen, die man nicht sah, aber fühlte."[524] Kronios ist nicht in der Lage, sein Vorhaben auszuführen und sinkt vor ihr in die Knie. Schließlich bittet er sie aufzustehen, worauf Judith sich ankleidet und sich zum Gehen wendet. Kronios möchte sie noch ein Stück geleiten, um ihr den Weg zu zeigen und gibt ihr zur Selbstverteidigung auch eine Pistole mit. Als er sie zum Abschied bittet, ihre Lippen küssen zu dürfen, verweigert sie ihm das mit der Begründung, dass sie seit acht Tagen verheiratet sei:

[518] Judith selber rechtfertigt ihre Weigerung im Text mit den Worten, sie habe „sich noch nie mit *getragenen* Gewändern geschmückt". Hervorhebung von mir, J. K. Janitschek, Maria: Königin Judith, S. 95.
[519] Ebd., S. 94.
[520] Ebd.
[521] Ebd., S. 96.
[522] Ebd., S. 99.
[523] Ebd., S. 102f. Mit Herrlichkeit ist sicherlich nicht nur Judiths Schönheit gemeint, der Begriff ist auch lesbar im Sinne von Herr-lichkeit, also der Herrschafts- bzw. Machtposition die Judith über Kronios ausübt.
[524] Ebd., S. 103.

»Ich bin kein Mädchen. Seit acht Tagen bin ich das Weib des Jussuf.« Er taumelt zurück. Jetzt kann er das Königliche ihrer Reinheit erfassen, das bewusste Tragen ihres Zepters. »Warum sagtest du mir das nicht früher?« »Weshalb hätte ich es thun sollen?« Ihre Augen blitzten. »Nur eine Wissende konnte dich überwinden, Kronios.«[525]

Hier wird das hebbelsche Postulat geradezu umgedreht – die Jungfrau ist gerade nicht in der Lage, den Sieg zu erringen, dazu braucht es die ‚erwachsene' selbst-bewusste Frau.

In der Bearbeitung Kaisers entscheidet die Judith-Figur, sich als Junge verkleidet ins feindliche Lager zu begeben, um an adäquate Männer heran zu kommen. Als sie entdeckt wird, ist Holofernes der Meinung, durch ihre Vergewaltigung die Macht des ‚unsichtbaren Gottes' brechen zu können, und lässt sie zu sich und dem König bringen. Während des Mahls, das eher die Ausmaße einer Freßorgie hat, ist Judith hin und her gerissen zwischen Holofernes und Nebukadnezar, die selbst auch über die Besitzansprüche an Judith streiten.

Rosemarie Menschick variiert die Motivation Judiths. Judith fürchtet, doch mehr als lediglich das Mitleid des Holofernes' zu erregen. Schließlich nimmt sie ihr Schicksal an: „O achte nicht der Tränen, die mein Auge feuchten. Nimm hin mein Leben, alles opf'r ich dir, nur laß dein blindes Werkzeug, Herr, mich sein und rett' mein Volk, wie du es mir verheißen."[526] Als Antwort erscheint ihr ein Cherub, der ihr ein Schwert gibt und sie beauftragt, den Holofernes zu töten. Auch an dieser Stelle wird die den biblischen Text zeichnende Ambivalenz der Figur, die zumindest vordergründig eigenständig handelt, zurück genommen und ‚entschärft'.

Entsprechend des dokumentarischen Ansatzes des Dramas verdeutlicht Hochhuth die verschiedenen Positionen im Dialog der Figurenmiteinander. Im zweiten Akt reist Judith nach Minsk, um Jelena Masanik zu ihrem damaligen Attentat zu interviewen. Die beiden unterhalten sich dabei vor allem über die möglichen Legitimationen ihres Gewalthandelns. Dabei berufen sie sich vor allem auf den Zeichencharakter des Gewalthandelns[527] als Ausdrucksmittel der Ohnmächtigen und bestimmen das (legitimierte) Attentat folgendermaßen:

JUDITH: Und damit wächst die Notwendigkeit von Attentaten…
Jelena Iwanowa, wann überhaupt,
sind Attentate zu rechtfertigen?
JELENA: Nur wo sie viele vor einem schützen
– und wo das Attentat der einzige Schutz ist.[528]

[525] Ebd., S. 106.
[526] Menschick, Rosmarie: *Judith*, S. 21.
[527] Hochhuth, Rolf: *Judith*, S. 122.
[528] Ebd., S. 129.

Nahezu nebenbei wird auf einer Metaebene der Judithmythos dekonstruiert. Dabei geht es vor allem um die Negierung der dem Stoff bzw. der Figur selbst impliziten Erotik.

> JELENA: Wie beleidigend für uns Frauen
> eine solche Darstellung!
> Wenn ein Mann seinen Körper einsetzt,
> einen Kampf zu entscheiden,
> dann ist das heldenhaft – bei Frauen aber hurenhaft:
> Wo nur Männer die Bücher schreiben, da muß ja
> ein solcher Unsinn verbreitet werden.[529]

Gleichzeitig wird die herrschende männliche Perspektive kritisiert. Wie auch schon die mythologische Figur scheinen beide Charaktere ihre Sexualität bewusst einzusetzen, um sich Zugang zu verschaffen. Beide Attentäterinnen setzen also ihre Standpunkte gleichzeitig für sich selbst performativ um und sind sich auch der Brisanz ihres Handelns als Frau bewusst:

> Judith, *nickt*: Magie – wie schon in alten Zeiten,
> als es doch Regel war, daß Feldhauptleute
> umkamen durch das Schwert
> – daß dieser eine Holofernes
> uns deshalb überliefert wurde,
> durch Mythen, durch Märchen:
> weil es eine Frau war,
> die ihn beseitigt hat:
> Das zündet – wie in der Mitwelt in der Nachwelt.[530]

Zur Dekonstruktion des mythischen Stoffes trägt außerdem der Auftritt des Totengräbers Tereisias bei, der die prophezeiende Funktion des mythischen Sehers übernimmt. Wenn er in seherischem Duktus Passagen aus der Apokalypse des Johannes-Evangeliums auf die zeitgenössischen Ereignisse und (wissenschaftlichen) Gegebenheiten projiziert, findet eine Distanz herstellende Vermischung der unterschiedlichen Ebenen statt, durch die der Leser auf die unterschiedlichen mythologischen Ebenen zurückverwiesen wird.

5.4.3 Inszenierung der Gewalttat

Während die Gewalthandlung im apokryphen Prätext unproblematisch erscheint und dementsprechend auch beschrieben werden kann, ist die Darstellung in den Bearbeitungen oft lediglich als Re-Präsentation möglich. Über verschiedene Ausblendungsstrategien, die Änderung der Tatwaffe oder die Addition weiterer Handlungsstränge wird der problematische Status der Gewalthandlung verdeutlicht. Vor allem die Reaktion der Judith-Figur auf ihr eigenes Handeln ist ein wichtiger Faktor zur Einordnung und Entschärfung des subversiven Potentials der Figur.

[529] Ebd., S. 120.
[530] Ebd., S. 128.

Bei Keller werden die eigentlich zentralen Momente der Judith-Erzählung, der Gang ins Lager, die Ermordung des Feldherrn und die Rückkehr nach Bethulia auf den dritten Akt konzentriert. Auch hier findet die Tötung des Feldherrn im Off statt. Judith verknüpft ihr Handeln explizit mit der politischen Situation ihres Volkes, wenn sie sagt:

> Judith.
> So sey denn still, und halte dich bereit;
> Ich geh hinein, das Ungeheuer zu strafen;
> Will nun gewinnen meines Volkes Streit,
> Und ihn erschlagen mit den eignen Waffen.
> (Geht hinein.) [531]

Die Ereignisse selbst werden von der auf der Bühne wartenden Magd Delia kommentiert. Während diese nach der Rückkehr Judiths, die den Kopf des Holofernes mitbringt, durchaus Schwäche zeigt, erscheint Judith zunächst unbeeindruckt zu sein.

> Diese Auslassung des Tötungsakts läßt, ähnlich wie auch die abstrakte Darstellung der Schillerschen Johanna im Kampf, den Eindruck entstehen, Judith habe auf wunderbare Weise die mörderische Tat an Holofernes vollbracht. [...] Die Idealisierungsstrategie verbietet offensichtlich eine ästhetische Ausformulierung.[532]

Während Delia ihre Fassung zurück gewinnt, wird auch Judith von ihrem Handeln überwältigt:

> Delia.
> Gebt her den Kopf, im Sack ihn zu verbergen;
> Wie seyd ihr nur nach dieser That so bleich,
> Da ihr geschlachtet unsers Volkes Schergen?
> Judith.
> Ein Schauder faßt mich; komm, entfliehn wir gleich,
> Um unser Haupt nun vor dem Tod zu bergen. (Sie eilt mit Delia ab.)[533]

Das Schaudern hat jedoch keinerlei Konsequenzen, Judith fasst sich sofort wieder und denkt pragmatisch an die Flucht. Das Stück endet mit der Ankunft Judiths und Delias in Bethulien.
Keller schafft hier eine unproblematische Konzeption des weiblichen Heroismus der Judith-Figur. Ihr gewalttätiges Handeln wird – im Gegensatz zu ihrem problematisierten Status als ungebundene Frau – weder durch sie selbst, noch durch andere problematisiert. Zudem verknüpft er den politischen Anspruch der Tat mit einer individuellen weiblichen Legitimation, wenn Judith durch ihr Handeln auch ihre persönliche Freiheit sichert. Gerade diesen Aspekt überträgt Mecky-Zaragoza auf die unmittelbare Situation Kellers:

> Kellers Darstellung von Judiths bedingungsloser Opfer- und Kampfbereitschaft gleicht einem in den Mantel der biblischen Fiktion gehüllten Kampfaufruf, der französischen Herrschaft in Rom gewaltsam ein Ende zu bereiten. [...] Die mörderische Tat einer Frau wird bei Keller zum göttlichen Heldenwerk

[531] Keller, Heinrich (Heinrich Izenloe Hofpoet bey Kaiser Rudolf II) von: *Judith*, S. 156–158.
[532] Mecky Zaragoza, Gabrijela: "Da befiel sie Furcht und Angst …". Judith im Drama des 19. Jahrhunderts. München: Iudicium 2005, S. 97.
[533] Keller, Heinrich (Heinrich Izenloe Hofpoet bey Kaiser Rudolf II) von: *Judith*, S. 156–158.

> stilisiert, das als ein Vorbild fungieren und allem Anschein nach nicht nur fiktive kampfmüde Männer munter machen soll.[534]

Damit überträgt Keller also die mythologische Handlung subtil auf die aktuelle zeitgenössische Situation.

Die Ereignisse, die bei Anonymus 1818 schließlich zur Tötung führen, werden im Drama stark verkürzt dargestellt. „Die Mordszene erfüllt die Funktion, die Folgen des Verkehrs zwischen der Wildnis und dem zivilisierten Lager in aller Schwärze auszuschmücken[.]“[535] Die nahezu vollständige Ausblendung der eigentlichen Gewalthandlung ist insbesondere aufgrund der vorherigen zweifachen Vorwegnahme überraschend. Die Gewalthandlung wird das erste Mal verbalisiert, wenn ausgerechnet der Rabbiner Charmi – mit ausführlich inszeniertem magisch-dämonischem Theater – Andramelech herbeiruft und ihm Anweisungen für Judith mitteilt[536]; gleichzeitig wird die Handlung Judith als innerjüdische ‚Intrige’ entlarvt. Eine erneute Vorwegnahme erfolgt dann, wenn die Andramelech Judith als Uriel die Anweisung überbringt:

> [...] Aber noch eins ist sehr nötig, und solches nimm ja recht zu Herzen!
> Trunken von Weine, und müde der Liebe, wenn traulich in Deinen
> Lilienarmen er schläft, und nicht ahndet den kommenden Sieg Dir:
> Auf, dann, Judith! Gleich das am Bette blank hangende Schwerdt nimm!
> Haue ihm rüstig den Kopf ab! Zur That selbst gewähr ich dir Kräfte.
> Schnell dann den gevischen Kopf im Sacke gegeben dem Mägdlein,
> Gehest Du schleunigst nach Hause, den sinnigen Obern der Jüden
> Sieg zu verkünden, und ihnen zu zeigen des reisigen Helden
> Blutiges Haupt![537]

Nach dieser zweifachen Beschreibung von Judiths Tat wird dann lediglich das Verlassen des Lagers mit einem verdächtigen Sack innerhalb des Stückes inszeniert, wodurch die Dämonisierung auf den Höhepunkt getrieben wird: „Die Ausblendung der Tötungsszene [...] entlarvt Judiths göttliche Mission als illusionär. [...] [D]ie große Leerstelle [hat] im anonymen Text zur Folge, daß der mörderische Akt dämonisch wirkt, heimtückisch undurchsichtig.“[538] Wenn sie mit der Teufelsfigur Achior letztlich zur Hölle fährt, ereilt die dämonische Jüdin Judith bei Anonymus schließlich doch noch die ‚gerechte’ Strafe für ihr Handeln. Mecky-Saragoza schlägt eine weitere Lesart vor: „Judith entdeckt, daß sie sich zur Geisel ihrer Triebe

[534] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *“Da befiel sie Furcht und Angst …“*, S. 99.
[535] Ebd., S. 126.
[536] „[...] As drauf beterkelt se hoht den Houlfernes a sou, / Ünd eingeschlofen er is, wie in die Arme der Frau: / Söll gleich se nehme sein Schwerdt, dos hängt on sein Bette, / Em hauen Kopp ab, eh d'e Woche em rette. / Nü den Kopp gesteckt in an Sock, geih se mit'm Madje fort / Zü üns, mer warten uf se Nachts on ünser klahne Pfort.“ Mecky Zaragoza, Gabrijela: *Judith und Holofernes*, S. 68.
[537] Ebd., S. 73f.
[538] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *“Da befiel sie Furcht und Angst …”*, S. 128.

hat machen lassen. Ein Entkommen ist unmöglich.“[539] Damit wird die „apokryphe Heldin […] beim Anonymus zur untragischen Antiheldin“[540], was einen entscheidenden rezeptionsgeschichtlichen Bruch darstellt.

Die Dämonisierung der verschiedenen jüdischen Figuren steht in krassem Gegensatz zur vom Autor in der Vorrede formulierten Anspruch, nicht ‚rassistisch' argumentieren zu wollen. Anonymus betont das ‚Edle' des jüdischen Volkes:

> Man glaube nicht etwa, daß in diesem Drama das Jüdische Volk verächtlich gemacht werden soll! Nein, nein! Schreiber dieses Vorworts und alle Welt weiß, daß dieses Volk, im Allgemeinen betrachtet, gegenwärtig ein edeles Volk ist, [...].[541]

Aber nach dieser einführenden Schmeichelei ändert sich unter dem Vorwand der Rechtschaffenheit der Ton des Vorwortes:

> Sind aber wohl die Juden heiliger, als wir Christen und unsere christlichen Fürsten der Vorzeit, von welchen doch auch manche das Theater betreten müssen? Sind sie, die Juden, so heilig, daß man nicht einmal große Missethaten einiger Individuen derselben aus der Vorzeit als verabscheuungswürdig auf dem Theater antasten und rügen soll?[542]

Mecky-Saragoza führt diesen Widerspruch auf die zeitgenössische politische Situation zurück; der Autor habe Angst vor einer jüdischen Infiltration des zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu entstehenden christlich-deutschen Nationalstaates: „Das nationale Projekt kann auch beim anonymen Verfasser nur mit Mechanismen der Ab- und Ausgrenzung des ‚Jüdischen' funktionieren.“[543] In der Gegenüberstellung des Holofernes als Vertreter eines christlich geprägten Nationalstaats und Judith als Paradebeispiel des infiltrierenden Jüdischen werden die impliziten Ängste gegenüber dem ‚Anderen' inszeniert. Darum eignet sich gerade die weibliche Figur der Judith als Allegorie für diese Ängste:

> In der Figur der schönen jüdischen Meuchelmörderin Judith, die sich erdreistet, die heilige Liebe eines großen Feldherrn, die Stütze einer jeden Nation zu mißbrauchen, kumuliert die ängstliche Furcht vor dem ‚Anderen' – vor dem Juden und vor dem Weib – auf spielerische Weise und wird durch die dramatische Bühne containerisiert.[544]

Anonymus nutzt also die dramatische Umdeutung des mythischen Stoffes für eine Art politisiertes ‚Worst-Case-Szenario', das schließlich durch die Höllenfahrt entschärft und zu einem in diesem Deutungskontext positiven Ende geführt wird.

Hebbel stellt während der Gewalttat nicht Judith, sondern die Mag Mirza auf die Bühne. Nicht Judith selbst sucht unmittelbar vor der Tat Zuflucht im Gebet. Vielmehr ist es ihre

[539] Mecky Zaragoza, Gabrijela: “Da befiel sie Furcht und Angst …”, S. 131.
[540] Ebd.
[541] Ebd., S. 41, Vorwort.
[542] Ebd., S. 43, Vorwort.
[543] Ebd., S. 103.
[544] Ebd., S. 100.

Magd, die sich mit der Bitte, den Holofernes aufzuwecken, an Gott wendet, um Judith aufzuhalten. Der eigentliche Gewaltakt geschieht dann im Anschluss an ausführliche eine ‚Wutrede'. Judith empfindet sich selbst als vernichtet, als einzigen Ausweg sieht sie die Ermordung des Tyrannen:

> JUDITH. Was? Bist du in seinem Solde? Daß er mich mit sich fortzerrte, daß er mich zu sich riß auf sein schändliches Lager, daß er meine Seele erstickte, als dies duldetest du? Und nun ich mich bezahlt machen will für die Vernichtung, die ich in seinen Armen empfand, nun ich mich rächen will für den rohen Griff in meine Menschheit hinein, nun ich mit seinem Herzblut die entehrenden Küsse, die noch auf meinen Lippen brennen, abwaschen will, nun errötest du nicht, mich fortzuziehen? [...] Mord sinne ich! [...][545]

Auch Mecky-Zaragoza betont, dass „[i]m Gegensatz zur biblischen Quelle […] das folgende Geschehen in minutiöser Langsamkeit [erfolgt]."[546] Judith redet sich zunehmend in Rage. Erst als durch die Erinnerung an die Vergewaltigung durch Holofernes an ihre Schande denkt, findet sie die Kraft, ihre Tat auch auszuführen:

> Dich selbst in deiner tiefsten Erniedrigung – den Augenblick, wo du an Leib und Seel ausgekeltert wirst, um an die Stelle gemißbrauchten Weins zu treten und einen gemeinen Rausch mit einem noch gemeineren schließen zu helfen – wo die einschlafende Begier von deinen eigenen Lippen so viel Feuer borgt, als sie braucht, um an deinem Heiligsten den Mord zu vollziehen – *wo deine Sinne selbst, wie betrunken gemachte Sklaven, die ihren Herrn nicht mehr kennen, gegen dich aufstehen* –, wo du anfängst dein ganzes vorsichtiges Leben, all dein Denken und Empfinden, für eine bloße, hochmütige Träumerei zu halten, und deine Schande für dein wahres Sein![547]

Das, was Judith zerstört, ist dabei nicht eigentlich die Vergewaltigung, sondern die Tatsache, dabei (ungewollt) Lust empfunden zu haben. Die Gewalthandlung selbst im Anschluss wird kurz und prägnant in der Regieanweisung erwähnt. Mecky-Zaragoza betont, dass „[d]ie Präsensform im Aktiv – sie ‚haut' – […] den Lesenden, wie in der biblischen Quelle, das Geschehen fast bildlich miterleben [lässt]".[548] Im Gegensatz zum biblischen Text geht Hebbel jedoch auf die Notwendigkeit eines zweiten Hiebs nicht genauer ein. Während Mirza daraufhin ohnmächtig wird, wird Judith von Schauern geschüttelt – ein Hinweis auf die Triebgesteuertheit der Figur. Durch die Ohnmacht der Magd provoziert, reflektiert Judith im Anschluss die Heldenhaftigkeit der Tat, die sie mit den ‚Kosten' verknüpft: „Es ist mehr als eine Heldentat; ich möchte den Helden sehen, den seine größte Tat nur halb so viel gekostet hat wie mich die meinige."[549] Erst durch Mirzas Frage, warum sie denn die Rache durch ihren Gang zum feindlichen Heerlager überhaupt provoziert hat, lässt Judith die eigentlichen, persönlichen Beweggründe für ihre Tat erkennen. Die Tötungshandlung verliert also gerade in dem Moment ihren heroischen Charakter, in dem Judith den Holofernes' aus Rache für den Verlust ihrer Jungfräulichkeit tötet und damit ihren persönlichen Motiven Vorrang gewährt.

[545] Hebbel, Friedrich: Judith, S. 125.
[546] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *"Da befiel sie Furcht und Angst …"*, S. 160.
[547] Hervorhebung von mir – J. K.; Hebbel, Friedrich: Judith, S. 126.
[548] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *"Da befiel sie Furcht und Angst …"*, S. 161.
[549] Hebbel, Friedrich: Judith, S. 128.

Die ‚Heldentat' Judiths ist bei Hebbel auf verschiedenen Ebenen tragisch. Judith tötet nicht nur den einzigen ebenbürtigen Partner, gleichzeitig erfüllt sie dadurch auch den Wunsch des Feindes zu sterben. Da sie Holofernes aus persönlichen Rachemotiven umgebracht hat und so der ‚göttliche Auftrag' in den Hintergrund gedrängt wurde, pervertiert sie sozusagen die heroische Tat. Den Jubel ihres Volkes empfindet sie als Hohn und dieser erscheint ebenfalls als pervertiert, wenn die Bethulier entgegen Judiths Willen die fliehenden Truppen niedermetzeln: „Die Welt um Judith versinkt in Mord und Blut, sie hat durch ihre Tat eine ungute Ordnung gerettet."[550] Als Lohn fordert Judith schließlich von den Ältesten, sie zu töten, wenn sie es begehrt, um damit der Möglichkeit zu entgehen, dem Holofernes einen Sohn zu gebären. Gerade die in der Bibel beschriebene ‚Herrschaftsfolge' Judiths wird dadurch explizit in Frage gestellt und offen gelassen.

In der Rezeption wird Hebbels Stück immer wieder als psychologisierende Geschlechtertragödie gelesen: „Diese Lesart macht Judith zu einer sexuell verwirrten Frau, die sich aufgrund sexueller Frustration rächt."[551] Judith erscheint so als die typische Femme Fatale, die sie eigentlich gerade nicht ist.[552] Wie Hilmes ausführt werden so auf einseitige Weise die misogynen Tendenzen wiederholt, die Hebbel dem Stück auch durchaus mit eingeschrieben hat. Hebbel selbst begreift sein Drama jedoch als *symbolisches Geschichtsdrama*, wodurch deutlich wird, dass er es in einem weiterführenden Kontext betrachtet:

> Judith und Holofernes sind, obgleich, wenn ich meine Aufgabe löste, wahre Individualitäten, dennoch zugleich die Repräsentanten ihrer Völker. [...] Judentum und Heidentum sind aber wiederum nur Repräsentanten der von Anbeginn in einen unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit; und so hat der Kampf, in dem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig aneinander zerreiben, die höchste symbolische Bedeutung.[553]

Auch Hilmes verdeutlicht die übergreifende Perspektive des hebbelschen Dramas: „Jedoch erst im Zusammenhang einer nihilistischen Weltauffassung gewinnt das Drama die von Hebbel intendierte tragische Qualität, die durch die Geschlechterproblematik lediglich veranschaulicht wird"[554], der Geschlechterdualismus dient also lediglich als Folie. Durch die Übertragung der heroischen Tat auf eine Frau kommt deren monströser Charakter zum Vorschein: „Das Monströse der Tat ist das Monströse jeder Heldentat. Von einer Frau begangen, kann sie nur deshalb ihr wahres Wesen zeigen, da es als geschlechterspezifischer

[550] Mecky Zaragoza, Gabrijela: *"Da befiel sie Furcht und Angst …"*, S. 162f.
[551] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 84.
[552] Vgl. ebd., S. 75.
[553] Hebbel, Friedrich:Brief an Mad. Stich vom 3. April 40. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Band 2. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München: Hanser 1978. S. 414f.
[554] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 84.

Defekt erscheint."[555] Am Beispiel der Judith-Figur offenbart sich also eine entscheidende Kritik am klassischen Heroismuskonzept: Die Legitimation der heroischen Tat durch Ideale wird fraglich, wenn diese zum einen selbst fragwürdig sind und zum anderen in Wechselwirkung mit persönlichen Motiven stehen. Der Held wird schuldig. In Bezug auf Judith und weibliche Heldenfiguren erläutert Hilmes, dass diese sich nicht nur aufgrund dieses (grundsätzlich geschlechterunspezifischen) Handlungsparadoxons schuldig machen, sondern vielmehr eine doppelte Schuldigkeit in sich tragen: Denn da diese sich über die traditionellen Rollenerwartungen, das „auferlegte Passivitätsgebot"[556], hinwegsetzen, durchbrechen sie noch eine weitere (geschlechtsspezifische) moralische Ebene: „Mit der Frage nach ihrer Keuschheit wird das geschlechterunspezifische Handlungsparadoxon, das auf Hebbels Tragödienkonzeption verweist, zum Geschlechterproblem verdreht."[557] Weibliches Handeln und weibliche Selbstverwirklichung erscheinen hier also in besonderem Maße verunmöglicht zu sein.[558] Daraus ergibt sich also eine grundsätzliche Unmöglichkeit heroischen Handelns (für beide Geschlechter). Während weiblicher Heroismus explizit unmöglich ist[559], wird auch der männliche Heroismus diskreditiert.[560] Hebbels changierende Konzeption läutet im Folgenden einen Umbruch ein hin zu einer stärkeren (nahezu ausschließlichen) Inszenierung des Geschlechterkonflikts.

Janitschek verschiebt die Gewalthandlung zeitlich, sie ist keine unmittelbare Reaktion auf die versuchte Vergewaltigung durch Kronios. Die Erzählung nimmt vielmehr eine weitere Wendung, als Kronios Judith fragt, ob ihr Mann Jussuf ihr den Verlauf der Nacht wohl

[555] Ebd., S. 89.
[556] Ebd.
[557] Ebd.
[558] Dem widerspricht allerdings Kreutzer, wenn Judith am Schluss die „Verwirklichung des weiblichen Anspruchs auf humane Selbstbestimmung" – gegen den expliziten Autorwillen – doch zumindest in Ansätzen postuliert: „Derart steht am Ende eine Position tragischer Selbstbestimmung, im Anspruch, über sich selbst zu verfügen, wie in der Autonomie des ethischen Urteils, auch noch gegenüber Gott und dem von ihm verhängten Schicksal. [...]; und was [Hebbel] hier tatsächlich demonstriert, ist gewiß nicht die Fähigkeit der Männer entschlossener zu „handeln" als Judith, auch nicht deren Unvermögen, überhaupt zu handeln, als vielmehr ihre Fähigkeit, sogar den Mann ihrer Liebe handelnd zu vernichten, wenn er sie nur als ‚Weib' nimmt, aber nicht auch zugleich als Menschen achtet und ihre humane Selbstbestimmung negiert." Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sarte. In: *Aufklärung über Literatur. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. von Wolfgang Drost u. Christian W. Thomsen. Heidelberg: Winter 1993. S. 92–111, S. 104.
[559] Ich stimme mit Hilmes überein, dass Judith nicht einfach als Ausprägung einer bürgerlichen Heroine zu verstehen ist, wie das beispielsweise Hans Mayer und Manfred Durzak das sehen: „Insofern ist [Judith] gerade nicht die bürgerliche Heroine, als die Mayer (1981) sie bezeichnet. Es sei denn, man versteht diesen Begriff so, daß hierin schon notwendiges Scheitern, also die Unmöglichkeit des Heroismus sich ausdrückt." Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 92, Fußnote 63.
[560] Das wird nicht nur am Beispiel des Holofernes selbst durchexerziert, auch die Bethulier zeigen die Unmöglichkeit des Heroismus auf, wenn sie ihn entweder explizit negieren, wie Ephraim im Gespräch mit Judith (Vgl. Hebbel, Akt 2), oder ihn pervertieren, wenn sie den Flüchtenden hinterher jagen und sie grausam niedermetzeln. Vgl. Hebbel, Akt 5; vgl. außerdem ebd., S. 89f.

glauben würde. Erst in diesem Moment erkennt Judith, dass es vollkommen irrelevant ist, ob sie tatsächlich vom ‚Teufel von Mostar' vergewaltigt wurde oder nicht. Nachdem sie im ersten Moment zu Jussuf laufen will, dreht sie sich um und kehrt zu Kronios zurück. Durch diese Erkenntnis scheint Judith ihr Selbst-Bewusstsein verloren zu haben und in einen Wahnzustand versunken zu sein: „Kurze, abgebrochene Schreie stößt ihr Mund aus, das Tuch gleitet von ihrem Haar, die schwarzen Strähnen flattern um ihre Stirne, ... sie ist ganz Nerv, ganz Stöhnen, ganz zuckendes, schreiendes Leben, Haß, tobender, besinnungsloser, ekstatischer ..."[561] Schließlich schreit sie auf und schießt Kronios mitten in die Brust. Auffällig ist hier zunächst die andere Tötungsart. Die Holofernes-Figur wird hier nicht geköpft, sondern vielmehr im Affekt erschossen (wenn auch hier ebenfalls mit Kronios' eigener Waffe). Die Handlung wird zudem eindeutig als Affekthandlung gekennzeichnet, Judith ist im Moment der Tötung außer sich. Die Novelle Janitscheks zeichnet sich gegenüber dem Buch der Bibel und der Hebbel-Vorlage also durch eine Reihe subtiler Perspektivwechsel und Umdeutungen aus. Auch in dieser Bearbeitung scheitert Judith letztlich – jedoch nicht wie noch bei Hebbel an ihrer eigenen Triebnatur, sondern vielmehr an dem männlichen Normensystem.

Janitschek scheint auf den ersten Blick zu den feministischen Autorinnen zu gehören. In anderen Texten allerdings, wie beispielsweise in ihrem Roman *Die Amazonenschlacht*, äußert sie sich jedoch eher ironisch über die zeitgenössische Frauenbewegung. So betonen auch Theresia Klugsberger und Sigrid Schmid Bortenschläger die ambivalente Position Janitscheks zum zeitgenössischen Emanzipationsdiskurs:

> Obwohl Janitscheks Werke zur ihrer Zeit heftige Diskussionen hervorgerufen haben, die in Zensur münden konnten, so ist sie nichts weniger als eine „engagierte" Schriftstellerin. Zwar greift sie gesellschaftlich brisante Themen wie die sexuelle Erziehung von Mädchen, weibliches Sexualbegehren, Homosexualität bei Männern und Frauen, Euthanasie auf, doch niemals, um sie propagandistisch zu vertreten.[562]

Auch *Königin Judith* ist nur vordergründig ein emanzipatorischer Text. Zwar problematisiert sie die Situation der ‚modernen' Frau, aber einen wirklichen Lösungsweg zeigt sie nicht auf: „'Königin Judith' depicts the modern woman as masculinized not necessarily liberated."[563]

Dennoch ist Janitscheks differenziertes Verhältnis zu der Gewalttat hervorzuheben. Diese erscheint zwar nicht als ungerechtfertigt, wird aber auch nicht als Lösung der Problematik

---

[561] Janitschek, Maria: Königin Judith., S. 107.

[562] Klugsberger, Theresia u. Schmid-Bortenschlager: Wider die Eindeutigkeit: Maria Janitschek. In: *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle.* Hrsg. von Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1999. S. 181–196, S. 182.

[563] Smith, Stephen Wayne: Armed and Dangerous: Emancipated Women Respond to Sexual Aggression in Maria Janitschek's "Königin Judith" and "Ein Modernes Weib". In: *The Image of violence in literature, media, and society. Tagungsband der Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery.* Hrsg. von Will Wright u. Steven Kaplan. Pueblo, Colorado 2007. S. 264–266, S. 265.

dargestellt, vielmehr erscheint sie gerade als Symptom der paradoxen Situation der Ohnmacht, in der die Frauen sich empfinden: „In the face of aggression and subsequent reprisal, her characterizations of women often resort to violent, desperate measures. In Janitschek's works, violence is put in the hands of newly defined women, but this redefinition does not automatically lead to progression."[564]

Der grundlegende Konflikt der eigenen Schuldigkeit durch die Tötung des Holofernes wird bei Anna Sartory mit dem Verweis auf die Notwehr-Situation außer Kraft gesetzt. Nachdem Holofernes eingeschlafen ist, sammelt sich die vom Gebet zurückgekehrte Judith, um den Anführer zu töten und bittet Gott um Beistand:

> [...] So falle denn,
> Der fremder Götter Namen graben will
> In deiner Kinder Herz. Er sinke stammelnd
> In Staub zusammen, der die frevle Hand
> An dein Besitztum und dein Erbe legt.
> Doch rein von Blutschuld wahre meine Seele, –
> Die Notwehr ist's, die dieses Wütrichs Schwert
> In meine Hand zu deiner Ehre drückt.[565]

Auch die Gewalthandlung selbst wird nicht weiter inszeniert. Nach kurzem Zögern bezüglich ihrer weiblichen Schwäche geht Judith hinter den Vorhang und kommt, nachdem aus dem Off „ein dumpfer Hall" [566] zu hören war, mit einer Preisung des Herrn wieder hervor. Im nächsten Akt bricht Judith ohnmächtig vor den Stadttoren zusammen.

Judiths Erfolg liegt nicht alleine in der Rettung der Stadt; sie führt außerdem eine Familie zusammen und stiftet eine Ehe. Damit wird die Gewalthandlung kontrastiert durch ‚typisch weibliche' Heldentaten, die dann auch eher den Namen ‚Mutter des Volkes' rechtfertigen. Sartory versucht also in den ergänzten Episoden ein Gegengewicht zu der in der Gewalthandlung problematischen Weiblichkeit zu schaffen. [567]

---

[564] Ebd., S. 266. Einen ähnlichen Standpunkt vertritt sie, wie Smith aufzeigt, in dem Gedicht *Ein modernes Weib*, in dem eine Frau einen Mann nach einer Beleidigung zum Duell herausfordert, um ihre Ehre wieder herzustellen. Nachdem der Mann ihr Anliegen mit dem Verweis auf ihre Weiblichkeit höhnisch abschlägt, erschießt sie ihn mit den Worten: „'So wisse, daß das Weib / Gewachsen ist im neunzehnten Jahrhundert,' / Sprach sie mit großem Aug', und schoß ihn nieder." Janitschek, Maria: Ein modernes Weib. In: *Irdische und unirdische Träume* 1889 Aber auch hier löst die Gewalt die Situation der Frau nicht positiv auf.

[565] Janitschek, Maria: Königin Judith, S. 73.

[566] Ebd., S. 75.

[567] Noch konservativer sind die Dramen Ponholzers und Wiesers, die Judith jegliche Eigenständigkeit in ihrem Handeln absprechen. Sebastian Wiesers *Judith* trifft ihre Entscheidung, Holofernes alleine zu töten, nicht wie im christlichen Text oder auch in den meisten Bearbeitungen aus freien Stücken, sondern sie wird hier durch eine Geister- bzw. Engel-Erscheinung instruiert. Mehrfach wird auch von Judith selbst der Vergleich zu Jael und Sisera gezogen. Nach dieser Geistererscheinung gesteht Achior Judith seine Liebe, die Judith jedoch zurückweist. Sie bricht auf ins Lager des Holofernes und geht mit ihm ins Zelt. Als die Gelegenheit da ist, ihn zu töten, zögert sie zunächst. Letztlich schlägt sie ihm jedoch den Kopf ab und flieht mit der Magd. Vor den Toren der Stadt trifft sie auf den verletzten Achior, der ins Assyrer-Lager zurückgekehrt war, um sie zu retten, dort jedoch verletzt wurde. Abschließend anerkennt Judith Achiors Liebe, verweist aber auch auf dessen eigene

Kaiser inszeniert die Tötung Holofernes als Groteske. Während einer Ohnmacht des Königs will Holofernes mit Judith schlafen. Judith, die aufgrund des voran gegangenen Geplänkels zwischen Holofernes und dem König das Schwert in der Hand hält, folgt ihm zum Lager und tötet so „[...] gestützt linkshändig [durch] einen waagerecht gewaltigen Streich hinter das Fell“ den Hauptmann.[568] Judith scheint stolz auf ihre Tat zu sein und ist irritiert, als der König entsetzt wegrennt: „Er ist doch tot – er kann dir doch nichts mehr tun – *Weinerlich.* Es soll doch nun nicht fortrennen.“[569]

Kaiser nimmt in seiner Inszenierung der Auflösung der Judith-Handlung insbesondere die hebbelsche Interpretation aufs Korn. Zurück in Bethulien wird Judith – spiegelbildlich zu ihrer Situation im ersten Akt wiederum gegen ihren Willen – als Nationalheldin gefeiert. Nach einer ausführlichen Überprüfung anerkennen die Bethulier das Wunder, das Judith ihre Jungfräulichkeit „zurückgegeben worden ist und wollen sie mit einer Zeremonie im Tempelheiligsten ehren. Judith ist sich jedoch ihrer Zukunft bewusst:

> David, der Sohn Benajas
> […]
> Und heute noch wirst du – umgeben von – ja, da stehen deine Freundinnen! – in einem kleinen weißen Hause hinter den Gerstenfeldern still für dich wohnen – und unser Anblick wird dich nicht mehr quälen. Nur die Freundinnen, die dir dienen und helfen wollen, sind um dich. Das ist deine Zukunft, wenn diese Feierlichkeiten erfüllt sind.[570]

Aber auch hier hat sie keine Chance sich zu wehren und wird schließlich zu Jojakim ins Tempelheiligste gebracht, wo jedoch „– im Widerspruch zur Situation – hinter den Vorhängen des Allerheiligsten die Wünsche Judiths vom Hohepriester, in dem sie den Mann erkennt, doch noch erfüllt“[571] werden.

Kaiser nutzt hier – ebenfalls in Reaktion vor allem auf die hebbelsche Konzeption – die Form der Komödie. Judith erscheint hier als einzig und allein auf ihre eigenen Triebbedürfnisse fixierte Figur, die in ihrem Handeln kein Maß kennt. [572] Auch die Gewalthandlungen sind ausschließlich in der Triebbefriedigung motiviert, Judith wird zur Doppelmörderin. Auffällig ist durch das ganze Stück hindurch vor allem die Sprachlosigkeit Judiths, die der als

---

Schuldigkeit. Judith erscheint hier als überirdische Figur. Die Transzendierung hat sie der menschlichen Ebene enthoben. Das *Judith*-Drama Ponholzers setzt ähnliche Akzente.

[568] Kaiser, Georg: *Die jüdische Witwe*, S. 112. Magda Motté spricht an dieser Stelle von einer versuchten Vergewaltigung Judiths durch Holofernes, was aber durch die Regieanweisung und die Konzeption des Stückes selbst nicht gestützt wird, denn Judith ist ja explizit auf der Suche nach Männern und sexueller Erfüllung ins feindliche Lager gekommen. Motté, Magda: *“Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit”*, S. 166.

[569] Kaiser, Georg: *Die jüdische Witwe*, S. 113.

[570] Ebd., S. 131.

[571] Hein, Jürgen: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht, S. 79.

[572] Ich stimme Hilmes zu, wenn sie schreibt: „Indem Kaiser die tendenzielle Offenheit Hebbels grotesk überzeichnet und parodierend auf den Begriff bringt, wird Judith als Femme fatale aber gerade verfehlt. Als groteske Parodie hat sie Faszinosum und Bedrohlichkeit verloren.“ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 94.

entscheidendes Element gekennzeichneten Fähigkeit zur ambivalenten Rede der Vorlagenfigur widerspricht und die Ohnmächtigkeit der kaiserschen Judithfigur verdeutlicht. Damit führt Kaiser die bei Hebbel begonnene Dekonstruktion der heroischen Figur zum Ende.

Bei Rosemarie Menschick wird die eigentliche Gewalttat Judiths an Holofernes zugunsten der aus niederen Motiven durchgeführten Vergiftung vollkommen ausgeblendet. Salome bekommt die Handlungslinie kurz vor der Vergiftung als Botenbericht von der eben zurückgekehrten Magd Judiths erzählt. Die Gewalttat selbst wird lediglich in einem Satz erwähnt: „Judith aber ging hin, zog das Schwert des Herrn aus ihrem Gürtel und schlug Holofernes das Haupt ab. Dann gingen wir und niemand sah uns und hielt uns auf.“[573] Judith selbst gerät in einen Erkenntniskonflikt, als sie das Schwert nach ihrer Rückkehr zurückgeben möchte:

> Ich durfte dein Werkzeug sein, o Gott, ich danke dir. Jetzt nimm dein Schwert zurück. (Sie legt das Schwert auf einen Seitentisch, nach einiger Zeit wie erwachend.) Wo bin ich? Mir ist, als erwachte ich aus einem schweren Traum. Jehova, warum leb ich? Ich hab dein Opfer angenommen, sprach der Herr. Warum nahmst du es nicht, mein Opfer? [...] Das Schwert hab ich gehoben, o Herr, ich habe gemordet. O Gott, was ziehst du deine Hand von mir? [...] Du gabst sein Haupt, sein Haupt in meine Hand. Dein Schwert, es war gerecht. – Und doch, o Gott! Wer bin ich, daß ich mitleidslos ihn schlug? [...] Oh, nimm mein Leben, nimm es hin! (Pause.) Du hörst mich nicht, o Gott! O Mutter, komm und hilf mir du! Er sah mich nicht mit Wollust an, o Mutter, nein, und dennoch schlug ich ihn. Ich, Mutter, ich, dein zartes, sanftes Kind, die stille, weiche Frau. Die Furien sind hinter mir. Jehova wollt mein Opfer nicht, nun muß die Schuld ich tragen.[574]

Judith hat die Tötungshandlung unter der Prämisse ausgeführt, dass sie für diesen Frevel ihr Leben opfern müsse. Der außergewöhnliche, eigentlich dem männlichen Konzept entsprechende Heroismus der Judithfigur wird hier also auf das zeitgenössische Konzept bürgerlich-weiblichen Heroismus zurückgeführt, bei dem die Gewalthandlung nur die Vorbedingung ist für das Selbstopfer als eigentlich heroischem Aspekt. Durch die Verweigerung dieses Selbstopfers scheint dieses Konzept jedoch zunächst subtil unterlaufen zu werden. In dem Moment, in dem die Mägde Judith zu ihrer toten Mutter führen, und diese schließlich den Schmerz um den Verlust als Buße annimmt, sind die zeitgenössischen Heroismus- bzw. Geschlechterkonventionen wieder hergestellt: „Dein Opfer hab ich angenommen spricht der Herr. [...] Mein Leben bot ich dir, Jehova! Ich, ich hab gemordet, ich muß es sühnen. – Gott, gib mir Kraft – nicht rechten, Herr, will ich mit dir! – Wie du es willst. – Ich schrie nach einem Opfer, Herr, Gott, – nimm es hin!“[575]

Menschick blendet nicht nur alle männlichen Charaktere aus der Bühnenhandlung aus, sondern sie verschiebt auch die Inszenierung der heroischen Tat Judiths zugunsten eines

[573] Menschick, Rosmarie: *Judith*, S. 30.
[574] Ebd., S. 32f.
[575] Ebd., S. 35.

Mordes aus niederen Motiven. Damit entspricht sie vollkommen ihrer Zeit; das Stück lässt sich sozusagen als paradigmatisches Beispiel für die Entwicklung konservativer weiblicher Gewaltdarstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auffassen: Auch weibliche Heroismuskonzepte scheinen ‚ausgedient' zu haben, das Interesse richtet sich nun eher auf die Darstellung pathologischer Verhaltensweisen, die allerdings auffälligerweise in einer weiteren Figur inszeniert werden, sodass die idealisierende Perspektive auf die Judith-Figur erhalten bleibt.

Hochhuth inszeniert das Handeln der Judith-Figuren extrem unterschiedlich. Zu Beginn seines Stücks setzt er auf den größtmöglichen Schockeffekt. Die Explosion der Tellermine findet auf offener Bühne statt. Die ausführliche Regieanweisung schreibt vor: „Hier soll Schaden angerichtet werden in dem Ausmaß, wie das technisch realisierbar ist: die sehr laute Explosion muß mindestens die Wand zwischen Büro und Schlafzimmer hinwegfegen."[576] Im Gegensatz zu allen anderen Bearbeitungen des Judith-Stoffs, wird hier nicht der abgeschlagene Kopf des Holofernes als (identifikatorisches?) emblematisches Zeichen eingesetzt, sondern der Opferstatus wird durch den sich im Vordergrund der Bühne befindenden Leichnam betont. Mit dem Ausruf Anitas: „Das Weib hat ihn ermordet!"[577], endet der Prolog. Das Stück beginnt also mit einer drastischen Inszenierung einer Gewalthandlung, die jedoch durch den Einsatz der Bombe eine indirekte ist – die Täterin ist nicht die unmittelbar Handelnde. Durch diese Schockeffekte soll beim Zuschauer die emotionale Voraussetzung für die spätere Problematik geschaffen werden. Die Auswirkungen der – allerdings entpersonalisierten – Gewalthandlung werden der folgenden ethisch-intellektuellen Diskussion um ihre Legitimation vorangestellt. Judith befürwortet den Mord grundsätzlich schon, zweifelt allerdings dennoch:

> Wenn ich sehe, daß er nicht sehen will,
> was dein Professor ihm demonstriert,
> erst dann kann ich ihn töten. Dann aber sicher.
> Schweigen, dann Judith tonlos:
> Und wenn ich einen Unschuldigen mit umbringe,
> vielleicht einen Leibwächter oder Gerald..
> [...] Ich fürchte, ich kann es doch nicht.[578]

Das Stück überspringt die zweite Gewalthandlung zeitlich. Der vierte Akt spielt unmittelbar nach dem von Judith durchgeführten Attentat an Präsident Reagan. Gerald findet zufällig heraus, was sie getan hat, verspricht jedoch sie nicht zu verraten. Es bleibt letztlich offen, ob

[576] Hochhuth, Rolf: *Judith*, S. 50.
[577] Ebd., S. 51.
[578] Ebd., S. 182–183.

Judith unentdeckt bleibt, gefasst wird oder sich selbst stellt, was sie jedoch für den Fall der staatlichen Vertuschung der Todesursache als Möglichkeit in Betracht zieht.

Hochhuth stellt zwei Attentäterinnen einander gegenüber und konfrontiert sie miteinander. Motté stellt fest, dass Hochhuths Judith-Figuren der biblischen am nächsten stehen, da „*Hochhuths* Protagonistinnen […] aus altruistischen Gründen [töten], um die Gesellschaft vor Schlimmerem zu bewahren, und [weiter] leben".[579] Dennoch unterscheiden sich die Attentate dieser ‚modernen Judith-Figuren' signifikant von der der biblischen. Die Gewalthandlungen sind beide Male indirekte, die keine physische Angriffsaktion benötigen; auch die Auswirkungen unterscheiden sich teilweise. Während die erste Tötung einen versehrten Körper zurücklässt, wirkt das Gift Judiths ohne äußerliche Anzeichen. Der Zeichencharakter der Gewalthandlung ist hier also abstrakter. Dass es dabei allerdings nicht ausschließlich um die individuellen Figuren und Gewalthandlungen geht, sondern beide vielmehr als Ausprägungen desselben Diskurses in ihren Bedingungen und Funktion analysiert werden, wird schnell deutlich. Dieser Eindruck wird auch inszenatorisch durch die zeitweise Parallelbesetzung verstärkt, wenn die junge Jelena durch die Darstellerin der Judith verkörpert wird.[580] Der Unterschied zwischen beiden Figuren besteht vor allem in der ihrer jeweiligen Motivation: Während Judith durch ihr Attentat eine zukünftige Entwicklung beeinflussen und im besten Fall verhindern will, ist bei Jelena Rache für die Morde als Motiv eindeutig. Diese Unterschiedlichkeit wird wiederum in der Inszenierung gestärkt. So wird das Attentat Jelenas in drastischer Brutalität auf offener Bühne gezeigt, während sich der (zugegebenermaßen) unspektakulärere Anschlag Judiths zwischen den Akten abspielend als schauspielerische bzw. performative Handlung ausgeblendet wird. Diese Gewalthandlung bleibt ausschließlich imaginativ-ethische Projektionsfläche. Durch die Gegeneinanderstellung der beiden Attentäter-Figuren und der expliziten Thematisierung des biblischen Stoffs wird die heroische Gewalthandlung der mythischen Figur dekonstruiert und in ihren Ausgangsbedingungen und Konsequenzen in Frage gestellt:

> Das Schauspiel ‹*Judith*› dramatisiert und erklärt politischen Mord, zeigt die Motive und die Konflikte der Attentäter – nicht in mythischer Vorzeit, nicht in mystifizierender Zukunft, sondern heute; nicht weil der Autor sich zum Befürworter von Taten macht, sondern weil Mord, als Form des äußersten politischen Widerstands in der Natur der Geschichte, zu keiner Zeit die Geschichte verschont hat.[581]

[579] Motté, Magda: "Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit", S. 182.
[580] Hochhuth, Rolf: *Judith*, S. 15.
[581] Ebd., S. 5.

5.4.4 Weiteres

Sehr viel stärker als Kaiser setzt sich Nestroy auf einer satirisch-grotesken Ebene mit der Figur und ihrer Tat auseinander. Das Genre bedingt dabei eine ‚Verharmlosung' der Gewalttat, die Nestroy über verschiedene Strategien dekonstruiert.

Außerdem wird die Geschichte der Judith-Figur häufig auf andere historische ‚Settings' übertragen. Die Figur dient dabei als Folie durch die dem Setting entsprechende Bewertungen eingeschrieben werden. In diesem Kapitel werde ich mich diesbezüglich exemplarisch mit dem Text *Judith von Saragossa* von Max Krell auseinandersetzen.

In Auseinandersetzung vor allem mit Hebbels Stück bearbeitet auch Johann Nepomuk Nestroy 1849 den Stoff auf parodistische Weise. Dabei betrifft das parodistische Element in *Judith und Holofernes* auffälligerweise gerade die Geschlechterkategorie.

Auch dieses Stück beginnt im Lager des Holofernes. Als Holofernes erfährt, dass sich die Hebräer noch nicht unterworfen haben, brechen sie auf, um Bethulien anzugreifen. Die Bethulier versuchen unterdessen sich auf die Belagerung und den Kampf vorzubereiten, allerdings scheint keine der möglichen Reaktionen – Kampf, Flucht, Unterwerfung –für sie eine akzeptable Alternative zu sein. Lediglich Judith ist abwesend, was ihren Bruder Joab jedoch auf die Idee bringt, sich aufgrund seiner großen Ähnlichkeit für sie als Judith auszugeben. Diesen Plan setzt er auch in die Tat um und wird als Judith zu Holofernes vorgelassen. An dieser Stelle beginnt das erste von zwei ‚Spielen im Spiel', wie auch Volker Mergenthaler erläutert:

> Vielmehr haben die Binnenspiele für den Handlungsverlauf konstitutive Funktion, nicht zuletzt, da nicht »selbständiges« Personal, das erst in Beziehung zur Rahmenhandlung zu setzen wäre, sondern die bereits eingeführten Protagonisten die Spiele in Szenen setzten. Zum einen spielt Joab die vom jüdisch-christlichen Mythos tradierte Rolle der ihrerseits bereits spielenden Judith, zum anderen inszeniert Holofernes die ebenso mythisch tradierte Enthauptung als Theater.[582]

Vor allem im ersten Binnenspiel ist die sprachliche Ebene auffällig; zum einen als ironisch das Binnenspiel kennzeichnendes Element, gleichzeitig aber auch als ein den ursprünglichen Mythos dekonstruierendes: als verkleidete Judith spricht Joab ausschließlich in Knittelversen. Das die Sprache Judiths in den Prätexten auszeichnende Merkmal der Ambivalenz wird also verschoben zu einem – allerdings teilweise als minderwertig angesehenen – Element der lyrischen und damit literarischen Sprache. Die folgende Unterhaltung ist angelehnt an das Gespräch bei Hebbel, auch hier kündigt Judith (Joab) ihre/seine Tat an:

> Judith(Joab)
> Zorn und Bussi wie reimen sich diese Worte?
> (Mit grimmiger Aufwallung.)
> geben S' lieber Obacht, daß ich Ihnen nicht morde.
> Ja ja so spricht sie die Judith

[582] Mergenthaler, Volker: *Medusa meets Holofernes*, S. 97.

Denn sie kennt sich vor Wuth nit –[583]

Schon zuvor ist Holofernes jedoch misstrauisch geworden. Nachdem er Achior damit beauftragt hat, entsprechende Vorkehrungen zu treffen, legt er demonstrativ sein Schwert vor Judith ab und begibt sich ins Schlafzelt. Damit beginnt dann das zweite Spiel im Spiel. Judith (Joab) nimmt das Schwert und verschwindet ebenfalls im Schlafbereich, nachdem er Mirza damit beauftragt hat, das Zeichen für den Ausfall der Hebräer zu geben. Währenddessen schaut Holofernes „*mit listigem Lächeln an der rechten Seite des Vorhangs heraus*“.[584] Joab erscheint mit einem Pappmachè-Kopf und präsentiert diesen im Glauben Holofernes echten Kopf zu haben den Assyrern, die tatsächlich mit Schrecken und Verwirrung reagieren. Erst als Achior und Holofernes ihn überwältigen gewahrt er seinen Irrtum: „ *(über Holofernes Anblick aufschreyend und den Vorhang zufallen lassend).* Ah, –!! Was ist das!? welch ein Überfluß an Köpfen!?“[585] Die assyrischen Soldaten fliehen jedoch trotzdem: „Ha, auch der falsche Kopf hat die rechte Wirkung gethan!“[586] Schließlich stürmen die Hebräer in das Zelt und überwältigen Holofernes. Diesem wird erst jetzt durch die Anrede Judiths (Joabs) als ‚Sohn’ klar, dass Judith ein verkleideter Mann ist. Auffällig ist hier zunächst, dass die beiden Binnenspiele sozusagen einen wechselseitigen, „chiastischen“ Illusionscharakter voraussetzen: Jeweils eine Partei weiß um den Inszenierungscharakter; lediglich die assyrischen Soldaten sind der kompletten Illusion ausgesetzt, wenn „die ‘falsche’ Judith […] den ‘falschen’ Kopf vor[zeigt][587], und im Gegensatz dazu sind die Leser/Zuschauer von der Illusion komplett ausgenommen, da die Binnenspiele „allein dem Rezipienten (Leser/empirischer Zuschauer) als der einzigen kompetenten Synthetisierungsinstanz vollständig einsichtig [sind]“.[588]

Nestroys Stück ist also durch Verschiebungen an zwei relevanten Punkten gekennzeichnet: Zum einen wird die weibliche Heldenfigur travestiert und zum anderen ist es auch nicht der richtige Kopf, der das (dennoch ‚richtige’) ‚Endergebnis’ herbeiführt. Nestroy nutzt also genau den Geschlecht-Gewalt-Komplex, um die Form der Mythentradierung zu

[583] Nestroy, Johann: Judith und Holofernes. In: *Stücke 26/II. Lady und Schneider; Judith und Holofernes.* Hrsg. von John R. P. McKenzie. Wien: Deuticke 1998. S. 85–114, S. 111.
[584] Ebd., S. 112.
[585] Ebd., S. 113.
[586] Ebd.
[587] Mergenthaler, Volker: *Medusa meets Holofernes*, S. 102.
[588] Ebd., S. 101. Durch die Binnenspiele wird aber nicht nur die hebbelsche Judithkonzeption parodiert; wie Volker Mergenthaler ausführt, sind sie auf einer weiterführenden Ebene zudem als Kommentar über das Theater selbst zu lesen: „Für den Leser/empirischen Zuschauer ist auf diese Weise ein Verweisungssystem Theater thematisierenden Theaters, eine Spiel-im-Spiel-Konstellation entworfen, die fiktionsbrechend auf das rahmende Spiel, auf das Stück *Judith und Holofernes* verweist. […] Nestroys Stück [ist] somit ein Moment eingeschrieben, das die nur vermittelst theatralischer Doppelung theatralische Bedeutungsstiftung – von Theater generell ebenso wie von Nestroys Stück selbst – thematisiert.“ ebd., S. 102–104.

kommentieren. Aber gleichzeitig dekonstruiert er damit auch die Kategorie des (weiblich-heroischen) Geschlechts. Dieses ist durch das ganze Stück hindurch ausschließlich durch seine vollkommene Abwesenheit gekennzeichnet. Während im 19. Jahrhundert weiblicher Heroismus als Ausweichmöglichkeit für den problematisch gewordenen männlichen Heroismus erscheint, muss hier umgekehrt der Mann wieder ‚einspringen'. Weiblicher Heroismus erscheint hier als ‚verkleidet Männliches', aber auch dieses wird durch das Fehlschlagen der zentralen Handlung destruiert – und dessen grundsätzliche Willkür aufgezeigt, wenn der heroische Akt nahezu zufällig doch zum tradierten Ziel führt.

Eine der zahlreichen die Handlung aktualisierenden Versionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts[589] stammt von Max Krell. In dessen *Judith von Saragossa*, die 1924 veröffentlicht wurde, überträgt er den Mythos auf das von Napoleon belagerte Saragossa.[590] In Abwesenheit des Anführers der Aufständischen Palafox berät Benito Burati mit seinen 10 Söhnen, was zu tun sei, um die Franzosen zu besiegen. Dabei kommen sie auch auf die biblische Judith-Figur zu sprechen:

> „Altmodisch? Ich habe noch nie etwas altmodisches gefunden, wenn es sich um Hauptsachen handelt. Es heißt nur, ihn vor die Mündung zu bekommen. Ich sagte, das Wie sei eure Sache. Judith hieb dem

[589] Ähnliche historische Verortungen nehmen auch Bertholt Brecht und Leopold von Sacher-Masoch vor. Während Brechts *Judith von Saint Denis*, scheinbar ein Entwurf für einen Film, im Frankreich des ersten Weltkriegs spielt, geht es in Sacher-Masochs *Judith von Bialopol* um den osmanisch-polnischen Krieg im 17. Jahrhundert. Brecht relativiert die Bedeutung Judiths als Hauptfigur des Entwurfs völlig. Brecht überträgt hier die eigentlich durch die Tat der Frau bestimmte Geschichte auf eine männliche Erlebnisperspektive. Das Schema der Judithgeschichte ist zwar in Grundzügen vorhanden und wird durch den Verweis im Titel auch eindeutig impliziert, im Blick stehen hier aber hauptsächlich die männlichen Figuren. Dadurch, dass die Gewalthandlung im Selbstmord auf den Offizier übertragen wird, wird die entscheidende Handlung der Judithfigur negiert. Auch bei der Rückkehr des Mannes ist der Fokus auf sein Erleben gerichtet. Der sachlich-beschreibende Tonfall der Erzählung unterstützt diese Distanzierung noch zusätzlich. Die Judithfigur wird so in einen konventionell-patriarchalischen Kontext eingeordnet.
Die historischen Neuverortungen sind zahlreich. Eine der aktuellsten ist sicherlich der 2005 erschienene Roman *Die zweite Judith* von Norbert Johannimloh, in dem es um die ‚Münsteraner Judith' Hille Feicken geht. Auch Max Frisch hat sich in seinem Drama *Als der Krieg zu Ende war* mit dem Judith-Mythos auseinander gesetzt. Während die weibliche Figur dort sich gleichfalls ins Lager des Feindes begibt, wird die Gewalthandlung hier auf die männliche Figur übertragen bzw. findet letztlich doch nicht statt. Vgl. Frisch, Max: Als der Krieg zu Ende war. Schauspiel. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1944-1949. Santa Cruz. Nun singen sie wieder. Die chinesische Mauer. Als der Krieg zu Ende war. Kleine Prosaschriften.* Band 3. Hrsg. von Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 229–281.

[590] Damit ist die Handlung historisch exakt verortbar: Während der Napoleonischen Befreiungskriege wurde Saragossa vom 15. Juni bis 13. August 1808 durch die Napoleonischen Truppen belagert. Auch auf historische Figuren wird angespielt. Neben dem Nationalhelden Palafox wird auch Agustina de Aragón als Augusta Salvini erwähnt: „Siebzehn mal an einem Tage verlor das Hauptgeschütz des Monte Torrero seine Kanoniere, bis Augusta Salvini an die Lafette sprang – lud, richtete, feuerte, die Krause zerriß ihr über der Brust, das Haar sengte ihr ab, sie ragte aus einem Rausch, daß sich der Angriff ganz nach dieser Seite legte; er wogte bis zum Abend und mißlang. Augusta Salvini schlief über der Lafette ein, sie hatte keine einzige Wunde. Das war Saragossa, an dem Frankreich klebte, als sei es ein Magnet." Krell, Max: Judith in Saragossa. In: *Die Welt-Literatur. Die besten Romane und Novellen aller Zeiten und Völker.* Bd. 3. Regensburg; Leipzig: Habbel und Naumann 1924. S. 5–31, S. 6.

> Holofernes den Hals durch und war ein Weib, das sich durch die Fußangeln einer ganzen Armee durchschlängelte. Sie würde es auch heute wieder fertig bringen!“[591]

Diese Anspielung nimmt Manuela, die ebenfalls anwesende einzige Tochter Benitos, auf und erklärt sich bereit, den Befehlshaber der Franzosen in dessen Lager zu töten. Sie reitet unter dem Vorwand einen Brief mit der Kapitulationserklärung zu bringen ins gegnerische Lager und wird auch tatsächlich bis zu Lacoste vorgelassen. Bei seinem Anblick verliebt sie sich jedoch in ihn:

> Sie blickten einander an, und er schwang ganz leicht in den Hüften, als er auf sie zutrat, alles in ihm war in dieser Sekunde eine schwingende, weiche Bewegung, die garnichts[sic] Militärisches hatte, er war der Mann, nicht der Franzose, und daß sie es sah, fühlte, bis in den Rücken hinunter begriff, nahm ihr jetzt das Recht: Spanierin, Frau aus Saragossa, eine Burati zu sein.[592]

Auch hier ‚entpuppt' sich der Feind im gemeinsamen Gespräch als überraschend menschlich und bietet Manuela sogar an, die 500 Gefangenen ihr zuliebe frei zu lassen. Manuela bekommt Skrupel, ihn zu töten: „Warum war, während er an der Zeltbahn stand, mit dem Rücken zu ihr, die Hand nicht aufgeschnellt. [...] Der Blick dieses Mannes rieselte ihr ins Herz hinunter und blieb dort still liegen. Wer ist er? Ich werde schwach!“[593]
Schließlich öffnet Lacoste den Brief und begreift zunächst nicht, was das leere Blatt, das er enthält, bedeutet. Judith offenbart schließlich ihr eigentliches Vorhaben:

> Der Dolch kitzelt sie im Ärmel, sie läßt ihn vorrutschen in die Hand, und mit einer schnellen Bewegung stößt sie ihn in das weiße Blatt am Boden. [...]Die Tränen sind weggewischt. Sie sagt ganz leise, ganz ruhig: „Töte mich!“ Das Leben, das ihr vor wenigen Minuten zum ersten Mal lieb wurde, erfuhr schon den höchsten Gipfel des Opfers.[594]

Lacoste gewährt ihr dennoch freies Geleit zurück und gibt ihr trotz allem auch die Gefangenen mit. Mit ihnen kehrt sie unter dem Jubel der Bewohner in die Stadt zurück. Die Brüder und ihr Vater sind jedoch enttäuscht, als sie hören, dass und vor allem aus welchem Grund Manuela ihn nicht getötet hat: „‚Er lebt –?' ‚Ich –' Keiner hilft ihr. Sie muß es bis zum Schluß und ganz bekennen: ‚Ich liebe.'“[595] Diese emotionale Ebene können die Männer nicht nachvollziehen:

> Die Männer sahen sich an. Sie merkten eine Verlegenheit, die ihnen ganz fremd war. Es war etwas in den Raum hineingetreten, was sie nicht vertrugen, was sie wohl tatsächlich nicht begriffen. Sie sahen nur, daß jemand einen Angriff versucht, schlecht versucht und stümperhaft verdorben hatte. Das verachteten sie.[596]

[591] Ebd., S. 13f.
[592] Ebd., S. 18f.
[593] Ebd., S. 25.
[594] Ebd., S. 26.
[595] Ebd., S. 29.
[596] Ebd., S. 30.

Die Männer, die Manuela zuvor als „Schatz“, als Symbol für alles, wofür es sich zu kämpfen lohnt, betrachtet haben, sehen gerade diese symbolische Funktion durch ihre Liebe zum Feind befleckt. Schließlich fällt der Vater ein Urteil über Manuela:

> Manuela hatte den Kopf gesenkt, sie wartete auf ein Urteil. Benito streckte den Leuchter fast bis an die Gewölbedecke, sodaß die Flammen düster und schwelig wurden. Manuela unter ihm verlor sich in ein Nichts, in eine Kleinheit, die Benito grenzenlos verachtete. Er schloß hinter sich ab. Dann gab er den Befehl, die Türe zuzumauern. Sogleich. Seine Söhne taten es selbst.[597]

Die Erzählung endet schließlich mit einem Bericht über die weitere Entwicklung des Kampfes. Der verwirrt erscheinende Lacoste gibt missverständliche Befehle, sodass die französischen Truppen abziehen. Einige Stunden später erreicht Palafox mit einer Armee aus Verbündeten die Stadt.

Max Krell erzählt also nicht die heroische Tat, die durch den Titel und den Verweis auf den Judith-Stoff im Text impliziert wird. Erzählt wird vielmehr eine scheinbar gescheiterte Tat.[598] Die Judith-Figur bringt es nicht über sich, die Gewalthandlung auszuüben, der gegnerische Befehlshaber ist noch am Leben. Betrachtet man jedoch die Konsequenzen, kann man von einem Scheitern der Mission eigentlich nicht sprechen, denn Manuela hat die französischen Truppen nicht nur zum Abzug bewogen, sondern auch noch die bethulischen Gefangenen befreit. Insofern ist Krells Text also eher lesbar als grundsätzliche Kritik am männlichen Heroismusbegriff, der unbedingt mit Gewalthandeln verknüpft zu sein scheint.[599] Dass Manuela gänzlich ohne Gewalteinsatz eine heroische Tat begangen hat, scheinen sie nicht nachvollziehen zu können.[600] Durch die krasse Konsequenz, mit der sie Manuela bestrafen, wird ihr Verhalten zusätzlich zur Kritik gestellt. Krell prangert hier also eindeutig männlich normiertes Gewalthandeln an. Auch Magda Motté stellt fest, dass

> […] die kleine Geschichte dem Judith-Motiv eine bemerkenswerte Nuance hinzu[fügt], erkennt der Leser doch in der Reaktion der Familie Burati das widersinnige Machtstreben und das unmenschliche Rachebedürfnis kriegerischer Aktionen aller Zeiten bis in die Gegenwart.[601]

---

[597] Ebd., S. 30f.

[598] Der oberflächliche Eindruck der Belanglosigkeit von Manuelas Tat wird noch verstärkt durch die Erwähnung der spanischen Nationalheldin Augusta Salvini (deren Name hier auffälligerweise im Gegensatz zu dem Palafoxes abgeändert worden ist wie auch der des französischen Befehlshabers), deren heroische Tat darin bestand, sich im Angesicht der desertierenden spanischen Truppen selbst an die Kanonen zu stellen und die Soldaten durch ihr Vorbild zur Umkehr zu bewegen.

[599] Auch hier lässt sich die Erwähnung der Augustina de Aragón-Figur anführen, denn ihr mit Gewalt verknüpftes Handeln führte zu historischem Ruhm.

[600] Selbst wenn die französischen Truppen nicht von selbst aufgebrochen wären, wäre der Kampf durch die Truppen des Palafox' doch höchstwahrscheinlich ebenfalls positiv für Spanien ausgegangen, sodass die Rettung der Gefangenen gerade das ist, was die Truppen nicht unbedingt geschafft hätten.

[601] Motté, Magda: “Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit”, S. 178.

5.4.5 Erkenntnisse

An den Bearbeitungen wird deutlich, dass es insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt zu einer politischen Instrumentalisierung des weiblichen Heroismus kommt. An der Judithfigur lässt sich eine Problematisierung des heroischen Konzepts verfolgen, die letztlich zu einer Dekonstruktion des Typus führt.

Judith scheint sich in ihrer ursprünglichen Ausprägung auf signifikante Weise von den anderen Frauenfiguren zu unterscheiden: Sie ist die einzige heroische Figur, die (zunächst) dem ‚positiv-männlichen' Heroismus-Konzept entspricht. Aber auch hier gibt es Einschränkungen, denn das Begehen der Gewalttat geschieht zwar vordergründig als eigenständige Handlung, sie wird in diesem Moment jedoch eindeutig als ‚Werkzeug' Gottes gekennzeichnet. Die Figur provoziert vor allem in ihrer Ausprägung als Frau und Jüdin, wie unter anderen die dämonisierende Interpretation des Anonymus belegt. Mit Hebbel erreicht die positive Heroismus-Figuration dann eine endgültig entscheidende Zensur, durch die die Judith-Figur aus dem religiösen Kontext herausgelöst und dem zeitgenössischen weiblichen Konzept des tragischen Heroismus angepasst wird – die Gewalttat bringt die eigene Aufopferung bzw. das Scheitern mit sich. Die folgenden Texte setzen sich vor allem mit diesem Konzept auseinander.

Vor allem der Umgang der Autorinnen aus dem 19. Jahrhundert mit dem Stoff ist beachtenswert, der sich von den eher subversiv ausgerichteten Interpretationen der anderen Stoffe unterscheidet und viel konventioneller erscheint. Dies liegt begründet in der abweichenden Heroismuskonzeption der Figur, die eben nicht auf unterschwellige Weise ‚gestärkt' werden muss, sondern bei der durch die große Nähe zu männlichen Heroismuskonzepten scheinbar vor allem konventionelle weibliche Aspekte hervorgehoben werden müssen. Judith entspricht nur in wenigen Texten uneingeschränkt dem klassischen Typus der Femme fatale, denn sie setzt ihre Schönheit und sexuelle Anziehungskraft ganz bewusst als Mittel ein, um die Gewalttat begehen zu können. Die Inszenierung der Judith-Figur unterliegt also einer kontinuierlichen Entwicklung:

> Was die Bibel als Heilstat, ja als Eingreifen durch den Arm einer tugendhaften Frau feiert, wird im Laufe der Jahrhunderte immer mehr dahingehend abgewandelt, Judit als Leidende oder Handelnde, als Mörderin, Selbstmörderin, Attentäterin oder Terroristin darzustellen. Damit entfernen sich die Autoren von der gläubigen Interpretation der biblischen Schriftsteller.[602]

[602] Motté, Magda: "Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit", S. 183.

5.5 Die Attentäterin Charlotte Corday

Am 13. Juli 1793 wurde der Jakobiner-Führer Jean-Paul Marat durch Charlotte Corday erstochen. Dieses Ereignis schlug nicht nur in Frankreich hohe Wellen, auch in Deutschland begann eine erregte Diskussion über die Tat und die Täterin, die sich in einer starken Literarisierung widerspiegelte. Diese Faszination an der Figur hält bis heute an. Im folgenden Kapitel soll nach einer kurzen Beschreibung der historischen Ereignisse in Anlehnung an die Ausführungen Arndt Beises untersucht werden, wie die Tat Cordays in der deutschen Literatur dargestellt wurde. Die Bearbeitungen unterscheiden sich dabei von denen der vorhergehenden Figuren dahingehend, dass hier kein mythischer Prätext vorhanden ist, auf den die Bearbeitungen aufbauen, sondern dass es ein historisches Ereignis ist, das bearbeitet wird. Dabei wird allerdings deutlich, dass dieses Ereignis ähnlich behandelt wird wie die mythischen Texte, sodass für die Bearbeitung ähnliche Strategien angewendet werden können.

Die historischen Eckpunkte, die in den literarischen Bearbeitungen immer wieder neu inszeniert – und zum Teil auch arrangiert – werden, sind folgende: Marie Anne Charlotte Corday d'Armont[603] war zunächst eine Anhängerin der Französischen Revolution und ist den Girondisten zuzuordnen. Charlotte Corday betrachtete den Jakobiner Jean-Jacques Marat als Hauptverantwortlichen für die gewalttätigen Ausschreitungen während der Revolution. Mit einem umgeschriebenen Pass reiste sie am 9. Juli 1793 nach Paris ab und traf am 11. Juli dort ein. Nachdem sie sich um die Angelegenheiten ihrer Freundin gekümmert hatte, versuchte sie am 13. Juli 1793 zu Marat vorgelassen zu werden. Als das nicht gestattet wurde, hinterließ sie eine schriftliche Nachricht. Unter dem Vorwand, ihm die Namen einiger Girondisten aus Caen nennen zu wollen, wurde sie abends schließlich doch noch zu ihm vorgelassen. Sie diktierte Marat, der sich aufgrund eines Hautleidens in einer Badewanne befand, einige Namen, zog dann ein am Tag zuvor gekauftes Brotmesser aus dem Schal und erstach ihn:

> Marat war durch einen einzigen Messerstich getötet worden, weil die Schneide des Messers unterhalb des rechten Schlüsselbeins zwischen dem ersten und dem zweiten Rippenbogen in voller Länge in den Körper eindrang und den Stamm der Lungenarterie derart verletzte, daß er in kürzester Frist verbluten mußte.[604]

Marat konnte noch um Hilfe rufen, starb dann aber sofort. Corday wurde von einem herbeieilenden Redaktionsgehilfen überwältigt, um Marat kümmerte sich seine Lebensgefährtin Simonne Evrard. Noch am Tatort wurde Charlotte Corday durch den

[603] ∗ 27. August 1768 in der ehemaligen Ortschaft Les Ligneries (heute Les Champeaux), Frankreich; † 17. Juli 1793 in Paris)

[604] Beise, Arnd: *Marats Tod. 1793 - 1993*. St. Ingbert: Röhrig 2000, S. 7.

zuständigen Polizeikommissar ein erstes Mal verhört und gab zu, die Tat allein geplant und begangen zu haben. Die von ihr mitgeführten Sachen, darunter ihre Taufurkunde, ein Brief an Marat und die *Adresse aux Français*, wurden sichergestellt. In diesem mitgeführten ‚Bekennerschreiben' rechtfertigt sie ihre Tat vor allem in Bezug auf ihr Geschlecht. Corday wurde anschließend bis zur Verhandlung in die Concergerie gebracht. Nach einem kurzen Prozess wurde sie am 17. Juli 1793 verurteilt und noch am selben Abend auf der Place de la Révolution guillotiniert. Dieses skandalöse Ereignis provozierte so sehr, dass in Frankreich sofort erste Literarisierungen unternommen wurden. So wurde das erste Theaterstück über die Ereignisse drei Wochen nach der Ermordung Marats fertig gestellt.[605] Auch in Deutschland schlug die Tat hohe Wellen. Beise beschreibt die Rezeption in Deutschland folgendermaßen:

> In Deutschland konstituierte sich die öffentliche Meinung langsamer, das heißt in der Regel über Monatsschriften. [...] Auch hier wurden Marat und Corday ihrer Individualität beraubt, auch hier gab es das Phänomen der ›Mythisierung‹, nur daß in Deutschland nicht Marat zum Idealrepublikaner idealisiert wurde, sondern Corday.[606]

Die ersten literarischen Texte über Charlotte Corday wurden auch in Deutschland unmittelbar nach der Tat veröffentlicht. Schon in den frühen Texten werden Mythisierungstendenzen, wie sie vor allem Norbert Otto Eke beschreibt, deutlich:

> Während das zeitgenössische Frankreich die Tat der Corday weitgehend noch ganz unpathetisch als Verbrechen betrachtete, fand demgegenüber in der deutschen Diskussion mit der Apotheose der Corday zur Inkarnation einer vom Blutsturz der Ideale unbefleckten Rationalitätshoffnung in augenfälliger Weise bereits eine Verlagerung sakraler Attributierungen vom Opfer auf die Täterin statt.[607]

Die verschiedenen Texte weisen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts große Parallelen auf, vor allem bezüglich der Entpolitisierung der Handlung zugunsten einer Betonung der Aspekte des Geschlechterkampfs und einer religiösen bzw. mythischen Überhöhung der Figur.

5.5.1 Einführung und Charakterisierung der Figur

Eine der ersten deutschsprachigen dramatischen Bearbeitungen stammt – neben der 1804 erschienenen Bearbeitung durch Engel Christine Westphalen – von Renatus Karl von Senckenberg. In *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt* will Senckenberg, wie er im Vorwort ausführt, weniger „den Charakter meiner Heldin *ändern* müssen, anstatt

[605] Am 8.8.1793 wurde das Stück *L'Ami du peuple ou la Mort de Marat suivi de sa Pompe funèbre* uraufgeführt. Vgl. ebd., S. 55.
[606] Ebd., S. 35.
[607] Eke, Norbert Otto: Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland Deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800. München: Fink 1997, S. 239.

[…]ihn bloß, wie er, den öffentlichen Blättern nach war, *darstellen*“.[608] In der Vorrede äußert er sich ausführlich zu den historischen Tatsachen und seinen eigenen literarischen Änderungen. Seine Figur der Corday zeichnet sich so auch – vor allem im Hinblick auf die späteren Bearbeitungen – durch eine hohe (politische) Eigenständigkeit aus. Das wird schon im ersten Auftritt deutlich. Das Stück beginnt mit einem Monolog Cordays, den sie spricht, nachdem sie die Ausgabe der Französischen Gazette Nationale gelesen hat: „Schon lange kocht mein Blut bey Lesung deiner Unthaten, aber heute schäumet es. Er soll sterben, der Unwürdige, er soll sterben!“[609] Corday benutzt ihr eigenes Wissen, um über die Situation zu urteilen – eine Position, die in späteren Bearbeitungen oft implizit oder explizit negiert wird. Dabei ist „Gorday […] von Anfang an fertig – sie entwickelt sich nicht [...]“.[610] Vom Beginn an ist sie zudem in eine mythische Ferne gestellt. Alle ihr Begegnenden, allen voran ihr Vater im 2. Auftritt und ihr Verlobter(?) im 4. Auftritt heben ihre Sonderbarkeit hervor, Gorday scheint in einer anderen ‚Sphäre’[611] zu sein: „Dieser Kuß möchte mich zu der Liebe des Lebens *zurückbringen*, und mein Geschick ruft mich, den Tod zu lieben.“[612] Gorday legitimiert ihr Vorhaben, indem sie sich eine Tradition weiblicher heroischer Gewalttäterinnen einschreibt – hier aus dem biblischen Kontext: „Wenn ich nur meinen Streich so gut vollbringe als die Hebräerin! Ob ich so unbeschädigt bleibe wie sie, überlasse ich dem Schicksal.“[613]

In der folgenden dramatischen Rezeption verschiebt sich diese Politisierung zugunsten einer Trivialisierung der Tat durch unterschiedliche Strategien. Zum Teil werden diese schon bei der Bearbeitung durch Engel Christine Westphalen deutlich. Die Autorin bezieht sich vor allem auf „den in der Corday-Marat-Konfrontation angelegten Geschlechterantagonismus, der in der Rezeption ihrer männlichen Kollegen noch weitgehend zurückgedrängt war“[614]. Dabei erscheint Corday zwar als entweiblicht, gleichzeitig jedoch nicht unbedingt als vermännlicht – vielmehr transzendiert sie beide Prinzipien durch ihre Überhöhung: „Corday wurde von ihrer »Weiblichkeit« entkleidet, ohne daß sie deshalb zu einer ›männlichen‹ Heldin geworden

[608] Senckenberg, Renatus Karl von: *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt.* St. Ingbert: Röhrig 1999 (=Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts; 37), S. 9f. Schon hier wird übrigens deutlich, dass die Rezeption Cordays ausschließlich über deren Repräsentationen stattfand, auch Senckenberg greift für die Charakterisierung seiner Heldin auf die „öffentlichen Blätter“ zurück.
[609] Ebd., S. 13.
[610] Ebd. Nachwort. S. 57–86, S. 68.
[611] Wie auch Beise ausführt, ist diese andere Sphäre jedoch eine explizit durch Triebverzicht selbst gewählte: „Es ist ihr freier Wille, auf Liebe zu verzichten, um dem Vaterland zu dienen.“ Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 66.
[612] Hervorhebung von mir – J. K.; Senckenberg, Renatus Karl von: *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt*, S. 22.
[613] Ebd., S. 21.
[614] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod. Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, S. 137. Hierin liegt auch die Herausnahme der Erotik an dieser Stelle begründet, wie auch im Nachwort ausgeführt wird.

wäre; stattdessen wurde sie zu einer bewußtlosen Göttin[.]“[615] Das Stück beginnt mit der Rückkehr Cordays aus Paris, wo sie Augenzeugin der Gräueltaten geworden ist.[616] Diese persönliche Erfahrung lässt in ihr den Entschluss zur Ermordung Marats reifen, wie sie sehr schnell andeutet:

> Ich nenn' es nicht, was mir im Busen glühet.
> Es reife dort allein und still zur That.[617]

Auch hier fällt Corday die Entscheidung selbstbewusst aufgrund ihrer eigenen Erfahrung. Beate Greisler betont dabei Cordays Fähigkeit zur Empathie als zugrunde liegende Motivation:

> All dies wird ihr nicht durch politisches Räsonnement bewußt, sondern intuitiv, über ihr Mitleid, das hier als hohe weibliche Tugend vorgestellt wird, sich aber im Verlauf des Stückes zu einem Grundelement eines androgyn gedachten Menschheitsideals entwickelt.[618]

Indem Corday also „[m]it der männlichen Domäne der Rationalität und des Intellekts […] überhaupt nicht in Zusammenhang gebracht [wird][619], wird ihre Entscheidung zur Tat als eine genuin weibliche legitimiert. Damit werden die grundlegenden Eigenschaften der Figur hervorgehoben, die auch Inge Stephan betont:

> Konsequent baut sie ihre Heldin daher als starke, autonome Figur auf, die Marat ganz bewusst aussucht. Bei Westphalen ist Corday nicht die Marionette der royalistischen Verschwörung, als die sie die Ankläger und die spätere Nachwelt gesehen haben.[620]

Diese Autonomie der Figur wird kontrastiert mit der Figur Adam Luchs', der ebenfalls plant Marat zu töten. Beise stellt fest, dass Luchs als Vertreter des weiblichen, Lagarde demgegenüber als Vertreter des männlichen Prinzips dient: „Das Stück verwirft diese Haltung [Luchs'], feiert jedoch auch nicht die gegenteilige, nämlich die des nüchternen Realismus, die Luchs' Freund Lagarde vertritt.“[621] Corday vereint und transzendiert letztlich auf ideale Weise beide Prinzipien in sich. Darüber hinaus erscheinen laut Beate Greisler auch die Entwicklungen Luchs' und Cordays als zwei Seiten einer androgynen Ideal-Imagination:

---

[615] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 71.
[616] Vgl. Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*. Hamburg: B. G. Hoffmann 1804, S. 14.
[617] Ebd., S. 23.
[618] Greisler, Beate: Charlotte Corday – die Mörderin des Jean-Paul Marat. Ein literarischer Diskurs über die Furcht. Bielefeld: Aisthesis 1992, S. 85.
[619] Ebd., S. 84.
[620] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod, S. 137. Eke verbindet diese Autonomie vor allem mit der Betonung des Sakral-Erhabenen, durch das die Tat als Ausnahme gekennzeichnet und damit das gültige Moralgesetz nicht angegriffen wird: „Wenn Charlotte ihre Tat mit dem Anspruch auf Erwählung und von hier aus im Beharren auf ihrer – weiblichen – Autonomie (»Mein ist die Tat, mein ihre spätsten Früchte«) ganz für sich allein beansprucht, werden damit die Akzente im Hinblick auf die Mythisierung der in ihrer Größe unerreichbaren Heldin entscheidend neu gesetzt. Charlotte wird zur hohen Priesterin, die *allein* berechtigt ist, Marat auf dem Altar des Vaterlandes zu opfern[.]“ Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 250. Vgl. dazu außerdem: ebd., S. 251.
[621] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 69.

Die Parallelen in der Entwicklung von Adam Luchs und Charlotte Corday und ihre Überwindung von einem weiblichen und einem männlichen Standpunkt zu einer geschlechtsneutralen Seelenverwandtschaft veranschaulichen Westphalens Konzeption eines androgyn gedachten Humanitätsideals [...].[622]

Amalia Schoppe berichtet in ihrem 1838 erschienenen Roman *Marat* von dessen Ermordung, allerdings geht es in der Haupthandlung der Geschichte weder um Marat noch um Corday selbst. Diese Handlungsebene bietet lediglich die Inszenierungsfolie, vor der die eigentliche Liebeshandlung ablaufen kann; Marat selbst erscheint hier nicht in seiner politischen Funktion, sondern vielmehr als triebgesteuerter Verbrecher. Marat wird hier stark negativ gezeichnet, er erscheint als verbrecherischer Triebtäter, der auch seine (politische) Machtposition ausnutzt, um seinen Neigungen nachzugehen. Er wird hier weniger über seine politischen Taten und Entscheidungen als Bösewicht gekennzeichnet, seine Eigenschaften sind vielmehr stereotyp angelegt, wie auch Arndt Beise feststellt: „Über den historischen Jean-Paul Marat und seine Geschichte erfährt man so wenig wie über die Wirklichkeit der Französischen Revolution."[623] Auch die Corday-Figur bleibt dem Leser fremd, vor allem da sie während des gesamten ersten Teils lediglich als Geliebte Armands (und als Freundin Adam Luchs', der zugunsten seines Freundes auf seine Liebe zu Corday verzichtet) erwähnt wird. In den Gesprächen über sie geht es ausschließlich um ihre Schönheit und große Tugend. Im gesamten ersten Teil wird Charlotte lediglich an einer Stelle auf idealisierte Weise näher beschrieben:

> Sie hat in seinen Augen alle Vorzüge, alle Tugenden, die ein Weib nur haben kann; sie verbinde, sagte er, mit der zartesten Weiblichkeit die Kraft und den Muth eines Mannes, ihre Seele könne durch Nichts erschüttert werden, als durch den Anblick der Schlechtigkeit und Sünde; sie habe nur Tränen für die gesunkene Menschheit und das Unglück ihres Vaterlandes, und bewege sich in geistiger und sittlicher Hinsicht auf einer solchen Höhe, daß kein anderes Weib sich mit ihr messen könne, selbst Marie Jeanne Roland nicht, so hoch diese auch mit Recht in der öffentlichen Meinung stehe.[624]

Im Gegensatz zur Figur Marats, die sozusagen negativ überhöht als Monstrum dargestellt wird[625], wird die Figur der Corday sehr stark positiv gekennzeichnet. Aufschlussreich ist hier vor allem der Vergleich mit Marie Jeanne Roland, die in Paris während der Revolution aktiv ins politische Geschehen der Zeit eingriff.[626] Indem die Corday-Figur so in einen zeitgenössischen Kontext positiv konnotierten weiblichen politischen Handelns eingeschrieben wird, werden ihre politischen Ambitionen legitimiert.

---

[622] Greisler, Beate: Charlotte Corday – die Mörderin des Jean-Paul Marat, S. 87.
[623] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 108.
[624] Schoppe, Amalia: *Marat*. 2 Bde. Braunschweig: Georg Westermann 1838, S. 147.
[625] Beise führt aus, dass Marat, dessen Eigenschaften durchweg stereotyp erscheinen, „lediglich die unheilvolle Macht im Hintergrund [repräsentiert], die das Glück der Liebenden zu zerstören trachtet." Auch die Französische Revolution selbst dient lediglich als „Chiffre für eine schreckliche Zeit". Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 107.
[626] Marie Jeanne Roland führte einen der führenden politischen Salons der Zeit.

Ein Großteil der überwiegend dramatischen Texte entsteht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach der gescheiterten Deutschen Revolution von 1848, wie Beise erläutert:

> Erst im Umfeld des europäischen Revolutionsjahres 1848/49 wurde das Thema zu einem Renner auf den Bühnen und blieb es dann aber bis zum ersten Weltkrieg. [...] Der wesentliche Antrieb war fast immer die Angst vor der Revolution, und der politische Gehalt überstieg fast nie den des Melodrams von Ducange/Bourgeois oder der beiden Versuche von Platen.[627]

Die Stücke gleichen sich dabei in ihrer grundlegenden Struktur. Charlotte Corday wird als zwischen ihrer Weiblichkeit und ihrem Heroismus- bzw. Ruhmanspruch schwankend dargestellt, dabei werden vor allem ihre politischen Ideale als ‚unweiblich' charakterisiert. Der Akzent der Darstellung verschiebt sich dabei so gut wie immer von der eigentlichen Gewalttat auf den Aspekt der Selbstaufopferung und ihrer diesbezüglichen Standhaftigkeit. Charlotte wird so als spezifisch weibliche Heroine inszeniert. Durch verschiedene Strategien wird dieses Heroismuskonzept jedoch – zumindest in Teilen – auch wieder negiert.[628]

Um 1850 befasst sich beispielsweise Albert Carl mit dem Stoff. Charlotte wird in ihrem Patriotismus als unweiblich charakterisiert, die Tragik liegt hier in der (zu spät erkannten) Sinnlosigkeit ihrer Tat. Nach der ausführlichen Inszenierung der politischen Ränkespiele und Intrigen im ersten Aufzug wird Charlotte über eine Liebeshandlung eingeführt: In der angespannten Situation in Caen gesteht Cordays Nachbar Francois dem Vater Charlottes, der als wichtiger Verbündeter der Girondisten gilt, seine Liebe zu dessen Tochter. Corday erhofft sich, dass das Werben Francois' Charlotte von ihren politischen Ambitionen abbringt:

> Bin selber fast
> Doch eifersüchtig auf das Vaterland
> Und auf die Freiheit, die so ganz ihr Herz
> Im Sturm erobert; möcht' ich selbst doch auch
> Sie anders gern, mehr Weib, mehr heitres Mädchen,
> Die Blume weniger geschlossen, mehr
> Dem Flatterröschen Lucie ähnlich! Doch
> Sie ist nun einmal so! – Hab' auch die Schwärm'rin
> Von Herzen lieb. – Wenn's nur nicht Krankheit ist![629]

Charlotte geht es vor allem um den Ruhm, den sie am liebsten für sich selbst beanspruchen würde, was deutlich wird, als sie – von Vergniaud als „zweite Jeanne d'Arc" bezeichnet – ihre Rede fortsetzt:

> Wie dies Alltagsleben
> Mich engt! Die Seele will mir aus der Brust;
> Zur Freiheitssonne möchte sie empor,

[627] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 184.
[628] Neben den exemplarisch im Text analysierten Stücken von Albert Carl, Ernst Rommel und Emma von Damitz lassen sich auch weitere Texte diesem Grundschema zuordnen, beispielsweise die Stücke von Girndt, Apel, Bamme, Eickhorn sowie Weddingen.
[629] Carl, Albert: *Charlotte Corday*. Als Manuskript gedruckt um 1850, S. 44f.

Euch, als Prometheus Tochter, heil'ge Gluth
Zur Erde niedertragen![630]

Als die Girondisten fliehen, zieht sie Verigniaud ins Vertrauen: „Seid Ihr auch fern, erzitt're Marat doch: – / Die zweite Judith wird sich Gott erküren!“[631] Die politische Ernsthaftigkeit Charlottes wird hier als Krankheit bewertet; damit wird Charlotte von Anfang an in einen pathologischen Kontext gestellt.

In Ernst Rommels *Charlotte Corday* von 1856 lassen sich ähnliche Verschiebungsstrategien feststellen. In einer idyllischen Szene zu Beginn wird auch hier zunächst in die potentielle Liebesgeschichte zwischen Corday und Durand eingeführt. Im Gespräch sinniert Corday über die Ohnmächtigkeit der Frau, wenn sie sagt:

Doch ach! das Weib, das also denkt und fühlt,
Es wird verlacht, es wird zurückgewiesen,
Und sich verzehrend muss es thatlos sterben![632]

Dieser dystopische Entwurf weiblicher Handlungsohnmächtigkeit wird anschließend allerdings durch den Verlobten Durand konterkariert:

Wohl sei der Mann des Weibes Hort und Schild,
Doch ist's das Weib, das ihn verklärend hebt,
Und wenn er so im Leben wirkt und strebt,
wenn sie in ihm ihr zweites Leben lebt:
Dann ist sie glücklich, o, dann ist sie reich!
Und mit ihr ist es auch der Mann zugleich! –[633]

Durand vertritt hier die zeitgenössische Diskursposition, wie sie auch durch Rousseau dargelegt worden ist. Corday fühlt sich durch diese Worte verführt und kann nur unter Aufbietung aller Willenskraft entfliehen:

Heiße, bittre Zähren,
Daß so die Welt in Trauer ist zerfallen! –
Ich fühl's, – ich bin ein Weib. Weh mir, der Schmach!
Wohin verlockst du mich! – mir schwindelt! – Wehe![634]

Corday handelt in ihrem Verlangen zur heroischen Tat also wider ihre Natur, die sie zu einem Leben an der Seite Durands bestimmt.

Eine weitere dem oben genannten Schema entsprechende, allerdings auf der Handlungsebene doch abweichende Bearbeitung durch eine Autorin stammt aus dem Jahr 1867. Emma von Damitz nutzt die Hauptfigur ihrer Tragödie *Charlotte Corday*, um die geltenden

[630] Ebd., S. 54.
[631] Ebd., S. 61.
[632] Rommel, Ernst: *Charlotte Corday*. Hannover: Victor Lohse 1856, S. 11.
[633] Ebd., S. 19f.
[634] Ebd., S. 20.

Geschlechterkonventionen zu verhandeln. Auch hier wird der weibliche Heroismus wieder als aus der Unfähigkeit der Männer erwachsend gestaltet. Corday erwartet gespannt die Versammlung der Girondisten in Caen, sie ist allerdings von ihrem eigenen politischen Interesse verwirrt:

> Was zieht gewaltsam mich an diesen Ort?
> Was reißt mich aus der Jungfrau stillen Bahnen
> Und drängt zur Lippe nur der Männer Wort?
> ich kann mich selbst, o Himmel, nicht verstehen,
> Ein Räthsel, räthselhaft dem eig'nen Sinn,
> Folg' unbewußt ich meines Herzens Flehen
> In diese Räume, diesen Zauber hin?[635]

Corday nimmt sich schon in dieser frühen Phase als ‚unbewusst' und ‚fremdbestimmt' wahr – Attribute, die weiblichen Heroen sonst nur unmittelbar vor der Gewalthandlung zugesprochen werden. Schon hieran zeigt sich das rigoros reaktionäre Frauenbild, das vertreten wird. Corday verzweifelt an ihrer eigenen Ohnmächtigkeit:

> [...] Ich bin ein Weib, das Nichts, o Nichts vermag!
> Das sag' ich mir zu jeder Stunde wieder,
> In jedem Athemzuge sprech' ich's mir
> Ich steh' ein Weib, ein schwaches Weib nur hier.[636]

In der Figur de Fontenays wird Charlotte mit dem klassischen weiblichen Heroismus reinster Form konfrontiert: das Weib opfert sich selbst aus Liebe, die Gewalthandlung dabei ist gegen sich selbst gerichtet. Aufgrund ihres für sie ausschließlich männlich konnotierten ‚Wunsches zur Tat' versteht sie sich sozusagen als Zwitterwesen, das aus genau diesem Grund jedoch zum Scheitern verurteilt ist.

Ähnliche Strategien wendet auch Karl Frenzel in seinem Charlotte Corday-Roman (1864) an, wenn er hauptsächlich den Aspekt der Selbstaufopferung betont. Wie schon Amalia Schoppe imaginiert er um die Figuren Corday-Marat ein Szenario, in dem die historischen Geschehnisse mit weiteren Handlungssträngen fiktiver Figuren verflochten werden. Anders als bei Schoppe jedoch sind die Figuren Cordays und Marats nicht zugunsten der fiktiven Handlung marginalisiert und dienen lediglich als Folie für das Geschehen, hier sind sie vielmehr zentral angelegt.

Auf ihrer Reise nach Paris trifft Corday in der Kutsche auf Marcel Lecomte und einen Fremden. Marcel ist fasziniert von Charlotte, weil sie ganz anders ist als die ihm bekannten Frauen:

> Gab es im Bürgerstande solche Frauen, die mit dieser Adeligen, vornehmen Haltung und Schönheit so freundliche Anmuth, solch Feuer und solche Erhabenheit der Gesinnung verbanden? Megären genug

[635] Damitz, Emma von: *Charlotte Corday.* O. O. 1867 (=Deutsche Schaubühne 12. Heft), S. 3f.
[636] Ebd., S. 16.

> hatte Marcel durch Paris rasen sehen, das blutende Herz ihrer Feinde auf eine Pike gesteckt, wie sie in Tanz und Getümmel um den Wagen des Königs getost, als sie ihn, einen halben Gefangenen, von Versailles herbeischleppten – und dagegen stille, zaghafte, schüchterne Frauen und Mädchen, die nicht mehr über die Gasse zu schreiten wagten und, alles fliehend, was sie an die Wildheit der Zeit und den Umsturz der alten Welt erinnern konnte, nur ihren häuslichen Geschäften sich widmeten oder mit inbrünstiger Hingebung sich in die Arme der Religion warfen. Kannte er nicht solch eine bescheidene Blume in seiner nächsten Nähe?[637]

Corday entspricht keinem der üblichen Weiblichkeitskonzepte – weder dem dämonisierten noch dem konventionellen. Gerade ihre Anmut macht sie für Marcel so reizvoll. Corday verliebt sich in Marcel; als sie aber erfährt, dass auch Genoveva ihn liebt, verzichtet sie zugunsten der Klosterfreundin auf ihn. Da sie gerade mit dieser als einer dem konventionellen Weiblichkeitsbild entsprechenden Figur immer wieder kontrastiert wird, ist diese Szene zentral. Denn durch diese Inszenierung eines ersten ‚Opfers', das sie zugunsten ihrer Freundin bringt, wird Corday trotz der ihr von außen zugeschriebenen Erhabenheit idealisiert und vermenschlicht. Ein gewisses Unbehagen bleibt dennoch: „Ist sie ein Engel oder ein Dämon? Die Frage, die ihn, oft unterdrückt, doch beständig seit zwei Tagen quälte, war noch nicht entschieden."[638]

Im Rückblick wird ein erstes Aufeinandertreffen von Corday und Marat geschildert. Bei diesem Treffen raubt der ihr Unbekannte Corday die ‚politische Unschuld' und erschreckt sie durch seine politischen Argumentationen und Visionen einer Erneuerung Frankreichs durch ein Blutbad in ‚Nero'schen Ausmaßen'. [639] Dabei werden Corday und Marat, um den es sich bei dem Fremden handelt, als komplementäre Gegensätze beschrieben:

> Und so merkte sie nicht, daß sie selbst in ihrer idealen Hoheit, mit dem Schwung ihrer Seele, der Reinheit ihrer Empfindungen zu dem Fremden in seiner Rohheit, seiner schmutzigen Erscheinung, dem frechen und spöttischen Ausdruck seines Gesichts, das nur ein allzu treuer Spiegel seines Innern war, diesen Gegensatz bildete, daß in ihnen beiden sich dunkel und Licht entgegentraten.[640]

Corday und Marat werden hier als zwei sich gegenseitig bedingende Prinzipien einander gegenüber gestellt.

Auch das 1911 veröffentlichte *Charlotte Corday*-Drama von Alinda Jacoby entspricht zu großen Teilen dem oben genannten Schema. Dennoch gibt es durchaus auffällige Unterschiede, denn die Autorin dreht die Konzepte männlichen und weiblichen Gewalthandels kurzerhand um. Allerdings führt sie diese Umkehr nicht konsequent durch, sodass das Drama zuletzt doch ein konventionelles Weiblichkeitsbild proklamiert.

---

[637] Frenzel, Karl: *Charlotte Corday*. Hannover: Carl Rümpler 1864, S. 20.
[638] Ebd., S. 153.
[639] Vgl. ebd., S. 189.
[640] Ebd., S. 182f.

Zu Beginn wird Corday bereits als autonomes, „starkes Mädchen“[641] dargestellt. Corday begreift, dass es ihr nicht bestimmt ist „eines Helden Weib zu sein!“[642], sondern dass sie ein anderes Schicksal erwartet. Dennoch ist Charlotte der Ansicht, dass für sie Handlung erst *nach* dem Scheitern der Männer möglich ist. Also beginnt sie nach dem Tod ihrer Brüder, die während eines Kampfes mit den Jakobinern gefallen sind, über ihre Handlungsoptionen nachzudenken:

> Das Weib wird stark durch edles Selbstvergessen,
> schlug nicht Johanna d'Arc den Feind des Landes?
> [...]
> Tyrann! Wär ich ein Mann, ich wüßte wohl,
> Was ich zu tun. – Wo ist dies Heldenherz?
> Warum ein Mann? Ist denn das Weib nicht stark?
> Kann's seinem Volke nicht zur Freiheit helfen? – [643]

Im Gegensatz zu den anderen Dramen, in denen die weibliche Handlungsfähigkeit eher negiert wird, ist es hier genau umgekehrt: die weibliche Handlungsohnmächtigkeit wird in Frage gestellt.

Einen neuen Akzent betont Erika Mitterer. Ihr 1931 erschienenes Drama versucht weniger, die Tat Cordays zu heroisieren als vielmehr sie zu analysieren und nachzuvollziehen. Schon zu Beginn des Stücks wird über den Opfer-Status Cordays reflektiert, wenn diese energisch dem Plan Barbaroux’ widerspricht Caen zu Propagandazwecken anzuzünden:

> General, – – eine Stadt einäschern um eines Pressemanövers willen! Welche Schandtat der Kommune würde dadurch nicht in den Schatten gestellt! Tausende töten, – für einen kleinen Betrug! [...] (*in trüber Nachdenklichkeit*): Zwanzig unnütze Opfer, wenn e i n e s vielleicht alle retten könnte ...[644]

Im 1935 erschienenen Drama von Walter Gilbricht entwickeln die Geschehnisse groteske Züge. Schon das Aufeinandertreffen der Parteien im ersten Akt, das schließlich zur Verurteilung der Girondisten führt, ist geprägt durch Spitzfindigkeiten und satirische Überzeichnungen. Die Szene wird dabei durch ‚eine Dame’ und ‚einen Herrn’ ironisch kommentiert. Diese dienen als Publikum auf der Bühne als distanzierendes Element. Dadurch erscheinen der erste, vierte und fünfte Akt als eine Art kommentierter Rahmenhandlung, die Ermordung Marats als dazugehörige Binnenhandlung. Innerhalb dieser Handlungsebene tritt

---

[641] Jacoby, Alinda: *Charlotte Corday*. Kempen (Rhein): Thomas-Druckerei und Buchhandlung 1911, S. 8.
[642] Ebd., S. 23.
[643] Ebd., S. 28. Im unmittelbaren Anschluss wird diese indirekte Proklamation der weiblichen Handlungsfähigkeit legitimiert durch die Einordnung des eigenen Tatvorhabens in eine Tradition weiblicher Gewalt, also durch interfigurale Verortung: „Ihr großen Bilder der Vergangenheit, / Steigt vor mir auf! Dich Esther sehe ich / Sich mutig zwischen Volk und König werfen. – / Dann du, o düstre Judith! – Wie ein Schauer / Durchrinnt's mich – doch ich muß mich dran gewöhnen / Recht fest ins Heldenantlitz dir zu sehn. –“ ebd.
[644] Mitterer, Erika: Charlotte Corday. In: dies.: *Charlotte Corday*. Drama in vier Aufzügen [u.a.]. Wien: Ed. Doppelpunkt 2003. S. 7–64, S. 11f.

Charlotte Corday im zweiten Akt zum ersten Mal auf. In einem Monolog wird verdeutlicht, dass sie ihre Entscheidung, Marat zu töten, bereits gefällt hat:

> In einer Bettlad dreht unbedroht das Froschmaul sich, Marat, ein nachgemachter Lumpen-Cäsar. [...] Ein einziger Arm könnt ihn beschränken für die Würmer. Wo ist der Arm? Hat Frankreich Hälse nur dem Beil entgegen? (Sie tritt vom Fenster zurück.) Nein, nein! Der Schatten zeigt mir meine Hand, doch zeigt er auch den Ärmel, der am Kleide hängt. Ah kommst du, Brutus? Wenn nicht in Hosen, sei's in Weiberröcken! Die Rettung fragt nach Garderobestücken nicht! ein Griff, ein Schwung, bei dünner Menschenhaut, und (sie stösst zu) so vollbracht.[645]

Für Corday steht außer Frage, dass auch Frauen in der Lage sind, eine solche Handlung auszuführen. Das wird verdeutlicht, indem sie die Handlung während ihrer Rede zugleich performativ vorwegnimmt. Charlotte wird von ihrer Tante beobachtet und gerät mit ihr in Streit. Während diese sie zu mehr Weiblichkeit auffordert, ist Charlotte genervt von der ihr aufgrund ihrer Weiblichkeit aufgezwungenen Ohnmächtigkeit.

> Corday: Erst schiltst du mich, dass ich mich hier vergrabe, dann sagst du mir, dass ich mich ruhig halten soll, Tantchen, Tantchen.
> Bretheville: Ich tadele die private Ruhe, nicht die politische! [...][646]

Corday erscheint hier als unabhängige und schlagfertige Frau.

Die in Gilbrichts Stück zwar schon angelegte, aber nicht konsequent ausgeführte epische Verfremdung des Stoffes wird vor allem von Peter Weiss in seinem Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* fortgeführt. Wie schon im Titel formuliert, geht es im Drama um die Aufführung eines Stückes über die Ermordung Marats. Das Drama wird unter der Leitung des Marquis de Sade von den Patienten des Hospizes Charenton aufgeführt. Durch die verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen wird zudem die – bei Gilbricht noch intakte – Identifikation der Zuschauer mit dem Bühnengeschehen immer wieder aufgebrochen. Durch diese Brechungen wird der Dualismus zwischen Marat und Corday und damit zwischen Revolution und Konterrevolution zugunsten des Dualismus zwischen Marat und de Sade als einem zwischen (sozial-)politischer und individualistischer Revolution verschoben. Diese Verschiebung des zentralen Konflikts geht jedoch nicht „auf ‚Kosten' der Frau", wie auch Stephan betont.[647] Die durch eine an Somnabulismus leidende Insassin dargestellte Corday-Figur wird hier stark marginalisiert. Die Darstellerin muss dabei von Pflegerinnen immer wieder für ihre Auftritte zurecht gemacht und positioniert werden, sie agiert also eher als Marionette. Zudem wird sie immer wieder vom Darsteller des Duperret

[645] Gilbricht, Walter: *Marie Charlotte Corday*. Berlin: Arcadia 1935, S. 20f.
[646] Ebd., S. 22.
[647] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod, S. 142.

belästigt, der sich wegen seiner Erotomanie im Hospiz befindet. Durch diesen „dramaturgischen Einfall“ dekonstruiert Weiss die bisherige Rezeption der Corday-Figur:

> Der erotische Diskurs, in den Charlotte Corday offen oder verdeckt bereits in den ersten Rezeptionszeugnissen der Zeitgenossen eingebunden war, wird von Weiss nicht als Geschlechterkampf fortgeführt, sondern durch eine radikal andere Lesart ersetzt: Charlotte Corday als Opfer voyeuristischer Inszenierungswut der vom Sexus besessenen Männer.[648]

Insgesamt geht das Interesse an der Corday-Figur nach dem zweiten Weltkrieg zurück, die Bearbeitungen dieser Zeit thematisieren vor allem Parallelen zwischen Marat und Hitler. Vor allem im Kontext der neuen Frauenbewegung wird vereinzelt auch die Figur der Corday wieder aufgegriffen. So schreibt die Autorin Sibylle Knauss 1988 eine feministische Adaption. Auch hier lässt sich ein schwieriges Verhältnis zur Gewalttat der Figur feststellen. Im Roman imaginiert der/die Ich-Erzähler(in) die Figur der Corday: „Sie ist nicht richtig zu sehen. Es ist zu dunkel. Die Augen gewöhnen sich langsam. Die weiße Haube. Das Brusttuch. Der Schimmer eines Gesichts. Ein Umriß, von wo die Worte herkommen. Sprich, damit ich dich sehe.“[649] Die Erzählung verfolgt zunächst die Perspektive des Porträtisten Hauers, der sie malt und dem sie dabei ihre Geschichte erzählt, während sie darauf wartet, zu ihrer Hinrichtung abgeholt zu werden. Der Blick auf die Protagonistin ist also den ganzen Roman hindurch ein doppelt vermittelter. Diese Verschachtelung der Erzählperspektiven lässt sich vielleicht als formale Reflexion über die verschiedenen Schichten von Re-Präsentationen begreifen, mit denen die ursprüngliche historische Figur vom ersten Moment an überlagert wurde. In der Figur des Malers wird vor allem deutlich, dass diese Repräsentationsschichten hauptsächlich männliche Blicke verkörpern. Dass sich die Autorin selbst jedoch ebenfalls nicht (gänzlich) aus diesen Repräsentationsebenen der Figur lösen kann, betont vor allem Inge Stephan:

> Das ehrgeizige Projekt der Autorin, jenseits der Bilder ihre Heldin zu finden, bleibt in der Anempfindung stecken, die freilich von der Intention her quer zu traditionellen Bildern und zur konterrevolutionären Lesart der Figur steht und mit aller trivialen Historienmalerei bricht. Trivialität stellt sich hinter dem Rücken der Autorin aber auf einer anderen Ebene her: auf der des identifikatorischen Schreibens, das seinen eigenen Ort nicht mehr befragt und Differenzen überspringt.[650]

---

[648] Ebd., S. 141.

[649] Knauss, Sibylle: *Charlotte Corday*. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1988, S. 5. Die doppelte Vermittlung wird auch im weiteren Verlauf immer wieder durch kommentierende Vorausverweise betont. Vgl. ebd., S. 8, 64, 76. Die Aufforderung zum Sprechen lässt sich ähnlich wie bei Brückners Klytämnestra-Text als Referenz auf die weibliche Sprachlosigkeit im Sinne Kristevas verstehen.

[650] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod, S. 145.

5.5.2 Motivation der Figur und Hinführung zur Gewalttat

Bei Corday ist die große Provokation, dass diese für sich explizit in Anspruch nimmt, aus einer politischen Motivation heraus zu handeln. Dieser Anspruch steht vor allem im 19. Jahrhundert den Weiblichkeitskonventionen entgegen, sodass die Autoren in den Bearbeitungen Wege finden müssen, um ihn zu kanalisieren.

In der frühen Bearbeitung Senckenbergs steht Cordays Entschluss, Marat zu töten, von Beginn an fest. Diesen Plan bereitet sie in den ersten Szenen akribisch vor. Ihr erster Weg führt sie in eine Apotheke, wo sie unter Vorspiegelung falscher Tatsachen Gift bekommt. Da der Apotheker allerdings darauf besteht, im Fall des Gelingens Teil an der Tat zu haben, lässt sie das Gift zurück, da „[sie] selbst [sich] alles sein [will]." [651] Wenig später rechtfertigt sie ihre Entscheidung gegen den sichereren Einsatz von Gift als „nicht edel"[652] und führt auch hier zur Legitimation neben Brutus die biblische Judith an: „[...] oder wenn du mir vorwerfen willst, daß Brutus ein Mann war, brauchte das hebräische Weib Gift, um den Feind ihres Vaterlandes von der Erde zu vertilgen?"[653] Stattdessen besorgt sie sich einen Dolch, sie zieht also die männlich konnotierte Waffe dem per se weiblichen Tötungsmittel vor. Bei diesen Vorbereitungen nutzt ihr vor allem ihre Anziehungskraft, der die Männer reihenweise erliegen:

> Die Männer, denen sie begegnet, wollen Gordays Wünsche zuerst nicht erfüllen und bedienen sie am Ende fast willenlos, obwohl sie sich kaum bemüht zu bemänteln, daß sie Ungeheuerliches plant. Senckenbergs Gorday bezaubert die Männer, ohne daß sie bewußt sexuell provoziert. Sie unterscheidet sich von der klassischen, meist jungfräulich und asexuell gedachten Heroine durch die Macht ihrer erotischen Ausstrahlung und kommt dadurch einer Femme Fatale recht nah.[654]

Dabei ist die Anziehung unabdingbar mit ihrer Unnahbarkeit verknüpft: „Je kühler und leidenschaftsloser Gorday auftritt, desto leidenschaftlicher entflammen die Männer, die ihr dabei begegnen; gleichzeitig werden sie von ihr aber auch eingeschüchtert. Sie ist begehrt und unnahbar zugleich."[655]

In Schoppes Adaption des Stoffes fungiert Melanie als eine das klassisch-weibliche heroische Modell verkörpernde Gegenfigur zu Corday, sie zeichnet sich vor allem durch ihre Standhaftigkeit aus. Währenddessen erscheint Charlotte, „ein „junge[s], schöne[s], aber tödtlich bleiche[s] Frauenzimmer[]"[656] in der Stadt, die erfahren möchte, wie ihr Geliebter Belzunce ums Leben kam. Im Gespräch mit Adam Luchs offenbart Corday ihre Motivation

[651] Senckenberg, Renatus Karl von: *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt*, S. 18.
[652] Ebd., S. 21.
[653] Ebd.
[654] Ebd. Nachwort, S. 70. Im Weiteren wird genau ausgeführt, warum auch der Typus der Femme Fatale nicht auf Gorday passt. Vgl. außerdem Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 66.
[655] Ebd., S. 65.
[656] Schoppe, Amalia: *Marat*. Bd. 2, S. 133.

für den Besuch in Paris: „›[...] Doch suche ich mehr als den Tod – ich suche Rache und Rettung für das Vaterland,‹ fügte sie mit bebender Stimme hinzu; ›deshalb lebte ich so lange, deshalb ertrug ich das Leben bis zu diesem Augenblicke!‹“[657] Schon hier wird angedeutet, dass es in erster Linie ein persönliches Rachemotiv ist, das Cordays Tat begründet. Aufschlussreich ist allerdings vor allem der zweite Satz. Charlotte Corday scheint ihr bisheriges Leben, das, soweit es aus den mageren Hinweisen zu erschließen ist, im konventionellen Rahmen verlaufen ist, als sinnlos zu empfinden.

In der Bearbeitung Rommels wird die Corday-Figur ebenfalls interfigural verortet, und das im Stück selbst: In Paris trifft sie zufälligerweise auf Olympe des Goughes, die sich mit Roux anlegt und ihn zum Zweikampf fordert. Sie wird jedoch von Männern überwältigt, kann sich allerdings freikaufen. Auf ihrer Flucht wirft sie ein Messer nach Corday, die sie für eine Verfolgerin hält. Corday nimmt das Messer an sich. In ihrer – relativ platten – Symbolik ist diese Szene jedoch äußerst aufschlussreich: Corday bekommt durch die Ikone der Emanzipation zur Zeit der Französischen Revolution die Waffen in die Hände gelegt, die sie zu ihrem Mord an Marat benötigt. Corday selbst zweifelt immer wieder an ihrer Fähigkeit, die Tat zu vollbringen. Unter Berufung auf die Schrecklichkeit der Verhältnisse findet sie aber immer wieder zu ihrem ursprünglichen Willen zur Tat zurück.

Von Damitz negiert eine mögliche politische Motivation Cordays entschieden, indem sie die Motivierung der Tat auf eine persönliche Ebene reduziert. Entsetzt erkennt Corday, dass sie ihren Geliebten der Gefahr des Todes durch die Guillotine ausgesetzt hat, indem sie ihn nach Paris geschickt hat. Aus diesem Grund entschließt sie sich, Marat zu töten:

> O Marat frei! frei! frei! und er? o Gott!
> Er in Paris, das erste seiner Opfer!
> [...]
> Doch nein! Du hast die Fackel selbst entzündet,
> Zu heller Glut in jungfräulicher Brust,
> Daß sich durch sie dein hohes Wort verkündet.
> Dein Werkzeug, Herr! mir selber unbewußt,
> Führt mich des Herzens Drang, Dir fest verbündet,
> Hinaus zur That, zum Tod mit gleicher Luft.
> Ein Rettungsengel ihm und meinem Lande,
> Befrei' ich sie von aller Schmach und Schande.[658]

Hier kulminieren auf pathetische Weise sämtliche Elemente des klassischen weiblichen Heroismus (ohne (sinnvolle) Motivation): Betonung des Selbstopfers, des unbewussten Werkzeug Gottes-Charakters, der Jungfräulichkeit als Voraussetzung.[659]

[657] Ebd., S. 135.
[658] Damitz, Emma von: *Charlotte Corday*, S. 27f.

In der Bearbeitung Knauss‘ wird die Erzählperspektive mehrfach gebrochen: Im Gespräch der beiden werden rückblickend – unterbrochen von fünf Träumen Charlottes – die verschiedenen Stationen von ihrem Leben in Caen über ihre Zeit im Kloster und ihr Leben bei Madame de Bretteville bis hin zu ihrer Reise nach Paris erzählt. Ihr Leben ist durchgängig gekennzeichnet durch eine auferzwungene Teilnahmslosigkeit, die wichtigen sie betreffenden Entscheidungen werden nicht von ihr selbst gefällt. Gerade die Träume zeichnen Charlotte bzw. Marie als „eine kontaktarme, scheue, ängstliche, autistisch in sich verkapselte junge Frau, zu der die Tat so gar nicht passen will“.[660] Die Entwicklung von diesem Mädchen zur autonomen, bewusst handelnden Täterinnenfigur wird nicht plausibel. Das zeigt sich vor allem an der Motivierung und (formalen) Inszenierung der Gewalthandlung innerhalb des Texts. Der Ermordung Marats wird (im Gegensatz zu den meisten anderen Texten, die sich auf die letzten Tage Cordays konzentrieren) ein äußerst geringer Spielraum zugestanden. Die Tat wird aus der Chronologie der Ereignisse heraus- und mehrere Male vorweggenommen. Knauss spricht der Protagonistin dabei immer wieder die Bewusstheit des eigenen Planes ab und unterstellt ihr, beinahe bis kurz vor dem Moment des Mordes (des Messerkaufs?) nicht zu wissen, was sie eigentlich vorhat. In Caen bestickt sie ohne zu wissen, was sie meint[661], ein Taschentuch mit den Worten „Werde ich es tun oder nicht?“ und versteckt es im Anschluss hinter ihrem Spiegel. Die Erlangung des Passes nach Paris geschieht ebenfalls unbewusst[662], die Reise selbst verbringt Corday größtenteils schlafend:

> In einen seltsamen Zustand ist sie geraten, seit sie Caen verließ. Es ist der Zustand der Trägheit und gleichzeitigen Schwerelosigkeit, in dem die Reisende manchmal glaubt, sich selbst in der Kutsche sitzen zu sehen, hineingepreßt in das Polster. [...] So war die Müdigkeit beschaffen, die sie einhüllte von der Abfahrt bis zur Ankunft, ja bis zur Ankunft des Pfeiles im Fleisch des Gegners. Ihre Müdigkeit stärkte sie. Der Schlaf machte sie sicher.[663]

Der autistisch-unbeteiligte Zustand Cordays erreicht auf dieser Reise, die sie ganz in ihr Inneres zurück gezogen verbringt, ihren Höhepunkt. Dennoch scheint sich auf dieser Reise die Entscheidung auf die Frage abzuzeichnen: „Nur ein Gedanke kam ihr manchmal zwischen die Träume und war angetan, sie zu wecken. [...] Und so versagte ihr langsam die Müdigkeit ihren Dienst.“[664] Bei der Ankunft in Paris scheint dann die Entscheidung zum Handeln festzustehen:

---

[659] Auch hier gibt es im Anschluss wieder die interfigurale Legitimation der Gewalthandlung in Bezug auf die Judith-Figur. Vgl. ebd., S. 28.
[660] Knauss, Sibylle: *Charlotte Corday*, S. 144.
[661] Vgl. Ebd., S. 135.
[662] Ebd., S. 191.
[663] Ebd., S. 238f.
[664] Ebd., S. 242f.

> Was wollen Sie in Paris? Und sie gab ganz ruhig Auskunft. Ich bin gekommen, um Marat zu töten. Das wird sie fünf Tage später ebenso ruhig auf dieselbe Frage, die man ihr noch einmal stellen wird, antworten, ihren Blick unverhüllt auf den Fragenden gerichtet. […] Ihr Paß war genauso makellos wie ihr Lächeln. Kein Grund zur Beanstandung. Die Bürgerin durfte passieren.[665]

Die Betonung des Unbewussten dieser Entwicklung soll die Entscheidung positiv legitimieren. Gerade dieses Absprechen des bewussten Entscheidens für die Tat zu einem früheren Zeitpunkt ist jedoch problematisch, da auf diese Weise die überholten Klischees von Weiblichkeit als unbewusster Natürlichkeit ungebrochen wiederholt werden. Die Autonomie der Figur wird so ungewollt destruiert.

5.5.3 Inszenierung der Gewalttat

Die Gewalthandlung Cordays ist historisch gut dokumentiert, es gibt verschiedene Zeugenaussagen, die die Geschehnisse beschreiben. In den Adaptionen werden spezifische auf das Geschlecht der Täterin bezogene Änderungen vorgenommen.

Die der Figur implizite „sphinxhafte“[666] Erotik spielt in der Bearbeitung Senckenbergs bei der eigentlichen Gewalthandlung, der Ermordung Marats, keine Rolle. Diese findet an zentraler Stelle des Stücks im siebenten Auftritt statt: Gorday geht in der kurzen Szene mit aller Entschlossenheit vor und stößt den Dolch „mit aller Gewalt in das Herz“. [667] Auch ihre Worte unterstreichen noch mal ihre Entschlossenheit und politischen Intentionen:

> So stirb dann du selbst, Ungeheuer, anstatt deiner Schlachtopfer! [...] ([...] Im Hinausführen, da man ihr den Dolch nehmen will, wirft sie denselben weit von sich, und spricht:)
> Ich habe mein Vaterland zu rächen gewusst, ich werde auch nun zu sterben wissen.[668]

Die zentrale Gewalthandlung ist hier, wie auch Beise bemerkt, auffällig „unspektakulär“: „Überhaupt scheint der im Thema angelegte Höhepunkt eines jeden Corday-Stückes, das Erstechen Marats, völlig heruntergestimmt auf den Ton eines nüchternen Berichts. Kein großer Dialog, kein Kampf, keine heroica dicta.“[669]

Die folgenden Auftritte schildern ihre Befragung vor der Peinlichen Kommission und die Zeit bis zur ihrer Hinrichtung. Hier sind vor allem die starken dokumentarischen Tendenzen hervorzuheben, die Dialoge bestehen nahezu ausschließlich aus Zitaten bzw. Paraphrasierungen der Darstellungen in der zeitgenössischen Presse:

---

[665] Ebd., S. 250. Die Stelle ist ziemlich kompliziert konstruiert. Die Antwort, Corday sei gekommen, um Marat zu töten, entpuppt sich bei genauem Hinsehen als auktorialer Vorausverweis und nicht als Antwort auf die Frage des Kontrolleurs. Damit wird lediglich auf der Erzähler-Ebene impliziert, dass diese Entscheidung zu diesem Zeitpunkt feststeht. Einen eindeutigen Hinweis im Text selbst gibt es darauf nicht. Auch Hauer bedauert später, vergessen zu haben, „ihr die wichtigste Frage zu stellen, die eine, auf die es ankam“. ebd., S. 269.
[666] Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 266.
[667] Senckenberg, Renatus Karl von: Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt, S. 27.
[668] Ebd.
[669] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 67.

> [...] [D]er weitgehende Verzicht auf Fiktion, die Treue zur Quelle (Tageszeitung), bewahrten Senckenberg vor der Versuchung, das exzeptionelle historische Ereignis durch vermeintliche Poetisierung zu trivialisieren, wie es die meisten anderen zeitgenössischen Dramatiker taten [...].[670]

Auffälligerweise fügt Senckenberg jedoch ein fiktives Gespräch mit einem Priester ein, um Gorday die Möglichkeit zu geben, ihr Handeln im Nachhinein noch einmal zu rechtfertigen. Auch hier rekurriert sie wieder auf die Tradition der heroischen Gewalttäterinnen der Bibel und stellt sich sogar über sie: „Priester! Habe ich jemals dem, den ich umbringen wollte, zu essen oder zu trinken gegeben, wie Jael? Habe ich je von ihm Essen und Trinken angenommen, habe ich je ihm in seiner Schlafkammer Gesellschaft geleistet, wie Judith?“[671] An dieser Stelle grenzt sich Gorday von den Figuren ab, über die sie sich zuvor verortet hat, wenn sie betont, ihr Opfer nicht getäuscht zu haben. Gegen ihre Argumentation kommt der Priester nicht an und so bleibt ihm nur, ihr abschließend zu wünschen: „So lebt dann wohl, unbegreifliche Charlotte! Staunenswerthes Mittelding zwischen einer Heldin und einer Verbrecherin! Der höchste Richter wolle euch wie Jael und Judith richten!“[672]
Die Gewalthandlung wird hier also nicht zu einer Dämonisierung oder Idealisierung der Figuren genutzt, vielmehr wurde „[...] die Figur Marats […], gemessen an dem damals in Deutschland verbreiteten Schreckbild, vorsichtig aufgewertet; die Figur der Corday aber, indem sie in das Zwielicht sexueller Ambiguitäten getaucht wird, vorsichtig entheroisiert“.[673] Senckenberg nimmt die Tat Gordays also als eine politisch motivierte Handlung durchaus ernst[674], problematisiert aber genau den Konflikt der Rechtmäßigkeit der Tat. Damit erscheint Gorday als bemerkenswert authentische Figur.

Westphalen geht es demgegenüber weniger um die Dramatisierung konkreter historischer Ereignisse als vielmehr um die Inszenierung abstrakter Prinzipien, wie „dem abstrakten Kampf zwischen Tugend und Laster, der nur vorübergehend in Gestalt des Jakobinismus herrscht.“[675] Aus diesem Grund ist das Stück, wie Beise feststellt, „auch merkwürdig arm an politischen Erörterungen“. [676] Die Geschehnisse unmittelbar vor der Tat – das Besorgen des

---

[670] Nachwort, S. 72.
[671] Senckenberg, Renatus Karl von: Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt, S. 35.
[672] Ebd., S. 36.
[673] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 64. Auch Eke betont die Ambivalenz der Konzeption der Heldin bei Senckenberg, wenn er schreibt: „Nicht nur versieht Senckenberg seine Heldin mit den widersprüchlichen Attributen einer konservativen (königstreuen) Gegenrevolution, die bedenkenlos den Feind ins Land führen sowie die Nationalversammlung absetzen will, und zugleich denjenigen eines progressiv-bürgerlichen (nicht-plebejischen) Republikanismus; er führt die Corday mit dem von ihr artikulierten Selbst-Anspruch auf die große Tat [...] auch nachdrücklich in einer den Männern durchweg sphinxhaften und sie häufig zugleich faszinierenden Fremdheit vor.“ Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 266.
[674] Vgl. Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 68.
[675] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 72.
[676] Ebd., S. 71.

Passes, der ‚offizielle' Grund der Reise, das vergebliche Vorsprechen an der Haustür – werden im Drama nur nebenbei erwähnt. Der dritte Akt beginnt damit, dass Corday eingelassen wird in das von der Bühne nicht einzusehende Kabinett, in dem Marat gerade badet. Die Bühne bleibt darauf hin für einige Augenblicke leer (und still, Marats ‚berühmte' letzte Worte werden also ebenfalls nicht rezitiert), bis Corday nach vollbrachter Tat mit blutbefleckter Bluse „bleich" und „erschrocken"[677] wieder aus dem Kabinett heraus tritt und einen Monolog beginnt. Hier ist die Gewalttat also nicht nur nicht zu sehen, sondern wird vielmehr explizit nicht inszeniert. Sie dient damit als Leerstelle, die nicht nur die Unerhörtheit weiblichen Gewalthandelns geradezu ausstellt, sondern dadurch auch „eine ›Reflexion‹ auf den Ausschluß des Weiblichen aus den gesellschaftlichen / geschichtlichen Handlungsfeld beinhaltet"[678]. Das Blut auf der Bluse hat dabei Zeichencharakter, wie auch Eke betont:

> Daß die »große That« der Corday in einem Mord besteht, wird in Westphalens *Charlotte Corday* so geradezu schamhaft weggedrängt […]. Selbst der Leichnam Marats ist nur indirekt, im Blut des Opfers, mit dem Charlotte sich beschmutzt hat, auf der Bühne präsent. Dieses Blut des Getöteten kommt auch eine zeichenhafte Bedeutung zu im Hinblick auf die im Gewaltakt der Corday sich bei Westphalen zugleich einstellende temporäre Vermischung von 'Tugend' und 'Laster', die von der Täterin selbst als zerreißende Selbstentfremdung erfahren wird[.][679]

Im an die Nicht-Inszenierung anschließenden Monolog reflektiert Corday über ihre Schuld. Zunächst erscheint sie ob der begangenen Tat fassungslos und befremdet zu sein:

> Es ist geschehn! – Wie zitt'r ich itzt der That! –
> Warum pochst Du, mein Herz, mit starkem Schlage? –
> (Mit Abscheu)
> Wie? auch bis hieher sprützte Marats Blut?
> Auf einen Busen, unbefleckt, bis heute?
> (Sie hält plötzlich inne)
> Doch itzt auch schuldlos!
> (Mit Befremdung)
> Nur im Widerspruch
> erscheint mein Ich mit meinem innern Selbst.
> Dieselbe Hand, die von der Kíndheit an
> Mitleidig oft ein zartes Leben schützte,
> Nicht einmal einen Wurm zu tödten wagte –
> Dieselbe Hand regiert den Mörder-Stahl! –
> (Sie hält erschrocken inne. Mit Abscheu)
> Den Mord-Stahl?
> (Schnell)
> Wie? Hinweg, Gedanke! Nein![680]

[677] Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*, S. 128.
[678] Hoff, Dagmar von: Dramatische Weiblichkeitsmuster zur Zeit der Französischen Revolution. Dramen von deutschsprachigen Autorinnen um 1800. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hrsg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Ruth Henry. Hamburg: Argument-Verl. 1989. S. 74–88, S. 85.
[679] Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 254.
[680] Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*, S. 128–129. Die jeweiligen Regieanweisungen sind in diesem und den folgenden Zitaten von mir in Klammern gesetzt.

Die Tat widerspricht den gesellschaftlichen Weiblichkeitskonventionen, auf die sie rekurriert, wenn sie auf ihr Mitleid und ihren Schutz des Lebens verweist. Norbert Otto Eke nennt dieses Widerstreiten einen Moment der Ich-Diffusion:

> [I]m Augenblick der Tat greift die bekämpfte revolutionäre (geschichtliche) Gewalt auf den individuellen Lebensbereich der Corday über und spaltet das bislang in sich ruhende Subjekt. Engel Christine Westphalen hat diesen Vorgang einer – nur vorübergehenden – Ich-Diffusion als das Auseinandertreten von Individuum (vertreten durch das im jungfräulichen Busen symbolisierte Weiblichkeitsmuster der Reinheit) und Geschichte (vertreten durch das im Blut des ermordeten Marat symbolisierte Gewaltprinzip) sinnfällig gemacht.[681]

Erst in der Zuschreibung ihrer Tat als ‚durch Gott gelenkter'[682] findet sie ihre Standhaftigkeit und lässt die Möglichkeit zur Flucht bewusst vergehen:

> Es regt sich keines! –Leicht könnt' ich entfliehn,
> Von hier mich schleichen, leis und unerkannt. –
> (Mit stolzer Verachtung.)
> Hinweg, Gedank'! entehrend diese Brust!
> Charlotte tödtet nicht mit feiger Furcht,
> Vermummt, bei Nacht, gedung'nen Mördern ähnlich.[683]

Hier findet eine zentrale Verschiebung statt, die in nahezu allen dramatischen Bearbeitungen des Stoffes im 19. Jahrhundert zu beobachten ist. Wo beim männlichen Heroismus eine Legitimation der Tat folgen würde[684], werden bei heroischen Gewalttäterinnen die Aspekte der Standhaftigkeit und der Selbstaufopferung betont. So bietet sich Corday durch Adam Luchs während ihres Gefängnisaufenthaltes noch einmal die Chance zur Flucht, was sie jedoch ebenfalls standhaft ablehnt:

> Mit feigen Sinn sollt' ich von hier entfliehn?
> (Sanft.)
> Sie sterbend wissen?
> (Mit stolzem Bewusstsein und Kälte.)
> Die nehmliche Charlotte, die bewundernd,
> Den edlen Muth des warmen Freundes ehrt,
> Bei ihm sich Achtung und Vertraun' erwarb,
> Die nehmliche Charlotte kann das nicht![685]

Durch diese Strategien verschiebt sich die Inszenierung der Figur auf das dem weiblichen Diskurs eher entsprechende Element des Opfers, wie auch Beise betont: „Ihr Opfergang (nicht ihre Tat!) wird, so die Verheißung des Stücks, den Sieg der Tugend befördern."[686] Genau das wird von Westphalen reflektiert, wenn sie Corday das rote Vatersünderhemd mit den Worten:

---

[681] Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 253.
[682] Dass diese Verneinung der Autonomie durchaus ambivalent ist, betont auch Eke: „[I]n der kontrastiven Engführung von Tugend und Laster allerdings hat sie kaum Gelegenheit, sich den Status eines wirklichen Subjekts der Geschichte zu erobern, vielmehr bleibt sie Agentin (Werkzeug) eines zur Epiphanie in der Welt drängenden Geschichtssinns." ebd., S. 269.
[683] Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*, S. 130.
[684] Vgl. hier auch die Ausführungen von Hoffs zu Karoline von Günderodes *Nikator*, Hoff, Dagmar von: Dramatische Weiblichkeitsmuster zur Zeit der Französischen Revolution.
[685] Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*, S. 188.
[686] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 72.

„Ganz recht, geschmückt ward immer ja das Opfer“[687] kommentieren lässt. Damit „[reflektiert] Westphalens Stück […] die Unmöglichkeit, Charlotte Corday [und damit weibliches Gewalthandeln] nach 1800 noch als Vorbild für sich emanzipierende Frauen hinzustellen.“[688] Es schließt sich also mit

> der Überhöhung der Täterin zum Opferlamm nicht nur der legitimatorische Rahmen, der die von der Corday ausgeübte Gewalt mit dem Konzept einer sinnhaften Geschichte vermittelt; sie fängt auch die emanzipatorischen Momente wieder auf, die sich mit der Tat der Corday auf den verschiedensten Ebenen verbinden und die zumindest in der frühen Corday-Rezeption noch streckenweise die Sakralisierungslogik unterlaufen.[689]

Die Transzendierung ins Christlich-Erhabene dient vor allem der Entschärfung der politischen und emanzipatorischen Brisanz des Stoffes, wie es Eke auch für die Stücke Senckenbergs und Zschokkes formuliert:

> Das politische Handeln der für sich mit dem Messer Geschichte schreibenden Frau wird zurückgebunden an ein Konzept der Entsagung, das Charlotte Cordays Angriff gegen das staatliche (männliche) Gewaltmonopol ebenso die Spitze bricht, wie es die von ihrer Tat ausgehende politische Brisanz der Gewaltfrage als solche entschärft.[690]

Bei Schoppe wird die Gewalthandlung durchaus explizit dargestellt. Nach der brieflichen Anfrage und der Abweisung spricht Corday erneut bei Marat vor und wird durch ihn hinein gebeten. Schon bei ihrem Näherkommen scheint Marat die von ihr ausgehende Gefahr zu ahnen, fragt sie aber dennoch nach dem Grund ihres Kommens. Die Tat selbst wird im Folgenden vor allem im Hinblick auf einen Überraschungseffekt beschrieben. Während Marat redet, „[erstarben ihm] [d]ie letzten Worte […] auf den Lippen, die er nur noch einmal wieder öffnete, um mit erlöschender Stimme zu sagen: ›Ich sterbe!‹.....“[691] Erst im unmittelbaren Anschluss wird die eigentliche Gewalthandlung beschrieben:

> Charlotte hatte den Augenblick genutzt, wo er das Haupt wieder von ihr abwandte, ein Messer aus ihrem Busen zu ziehen und es ihm tief, tief in die Brust zu stoßen, wobei sie ausrief: »Ungeheuer! empfange endlich den Lohn Deiner Schandthaten! denke an Belzunce!«[692]

Diese Brechung der Erzählkontinuität hat primär einen überraschenden Effekt. Politische Motive spielen hier keine Rolle, es scheint Corday ausschließlich um Rache für den Tod ihres Geliebten zu gehen. Gleichzeitig wird der Gewaltcharakter der Tat betont, indem mehrmals auf die ‚Blutigkeit’ dieser verwiesen wird. So heißt es in Bezug auf die Leiche Marats: „Sie hatte Marats Herz getroffen und dieser sank, ohne weiter einen Laut von sich zu geben, ohne noch einen Athemzug zu thun, auf den Rand der Badewanne, die sich alsobald von seinem

[687] Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday*, S. 198.
[688] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 71.
[689] Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 265.
[690] Ebd., S. 253.
[691] Schoppe, Amalia: *Marat*, S. 150.
[692] Ebd., S. 150f.

Blute roth färbte."[693] Auch Corday selbst ist „mit Blut überströmt" [694], als sie von Marats Geliebter erblickt wird. Die Tat wirkt negativ, da zum einen die Brutalität hervorgehoben wird und zum anderen die moralische Grundlage – die politische Rechtfertigung – negiert wird bzw. keine Rolle spielt und scheinbar nur als Vorwand dient.

Ihr folgendes durch Kaltblütigkeit geprägtes Verhalten macht deutlich, dass sie die Entdeckung und also ihren eigenen Tod bewusst einkalkuliert hat. Erst in einem Rückblick während der Haft Cordays werden die tragische Liebe zu Graf von Belzunce und ihre Motivation noch einmal ausführlich erläutert. Cordays Leben ist geprägt durch die Erfahrung von Ohnmächtigkeit, da eine Heirat mit dem Grafen von Belzunce bis kurz vor dessen Tod am fehlenden Einverständnis seines Vaters scheitert. Im Mord an Marat verbindet Corday ihre persönlichen Rachemotive dann mit politischen Intentionen:

> Zu Anfang dachte sie an Selbstmord, dann aber, als sie von den Gräueln hörte, die von dem Mörder Armands verübt wurden, als sie in den von ihm geschriebenen Blättern las, wie er noch immer mehr Blut, immer noch mehr Köpfe für das Henkerbeil forderte, bildete sich nach und nach in ihr der Gedanke aus, dieses blutdürstige Ungeheuer mit in ihren Untergang hinabzuziehen und zugleich ihrem Durste nach Rache und der Liebe zum Vaterland genüge zu leisten. Sie hoffte überdieß, daß die Ermordung Marats seine Genossen schrecken und sie von der blutigen Bahn ablenken würde, auf der sie jetzt eben so sorglos als frech einherschritten.[695]

Die politischen Motive erscheinen trotz allem eher oberflächlich. Dennoch wird die Tat Cordays nicht nur im Nachhinein ausführlich begründet, sondern auf der auktorialen Erzählebene sogar explizit verteidigt: „Daß diese Hoffnung nicht in Erfüllung ging, lehrt die Geschichte; *allein es war verzeihlich*, daß Charlotte sich dieser Hoffnung hingab, da die Erfüllung derselben die größte Wahrscheinlichkeit für sich hatte."[696] Cordays Mord an Marat wird als gewalttätige Handlung also durchaus problematisiert, erscheint aber dennoch verständlich.

Schoppe nutzt die historischen Ereignisse um die Französische Revolution also zunächst als Hintergrund für die fiktive Erzählhandlung, diese Ausblendung der politischen Ebene der Ereignisse lässt sich dann auch bei der als ‚Fluchtpunkt' genutzten Gewalthandlung Cordays feststellen. Die Verknüpfung des Attentats mit einer konventionellen Liebesgeschichte dient auch zur Unterstützung der Weiblichkeit Cordays. Durch die Kontrastierung Cordays mit der Figur Melanies, die sich vor allem durch das heroische Ertragen ihres Schicksals auszeichnet, versucht Schoppe, die Handlung mit den konventionellen Geschlechtermustern überein zu bringen.

---

[693] Ebd., Bd. 2, S. 151.
[694] Ebd.
[695] Ebd., S. 167.
[696] Hervorhebung von mir – J. K.; ebd., S. 167.

Für die zentrale Gewalthandlung wechselt in der Carl'schen Bearbeitung die Erzählperspektive hin zu Marat, der von Marion gewarnt wird, „[...] daß man nicht jedem blindlings vertrauen soll".[697] Trotzdem befiehlt er ihr, Charlotte einzulassen, wenn diese kommt. Marat ist zunächst eingenommen von Charlottes Schönheit, die von Marion eindeutig als ‚jungfräulich' identifiziert wird. Charlotte ist angeekelt von Marat, „Ein Thier ist menschlicher in seinen Trieben!", offenbart ihm jedoch, die Verräter ausliefern zu wollen und fragt nach deren Schicksal. Als Marat ihr sagt, dass diese der Tod erwartet, ersticht sie ihn mit den Worten: „Hier ist der Deine!"[698] Die Tat findet auf offener Bühne statt, Marats Todeskampf wird dagegen durchaus Raum gegeben: „Bürgerin! – was thun Sie – Jesus ich sterbe! – Messer! – Marion! – Republikaner! – Mord! – Robespierre! – Frankreich! – O! (stirbt.)" [699] Diese Art der Inszenierung wird im Folgenden gerechtfertigt, wenn die Sinnhaftigkeit von Charlottes Tat negiert wird. Charlotte ist noch immer von ihrem Handeln überzeugt, als sie im anschließenden Aufruhr durch Legendre wiedererkannt und verhöhnt wird:

> Ja, seht Philister, – wollte sagen, seht,
> Pariser, hier liegt euer Simson todt:
> Hier steht die Delila, die ihn bezwungen.
> Oh, diese Delilas sind gift'ger für
> Uns Männer, als die Schlangen Afrikas.[700]

Durch den Verweis auf die Figur der Delila findet ebenfalls eine interfigurale Verortung innerhalb des biblischen Kontextes statt, hier jedoch unter umgekehrten Vorzeichen. Robespierre beschuldigt Legendre aufgrund seiner Bekanntschaft mit Charlotte als Mittäter und lässt ihn gefangen nehmen. Durch diese Skrupellosigkeit erkennt Charlotte die Sinnlosigkeit ihrer Tat:

> Weh mir!
> Mein Vaterland wollt ich befrei'n und schlug
> Nur einen Nero –[701]

Gegenüber Robespierre spricht sie Legendre von jeglicher Mitschuld frei und insistiert darauf die Tat allein begangen zu haben. Während Danton und Robespierre ihren Triumph genießen, negiert Charlotte die Idee einer Republik und auch den Heroismus ihrer Tat, wenn sie vernichtet sagt: „Doch jetzt! – Und Ich! – O Gott! Ich habe nur / Gemordet! Mordet denn auch mich! –" Der Heroismus Charlotte Cordays wird in diesem Stück entschieden negiert. Ihr Handeln ist hauptsächlich durch Ruhmsucht motiviert und wird letztlich als wirkungslos

[697] Carl, Albert: *Charlotte Corday*, S. 85.
[698] Ebd., S. 120.
[699] Ebd.
[700] Ebd., S. 125f.
[701] Ebd., S. 129.

und ungerechtfertigt entlarvt. Deutlich gemacht wird das auffälligerweise vor allem durch die interfigurale Verortung, wenn Charlotte sich selbst mit Jeanne d'Arc und Judith identifiziert, ihr im Rahmen der Tötung Marats aber die Figur der Delila zugeschrieben wird. Der Umschwung in der Wertung der Handlung wird so auf subtile Weise unterstützt.

Auch Rommels Figur der Corday zeichnet sich vor allem aus durch die Akzentverschiebung von der Tat auf das Opfer. Der weibliche Heroismus ist vor allem bestimmt durch die Selbstaufgabe sowohl in der Tat als auch danach. Gleichzeitig nutzt Rommel die Handlung zur Festschreibung der konventionellen Geschlechterkonventionen, wenn er deutlich macht, dass Corday im Grunde gegen ihre Natur handeln muss. Auch unmittelbar vor der Tat reflektiert sie noch einmal über ihre Beweggründe:

> „Doch warum du? was unterfängst du dich,
> Ein schwaches Weib, das Richteramt zu führen?" –
> O Herr! vor dir gilt weder Mann noch Weib;
> Vor dir gilt nur die Wahrheit und der Geist! –
> [...]
> Der Zwiespalt ist gelöst! So geh' ich denn,
> Licht ist mein Weg und Schicksalsnahn mein Schreiten!
> Tief schau ich in den Abgrund seiner Seele
> Mit festem Blick, bis daß mein Geist ergrimmt,
> Bis ich bewußt, ein Werkzeug ew'gen Rechts,
> Vor Gottes Thron die schwarze Seele rufe!
> Was frag' ich viel, ob mich die Welt verdammt!
> Ich weiß, daß meine That vom Himmel stammt![702]

Die eigentliche Gewalthandlung wird hier also explizit nicht dem eigenen Entschluss und Handeln zugeschrieben, sondern Corday begreift sich als Werkzeug göttlichen Wirkens.
Im 4. Akt wird sie schließlich zu Marat vorgelassen, der allerdings sein Bad gerade beendet hat und sie in seinem Arbeitszimmer empfängt. Charlotte fragt ihn nach den Beweggründen für sein Handeln, bis sie ihn nach kurzem Zögern mit den Worten „Stirb, Teufel! Stirb!"[703] schnell ersticht und sich dann widerstandslos festnehmen lässt. Auch hier geschieht die Tat auf offener Bühne. Ausführlich wird im Anschluss auch die Befragung inszeniert. Nach vollbrachter Tat liegt der Fokus des Stücks auf der Rettungsaktion, die von Cordays Verlobtem und einem Freund organisiert wird. In Verkleidung wollen die Männer Corday aus dem Gefängnis hinausschmuggeln, doch auch hier wird die Standhaftigkeit der Figur durch die Ablehnung inszeniert:

> Ich werde niemals euren Wunsch erfüllen! –
> Einmal hinausgetreten aus der Bahn,
> hab ich mit diesem Leben nichts zu thun,

[702] Rommel, Ernst: *Charlotte Corday*, S. 77f.
[703] Ebd., S. 92.

Als ihm zu geben, was nicht mein mehr ist![704]

In der Bearbeitung von Damitz‘ wird die zentrale Gewalttat ausführlich dramatisiert. Corday inszeniert sich dabei als die personifizierte Gerechtigkeit und droht Marat unverfroren vor den anderen:

Charlotte
Du kennst mich nicht, denn die Gerechtigkeit
Ist deiner Seele fremd, ich aber stehe
Als ihre Botin mit der Waage hier. […]
Marat:
Und dein Begehr?
Charlotte:
Ist das Begehr des Himmels
Dein Leben, Marat, oder deine Buße.[705]

In diesem Moment erscheint Tallien erneut und Marat greift ihn sofort an, woraufhin Corday ihm nachsetzt und ihn mit dem Messer Pierres ersticht. Auch wenn Corday also vordergründig einen politischen Anspruch zu haben scheint, ist die Gewalthandlung eigentlich ein Akt der Notwehr. Auch wenn die Gewalttat (zusätzlich) durch diesen Notwehrcharakter gerechtfertigt ist, diskreditiert Charlotte explizit die politischen Ambitionen ihrer Tat als Fanatismus. Als Tallien ihr mitteilt, dass sie begnadigt worden ist, weigert sie sich mit ihm zu gehen und bewahrt Tallien damit erneut vor einer Intrige.[706] Erst durch den Tod Charlottes anerkennt Pierre seine Schuld.
Von Damitz treibt die Reduktion auf die Geschlechterkonstellation auf die Spitze. Die Ermordung Marats wird letztlich als Notwehrhandlung zur Rettung des Geliebten inszeniert und auch die Selbstopferung geschieht, um Tallien die nötige Machtposition zu verschaffen. Die pathetisch-martialische Inszenierung der Gewalthandlung ist nur möglich aufgrund dieser nahezu pathetischen Weiblichkeitsinszenierung. Letztendlich erfüllt Charlotte das in der Figur der Madame de Foutennay-Cabarrus vorgestellte Weiblichkeitsideal. Sie riskiert und opfert schließlich ihr eigenes Leben zugunsten ihres Geliebten Tallien. Damit entspricht die von Damitzsche Corday vollkommen dem rigoros konservativen Diskurs der auf den Mann ausgerichteten Frau.

Frenzel beschreibt Corday und Marat sozusagen als zwei Seiten einer Medaille. Schon beim ersten, rückblickend erzählten Aufeinandertreffen wird die Gewalthandlung andeutungsweise vorweggenommen:

[704] Ebd., S. 119.
[705] Damitz, Emma von: *Charlotte Corday*, S. 33.
[706] Ebd., S. 55.

> Schaudernd wandte sich Charlotte ab und als er, ihre Bewegung nicht beachtend, auf sie zugehen wollte, riß sie, wie zum Äußersten entschlossen, ihrer selbst nicht mehr Herrin, das Messer aus dem Gürtel und stand so, drohend ihre Locken schüttelnd, vor ihm. [...] "Du weinst?" sagte er. "[...] Sei keine Thörin! Mich kannst du wol mit deinem Messer aus der Welt schaffen, aber nicht das Elend und die gemeine Hässlichkeit des Daseins, die ich dir verkündigt!"[707]

Allerdings befindet Charlotte sich hier – im Gegensatz zum späteren geplanten Anschlag – in einer Position der absoluten Ohnmacht.

Am nächsten Tag in Paris wird Charlotte von Marat gegen den Widerstand Simonnes in seine Kammer hinein gerufen[708], „[e]r hatte selbst den Todesengel gerufen".[709] Als sie in die Kammer eintritt, erkennt sie an dessen Stimme Marat als den Fremden; als Marat aufblickt, erkennt auch er sie direkt wieder:

> Das also war der Mörder ihrer Seele, der Unschuld ihres Herzens, der Zerstörer ihrer reinsten und edelsten Gefühle! Wie einst ihre Ideale, so hatte jetzt sein Geifer das erhabene Bild der Freiheit befleckt. Wenn sie ihn tödtete, vollzog sie nur eine gerechte Rache – sie rächte die Untat, die er an ihr begangen, daß sie durch ihn das Paradies verloren...[710]

Beide stehen sich in ihren Ansichten unvereinbar gegenüber und werden auch an dieser Stelle wieder als prinzipielle Allegorien inszeniert:

> Zum letzten Mal sahen sich da beide Auge in Auge: Licht und Finsterniß. Die beiden dunklen, dämonischen Gewalten, welche die Revolution gemacht, die Hoffnung und die Sehnsucht nach einem idelaischen Staat der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, und der Grimm, die Blutgier, der Schmutz, der sich von einem Jahrtausend her in und auf fünfundzwanzig Millionen armer, geknechteter, hungernder Menschen gehäuft; der Engel[711] und der Dämon, die beide unzertrennlich unsere Kämpfe, unsere Mühen, unser Dasein beherrschen und gestalten, waren sich da verkörpert gegenüber; indem sie sich anschauten mit der stummen gegenseitigen Frage: Bist du's? Bist du mein Bruder oder mein Mörder? vernichteten sie einander.[712]

Während Marat die ihm genannten Namen aufschreibt, zieht Corday das am Tag erstandene Messer. Im Folgenden wird die Gewalttat – lediglich knapp – beschrieben:

> In den verscheidenden Strahlen der Abendsonne funkelte der Stahl. Sie war aufgestanden, herb, war ihr Mund, die Stirn durchfurcht wie von einem Blitz ... aufschreien wollte Marat, aber kein Laut kam mehr aus seinem Munde. Mit festem Stoß hatte sie ihn in seine Brust getroffen. […] Ihr Messer warf Charlotte zur Erde… Marat war todt, das Opfer war vollbracht.[713]

Auffälligerweise ist die Erzählung hier an entscheidender Stelle durch einen Bruch gekennzeichnet. Der Fokus richtet sich zunächst auf das Messer, auf den Gesichtsausdruck Cordays und schwenkt dann abrupt in die Opferperspektive. Die eigentliche Gewalthandlung,

---

[707] Frenzel, Karl: *Charlotte Corday*, S. 192.

[708] Hier wird die interfigurale Legitimation, die auch hier wieder auf die Judith-Figur rekurriert, ironisch gebrochen, wenn Marat diese aus seiner Perspektive anzuwenden versucht: „Diese Charlotte Corday, die er nicht kannte, die aber eine Freundin des Vaterlandes war, sie brachte ihm die Köpfe dieser Verbrecher: Judith mit dem Kopf des Holofernes." ebd., S. 218.

[709] Ebd., S. 220.

[710] Ebd., S. 222.

[711] Beise macht darauf aufmerksam, dass in diesem Kontext der Begriff des Engels, eher im Sinne eines ‚Luzifers', also eines aus dem Himmel herabgestürzten Engels, verstanden werden muss. Vgl. Beise, Arnd: *Marats Tod*. S. 116.

[712] Frenzel, Karl: *Charlotte Corday*, S. 223f.

[713] Ebd., S. 224.

das Zustechen, wird erst im nächsten Satz rückblickend erwähnt. Damit wird der Unsagbarkeit dieser Handlung – und damit der Erhabenheit Charlottes – Rechnung getragen. Frenzel gelingt es also, das Verhältnis zwischen Historie und Fiktion „glücklich aus[zu]tarier[en]“.[714] Das Aufeinandertreffen von Corday und Marat ist zentral und nicht lediglich der Fluchtpunkt der fiktiven Handlung. Dabei wird die politische Ebene mit persönlichen Leidenschaften verknüpft, Cordays Gewalthandlung wird als politische ernst genommen. Marat und Corday werden als zwei einander bedingende Prinzipien des Dämonischen dargestellt, Corday verkörpert dabei die idealistische, Marat die pragmatisch-materialistische Seite: „Worauf es Frenzel ankam, das war die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis, von Idealismus und Materialismus, von edler Hoffnung und racherfülltem Zorn, von Oben und Unten, denen beiden eine dämonische Gewalt eigne, weil sie außergewöhnlich sind“[715], führt Beise aus. Beide Figuren werden durch die Revolution zum Verbrechen getrieben. Damit verkörpern sie jedoch die zwei Seiten ein und derselben Medaille – des ‚Dämons’ der Revolution: „Die vom Mittelpunkt des Romans strahlende Idee ist also die des Dämons dieser, vielleicht aller Revolutionen, der sich zwischen Freiheitssehnsucht und Sachzwängen eingeklemmt selbst vernichtet.“[716] In diesem Kontext ist auch der Tod Cordays nicht nur als ‚typisch weibliche’ Opferbereitschaft zu verstehen, vielmehr ist er absolut folgerichtige Konsequenz aus der Tötung Marats.

Jacoby kehrt in ihrer Bearbeitung des Stoffes die Geschlechterzuschreibungen konsequent um, wenn Cordays männlichen Mitstreiter versucht Marat durch vergifteten Wein zu töten. Wenig später wird Corday eingelassen und fordert Marat auf, mit seinem politischen Tun einzuhalten:

> Die wahre Freiheit,
> Die Himmelstochter, gleicht der Deinen nicht! –
> Ihr habt des Landes Edelste getötet,
> Ja selbst des Königs habt ihr nicht geschont.
> Auch meiner Brüder Blut habt ihr vergossen
> Und immer noch kein Ende! Neues fließt
> Mit jedem Tag. Kein Retter will sich zeigen,
> Kein starker Geist, der Einhalt dir gebietet!
> Drum steh' ich hier und fordre kühn dich auf
> Im Namen wahrer Freiheit: Halte ein![717]

[714] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 92.
[715] Ebd., S. 116.
[716] Ebd. Beise weist darauf hin, dass Frenzel die poetologischen Voraussetzungen und auch seine eigenen Erfahrungen über das Schreiben seines historischen Romans *Charlotte Corday* in einem programmatischen Aufsatz formuliert hat. Für Frenzel muss laut Beise der Roman die ihm zugrunde liegende Idee über die historischen Fakten vermitteln. Vgl. ebd., S. 117. Der Roman stellt also die praktische Einlösung seiner theoretischen Prämissen dar.
[717] Jacoby, Alinda: *Charlotte Corday*, S. 53.

Als Marat sich dem verweigert, stößt sie ihm „im Namen [ihres] Volkes“ den Dolch ins Herz. Während sie vom herbeigeeilten Volk gefangen genommen wird, bedroht die Geliebte Marats Leon sie mit einer Pistole. Sie wird jedoch durch das Eintreten Rommes von der Ermordung Cordays abgehalten. Unmittelbar nach der Tötung Marats wird die Gewalthandlung hier also mit einem weiteren Versuchs weiblicher Gewaltausübung kontrastiert. Auch auf der unmittelbaren Handlungsebene wird weibliches Gewalthandeln so als ‚normale’ Handlungsoption dargestellt und nicht als singuläre, eigentlich unmögliche Tat.
Cordays Vater fleht Romme um Rettung seiner Tochter an, was dieser ihm auch verspricht. Während der Verhandlung nennt sich Corday „ein Werkzeug Gottes“[718] und legitimiert ihr Handeln wie schon mehrmals vorher mit der Figur der Judith:

> Gleich Judith zog ich aus, da in ganz Frankreich
> kein Mann sich fand, den Drachen zu erlegen.[719]

Lediglich Romme erklärt sich zu ihrer Verteidigung bereit und verweigert den eigenen Tod in Kauf nehmend[720] die Unterschrift auf Cordays Todesurteil. Während Leon sie nach der Verurteilung von Haß getrieben beschimpft, bemitleidet Corday diese:

> Wie klein ist deine Seele!
> Ein Herz voll Selbstsucht kann mich nicht versteh'n,
> Des Weibes Kraft ist Liebe, die sich opfert.[721]

Diese Betonung des konventionellen weiblichen Heroismuskonzepts erscheint dabei als Fazit inkonsequent. Im Verlauf des Stückes wird die Figur der Charlotte verschiedenen anderen Heldenkonzepten entgegen gesetzt. Zum einen gibt es das klassisch-männliche Heroenkonzept, das von ihren Brüdern vertreten wird. Nach dem Scheitern dieser im Tod sieht Charlotte eine Handlungsmöglichkeit für sich. Ein weiteres Konzept ist das Jeans, der ebenfalls versucht, Marat zu töten. Auch dieser scheitert, einerseits aufgrund der falschen – persönlichen – Motivation, andererseits aufgrund seiner falschen Wahl der Mittel. Auffällig ist hier, dass ausgerechnet der – eigentlich dem Weiblichen eher zugesprochene – Giftmord nicht zum Ergebnis führt. In der Figur der Leon wird das Bild Cordays ebenfalls kontrastiert, gleichzeitig wird durch die Beantwortung der Gewalttat Cordays durch eine weitere (nicht zum Ende geführte) Gewalttat einer Frau weibliches Gewalthandeln als selbstverständlich dargestellt. Diese innovativen Tendenzen werden jedoch in den Schlussworten Charlottes letztlich wieder zurück genommen.

[718] Ebd., S. 64.
[719] Ebd., S. 62.
[720] Damit vertritt Rommé ein eher weibliches Konzept der Aufopferung für die Geliebte: „Der Tod mit ihr ist mir ein Hochzeitsfest!“ ebd., S. 67.
[721] Ebd., S. 68.

Mitterer legt die Tragik der Corday'schen Tat anders an, ihr geht es nicht (ausschließlich) um die geschlechtsspezifische Komponente der Gewalthandlung. Im dritten Akt tritt Charlotte „festlich gekleidet" in Marats Kammer ein, wo sie zunächst von Simonne abgefangen wird. Marat lässt sie wenig später durch Simonne zu sich rufen und sie beginnt, ihm die Namen der Girondisten zu nennen. Kurz darauf zückt Charlotte das unter einem Fächer verborgene Messer „und stößt es Marat mit voller Wucht in die Brust". Während dieser stirbt, rennt sie in den Vorraum, wo sie jedoch von Laurent Bas überwältigt wird. Während sie gefesselt wird, ist sie fassungslos über die Trauer Simonnes: „CHARLOTTE (*achtet der Aufgebrachten nicht, blickt nur auf sie*) Gott im Himmel, diese Frau liebte Marat ... (*nun blickt sie die anderen entgeistert an*) Ihr alle, ihr liebtet Marat?!"[722] Im Verhör wird deutlich, dass Charlotte von Anfang an mit ihrem Tod gerechnet hat: „Oh nein ... Ich wusste nicht, dass Marat krank sei. Ich hoffte, ihn im Konvent zu treffen. Dort wollte ich ihn töten. und ich glaubte, dass man mich – – dann vielleicht nicht mehr erkannt haben würde, wenn ich in die Hände des Volkes gefallen war ..."[723] Am Ende des Verhörs ist sie, als sie die Marat-Rufe des Volkes hört, fassungslos, es so falsch eingeschätzt zu haben: „Aber – – diese Menschen – – ich habe sie erlöst, – mich müssten sie lieben, und sie alle – LIEBTEN MARAT!"[724]
Aufgrund Charlottes tiefer Betroffenheit über die Tatsache, dass auch Marat als Mensch und Politiker geliebt worden ist und über das Leid, dass sie über dessen Lebensgefährtin gebracht hat, lehnt sie die Möglichkeit zur Flucht ab, die ihr durch Louiz de Mattis angeboten wird:

> Simonne. – – Nein. Nein, nein, nein – – – Simonne Evrard, die Frau, das konnte ich vergessen – ? – [...] Froher konnte ich in meinem ganzen Leben nicht mehr werden. Denn ich musste eine Schuld begehen, Louiz, und nun darf ich sie büßen, – verstehst du das? […] Sieh, Robespierre sagte: „Sechstausend Menschen, – was ist das angesichts der ewigen Ideen!" Ich schauderte damals. Und doch dachte ich selbst: Ein Menschenleben, was ist das angesichts von sechstausend Geretteten! Derselbe Wahnsinn, Louiz, Auge um Auge, Zahn um Zahn! Ich habe es erst begriffen, als ich sah, dass es Menschen gab, die Marat liebten. Wer darf sich da vermessen zu sagen, er war überflüssig für diese Welt?[725]

Diese zentrale Erkenntnis wird auch im letzten Treffen Charlottes mit Rouffe gestärkt, der sich als ‚geistiger Bruder' Charlottes versteht, was jedoch ihrer Erkenntnis des Heroischen widerspricht: „[D]amals meinte ich, der Held sei ohne Schuld. Ohne Schuld sind nur die Heiligen und wer weiß, ob es je welche gab? Ich bin nicht heilig, aber ich nehme die Schuld auf mich [...][.]"[726] Charlotte wehrt den Vergleich mit ihr jedoch brüsk als anmaßend ab und ergibt sich in ihr Schicksal.

[722] Mitterer, Erika: Charlotte Corday, S. 34.
[723] Ebd., S. 36.
[724] Ebd., S. 45.
[725] Ebd., S. 54.
[726] Ebd., S. 55.

Mitterer geht anders mit der Protagonistin des Stückes um als die Autorinnen des 19. Jahrhunderts: „Denn Mitterer […] identifiziert sich nicht mit ihrer Protagonistin, und gerade das macht ihr Stück bis zum heutigen Tag interessant“, formuliert auch Helga Abret, „[stattdessen] versucht sie auf dem Hintergrund der wirren politischen und sozialen Verhältnisse der Revolutionszeit die Tat einer hübschen, klugen Frau, die eines Tages das Tötungsverbot überschreitet und zum Messer greift, zu erklären und zu verstehen.[727]
Im Gegensatz zu den meisten Stücken des 19. Jahrhunderts, welche die Tat Cordays größtenteils als eine heroische inszeniert haben und in diesem Kontext mit der Weiblichkeit der Täterin umgehen mussten, geht es Mitterer in ihrem Drama nicht um die Auseinandersetzung mit diesem geschlechtsspezifischen Aspekt des Heroismus – vielmehr geht es ihr darum, die Immoralität heroischen (Gewalt-)Handelns an sich aufzuzeigen und zu dekonstruieren. Das gelingt ihr durch zwei Strategien: Einerseits löst sie die Corday-Figur an mehreren Stellen aus dem Heroismuskontext hinaus. Dabei geht es ihr bei den Szenen mit Anna oder der Flucht weniger um die Betonung der Weiblichkeit Cordays, sondern vielmehr um eine Rückführung in ‚normalmenschliche’ Dimensionen. Andererseits betont sie den Opferstatus Marats über die Figur der Simonne. Durch diese gegenläufigen Tendenzen bricht sie den heroischen Dualismus auf. Mitterer reflektiert also nicht mehr über die spezifische (Un-)Möglichkeit des weiblichen heroischen Gewalthandelns, ihr geht es um die generelle Schuldhaftigkeit heroischen Gewalthandelns am Beispiel einer weiblichen Figur.

In der Bearbeitung Gilbrichts wird der für die Binnenhandlung zentrale dritte Akt durch einen Perspektivwechsel hin zum in der Wanne sitzenden Marat eingeleitet.. Als Marat der eingetretenen Corday „einen guten Stehplatz am Karussellplatz“ verspricht, sticht sie ihn mit folgenden Worten nieder: „Sicher! Doch nicht auf dem Platz des Karussells – sondern in der Geschichte ... (sie sticht zu) ... meines Volkes, Frankreichs!“ Marats folgende letzte Worte sind die authentischen; als Simonne sie als Mörderin bezeichnet, antwortet sie „(angewidert von dem Geschrei) Befreierin!“ [728] Das Geschehen findet hier auf der Bühne statt, Gilbricht spitzt die Situation durch die während der Attacke gesprochenen Worte Cordays noch zu. Prägnant werden hier die Verknüpfung von politischem Anspruch und Ruhmwunsch Charlottes verknüpft.
Der vierte und fünfte Akt widmen sich der Gerichtsverhandlung und dem Weg zur Hinrichtung. Auch die Verhandlung wird wieder durch die ironischen Spitzen des Herrn und

[727] Abret, Helga: Tyrannenmord. Politische Attentate in der Literatur und Erika Mitterers *Charlotte Corday*. In: *Der literarische Zaunkönig* (2008) H. 3. S. 7–19, S. 16.
[728] Gilbricht, Walter: *Marie Charlotte Corday*, S. 47.

der Dame kommentiert, Charlotte sticht hier erneut durch ihre Schlagfertigkeit hervor. Der Weg zur Hinrichtung gerät dann vollends zur Groteske, wenn der Trauerzug für Marat und der Exekutionszug von Charlotte aufeinander treffen und sich ein grotesker Kampf um die ‚Vorfahrt' entwickelt. Letztendlich darf Charlotte ihren Weg vor Marat fortsetzen und auch das Volk wendet sich von ihm ab, um ihr zu folgen.

Die Tötung Marats wird als eine Art Binnenhandlung präsentiert, die von den Ereignissen in Convent und Gericht bzw. auf der Straße gerahmt wird. Dabei sind diese rahmenden Elemente gekennzeichnet durch eine kommentierende Brechung der Rezeptionsperspektive über die Figuren des Herrn und der Dame: „Sie werden als Zeitgenossen Marats und Cordays vorgestellt, aber sie sind am eigentlichen Geschehen unbeteiligt und können es als »Schauspiel« genießen."[729] Auf diese Weise wird die unmittelbare Identifikation der Rezipienten mit dem Bühnengeschehen eingeschränkt – der Leser bzw. Zuschauer wird immer wieder auf seine eigene Rezeptionshaltung verwiesen. Damit wird dem Drama eine selbstreflexive Ebene eingeschrieben:

> Das Stück thematisiert damit zugleich die Theatralität der Selbstinszenierung der Französischen Revolution wie die eigene Medialität und erzeugt so eine zweite Sinnebene, ohne daß jedoch die einfache Zeitstruktur des bürgerlichen Illusionstheaters aufgehoben würde.[730]

Vor allem der letzte Akt des Stückes lässt sich diesbezüglich interpretieren. In Gilbrichts Stück geht es also nicht mehr nur um die Literarisierung des Ereignisses, vielmehr wird der Diskurs bezüglich der Ermordung Marats analysiert und kommentiert.

Bei Weiss dient die Figur der Charlotte Corday lediglich noch als Projektionsfläche, auch die Gewalttat selbst erscheint in diesem Kontext nicht mehr als eigenständige Handlung, sondern vielmehr als dem Stück zugute kommendes dramatisches Geschehnis. Schon zu Beginn des Stücks nimmt Charlotte Corday ihren Einsatz verpassend die Gewalttat vorweg, de Sade muss eingreifen. Corday nimmt dabei die Gewalthandlung zunächst verbal vorweg:

> CORDAY
> Was ich ihm zu sagen habe kann ich nicht schreiben
> Ich will vor ihm stehn und ihn ansehn
> im Tone einer Liebeserklärung
> ich will sein Zittern sehen
> und den Schweiß auf seiner Stirn
> und in seine Rippen will ich den Dolch treiben
> den ich unter meinem Brusttuch verwahre
> besessen
> In beide Hände werde ich den Dolch nehmen
> und ihn in seine Haut schlagen
> und dann will ich hören
> nähert sich Marats Wanne

[729] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 288.
[730] Ebd.

was er mir zu antworten hat
Sie steht unmittelbar vor der Wanne, zieht den Dolch hervor und holt zum Schlag aus. Simonne ist erstarrt. Sade erhebt sich von seinem Platz.
SADE
Noch nicht Corday
Dreimal kommst du an seine Tür
Corday hält inne, verbirgt den Dolch und geht dann geschmeidig zu ihrer Bank zurück. Die Schwestern und Duperret folgen ihr.[731]

Auffällig ist hier vor allem, das die Figur der Corday mit der Ausübung der Gewalttat aufzublühen scheint, was jedoch in der Regieanweisung als ‚Besessenheit' charakterisiert wird. Dadurch wird die scheinbare Selbstständigkeit des Handelns der Figur wiederum konterkariert. Durch diese Vorwegnahme des dramatischen Höhepunkts wird die Spannung aus der Fabel herausgenommen, auch Beise betont, dass das Stück von Weiss „keine Fabel im klassischen Sinne" enthalte.[732] Das Gewalthandeln Cordays ist durch die unterdrückte Erotik gekennzeichnet. Auch wenn sie beispielsweise de Sade im weiteren Verlauf des Stücks in dessen Dialog mit Marat auspeitscht, scheint sie für de Sade, der ihr die Peitsche in die Hand legt, lediglich ‚Werkzeugcharakter' zu besitzen.

Auch die finale Mordszene wird auf dekonstruierende Weise durchbrochen. Zunächst greift de Sade hier wieder kommentierend in das Spiel ein, Corday erscheint also auch hier durch als Interpretation de Sades. Diese Interpretation bezieht sich wiederum vor allem auf die erotische Komponente:

SADE
geht auf die Wanne zu
Marat
was sind alle Pamphlete und Reden
gegen sie
die da steht und zu dir will
um dich zu küssen und zu umarmen
Marat
eine Virgo Intacta steht vor dir und bietet sich dir an
[...][733]

Dieses „stärkste Argument"[734] Sades prallt jedoch an Marat ab. Schließlich tritt Corday vor Marat hin, um ihm die Namen zu nennen. Währenddessen „*verzieht sich ihr Gesicht immer mehr zu einer Wildheit, in der sich Hass und Wollust mischen*".[735] Sie berührt Marat an der Schulter und zieht den Dolch aus dem Brusttuch. In dem Moment, in dem sie zum Hieb ausholt, wird das Spiel durch den Ausrufer unterbrochen und Marat wird über die Ereignisse

[731] Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in zwei Akten. Mit einem Kommentar von Arnd Beise. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 27.
[732] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 294.
[733] Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, S. 102.
[734] Beise, Arnd: *Marats Tod*, S. 292.
[735] Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, S. 107.

nach seinem Tod aufgeklärt. Erst nach der erneuten Ansage des Ausrufers sticht Corday unter dem lautlosen Gelächter de Sades zu. Auch hier ist Corday „*plötzlich klarwach, holt mit den Armen weit zum gewaltsamen Hieb aus und stößt den Dolch in Marats Brust.*“[736] Die Handlung wird durch einen gemeinsamen Schrei aller Patienten begleitet. Anschließend postieren sich die Schauspieler zu einem heroischen Tableau, das die Szene darstellt, in der der gefangenen Corday das Brusttuch aufplatzt. Im anschließenden Epilog übergibt Corday de Sade den Dolch und das Spiel endet letztlich im Chaos. Durch die geschickten Verschiebungen und die Vermischung der Ebenen in der Mordszene wird diese als dramatischer Höhepunkt dekonstruiert. Der Mord als politisch motivierte Gewalthandlung ist nicht länger relevant, sondern lediglich notwendige Schlussfolgerung der dramatischen Handlung. Dadurch verliert auch die Figur Charlotte Cordays ihre Relevanz. Durch diese Marginalisierung der Figur wird jedoch gerade „[der] Blick wieder frei [für] das, was als eigentliche Provokation noch immer im Raum steht: Der Zusammenhang von Revolution und Weiblichkeit“.[737]

Knauss‘ Bearbeitung ist in mehrfacher Hinsicht misslungen; auch die Inszenierung der eigentlichen Gewalthandlung ist problematisch. Die detaillierte erste Beschreibung der Tötung ist aus dem chronologischen Kontext herausgerissen und wird mit einer ideologischen Rechtfertigung Cordays überblendet. Corday nimmt sich selbst als eine Soldatin war, die auf einer kriegerischen Mission sozusagen als Vorhut für die von ihr erwartete Armee aktiv ist[738]:

> Sie hatte den Krieg verhindert, die Schlacht geschlagen, die alle anderen Schlachten vorausnahm und entschied. Denn der Feind lebte ja nicht mehr. Sie hatte ihn getötet. Es war nicht irgendein Feind gewesen, auch nicht ihr eigener, sondern der Feind des Friedens. [...] Ja, sie hatte es getan. Die aufständischen Truppen, die am 8. Juli von Caen aus aufgebrochen waren, konnten jetzt umkehren.[739]

Diese abstrakte Beschreibung der Tat als Feldzug wird konterkariert von einer detaillierten Beschreibung der Tat, die jedoch durch spezifische Ausblendungen gekennzeichnet ist:

> Und so tat sie es. Beim Herannahen des Heeres, das von Caen nach Paris zog, dumm und eilfertig, im Übereifer des Irrtums, der es antrieb, suchte sie den Feind des Friedens, der zwischen Caen und Paris herrschte, suchte sie ihn und fand ihn und traf ihn mitten ins Herz. Ihre Hand, die das Messer hielt, war warm und nass von dem Blut, das ihr sofort entgegensprudelte, als habe es schon lange nach einem Ausweg aus diesem Körper gesucht.

---

[736] Ebd., S. 110.
[737] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod, S. 141.
[738] Ihre Tarnung besteht dabei vor allem aus ihrer Schönheit und Sittlichkeit, die sie wie eine Maske überstreift: „Im Kostüm ihrer Schönheit, diesem perfekten Inkognito, wird man sie überall einlassen. [...] Selbst der Mißtrauischste vergißt alle Vorsicht und läßt die Schöne herein, die nicht nur schön, sondern auch sittsam ist, von einer sittsamen Schönheit, für die noch keine Verteidigung ersonnen ist. Die sittsam Schöne macht wehrlos. Unausdenkbar, was geschehen kann, wenn sie es weiß.“ Knauss, Sibylle: *Charlotte Corday*, S. 248. Indem Knauss diese Eigenschaften als bewusst genutzte Strategie bewertet, dekonstruiert sie hier das klassische Konzept des weiblichen Heroismus, dem diese Eigenschaften als essentiell zugeschrieben werden.
[739] Ebd., S. 137f.

> Es war viel schwerer, das Messer herauszuziehen als hineinzustoßen. Sein Fleisch hielt es zurück. Es schloß sich fest um die Klinge – leistete Widerstand, aber da war sie schon eine Mörderin, wußte sie schon, wie man tötet, und mit der Kraft ihrer großen Grausamkeit zog sie es durch die Wunde. Sie ließ es einfach nicht los.
> Und das war es, wovor sie sich gefürchtet hatte, das Warme, Klebrige, Feuchte ans ihren Händen. [...] Doch sein Herz war schon tot, als sie das Messer herauszog. Sie spürte es an dem Frieden, der sofort begann. Die Zeit der Fraternisierung war angebrochen.[740]

Dabei ist vor allem die doppelte Entpersonalisierung – sowohl von Opfer als auch von Täter – auffällig. Das Opfer wird durchgängig als „Feind des Friedens" bezeichnet, an keiner Stelle wird er beim Namen genannt. Stattdessen wird auch die Leiche als Fleisch entpersonalisiert. Bei der Täterin wird ebenfalls der Name ausgeblendet; weitergehend wird sie sogar reduziert auf „[d]ie Hand, die das Messer hielt". Die eigentliche Handlung, das Zustoßen, wird an dieser Stelle ebenfalls ausgeblendet. Erst im Anschluss wird die unmittelbare Vorgeschichte erzählt. Während die Armee aus Caen sich auf dem Weg nach Paris befindet und schließlich die Flucht nach Westen ergreift, nimmt Charlotte mit einem zwischen den Brüsten versteckten Messer eine Kutsche zum Haus des Feindes und tötet ihn dort:

> Die Frau, die ihr die Tür aufgemacht hatte, trat diesmal vor ihr zur Seite, sie war im Innern der Festung, wo sie jetzt nichts mehr aufhalten konnte, mit dem Instinkt des Soldaten, der sie war, fühlte sie die Nähe des Sieges, der Feind wich vor ihr zurück, suchte Zuflucht, verkroch sich, im erbärmlichsten Winkel verbarg der Feind sich, am Ende versuchte er, nacktes Kind zu sein und kroch zur Hälfte in seine Mutter zurück, aber sie stellte ihn und zwang sich, ihn zu töten, bevor Ekel und Mitleid sie besiegten, die beiden Waffen, mit denen er sich zum Schluß noch verteidigen wollte, doch das half ihm nichts.[741]

Auch hier wird noch immer ausschließlich entpersonifizierend vom Feind gesprochen. Während dessen Perspektive der Furcht hier ausführlich inszeniert wird, wird die Gewalthandlung selbst in der Formulierung „sie zwang sich, ihn zu töten" abstrahiert. Erst nach einer erneuten Kontrastierung mit der Geschichte des Heeres fällt das erste Mal der vollständige Name „des Feindes": „Aber es gab einen Toten. In seiner Pariser Wohnung, Rue des Cordeliers 30, war Jean Paul Marat getötet worden. Ein Küchenmesser mit schwarzen Holzgriff hatte ihm die Hauptschlagader durchtrennt."[742] Auch diese Stelle ist durch eine charakteristische Ausblendung gekennzeichnet: Während das Opfer zum ersten Mal benannt wird, bleibt die Täterin außen vor, viel mehr liegt der Fokus auf dem (ebenfalls personifizierten) Küchenmesser. Erst unmittelbar vor dem Schluss wird die Tat im Handlungskontext erneut geschildert als Corday sich auf dem Weg zu ihrer Hinrichtung befindet. Wieder geht die Erzählung vom Messer aus:

> Ganz am Ende, als alles schon geregelt war, ein Zeitplan von ihr erstellt, ein Plan, nach dem sie angreifen wollte, der Aufruf an die Franzosen schon geschrieben, aux amis des loix et de la paix, fiel ihr

[740] Ebd., S. 139f.
[741] Ebd., S. 143f.
[742] Ebd., S. 144.

> ein, daß sie gar nicht bewaffnet war, und ohne zu überlegen, entschied sie sich nicht für Gift oder Pistole, sondern für ein solides, ganz gewöhnliches Küchenmesser.[743]

Im Anschluss wird der Kauf detailliert beschrieben. Zwischen dem Messer und Charlotte scheint eine erotische Spannung zu herrschen, wenn sie es zwischen ihren Brüsten versteckt:

> Und wie sich ihre Brüste darum herumlegten, wie sie über dem Messer zusammenwuchsen, um es ganz zu verbergen, fühlte sie es zu einem heimlichen Leben erwachen, anschwellen und sich regen und ganz von ihr Besitz nehmen. Ich tue es gleich, dachte sie. Jetzt, dachte sie. es muß gleich sein. [...] Das Messer in ihrer Brust vollführte kaum wahrnehmbare kleine Stöße. Sie mußte es beruhigen, indem sie einen leichten Gegendruck ausübte.[744]

Eindeutig ist hier das Messer phallisch konnotiert. Die in der Gewalthandlung der Frau gegen den Mann liegende subtile Erotik wird also hier auf das Messer projiziert. Auch im weiteren Verlauf bleibt der Fokus auf das Messer gerichtet, das nahezu lebendig erscheint: „Das Messer in ihrer Brust regte sich wieder, es wand und dehnte sich, eine gefährliche Schlange. Sie hielt es mit ihren Brüsten fest umklammert und zwang es, ruhig zu sein.“[745] Die Beziehung zwischen Charlotte und dem Messer erscheint fast als symbiotisch.

In dem Moment, in dem Charlotte zu Marat vorgelassen wird, schwenkt die Erzählperspektive um auf das Erleben der Lebensgefährtin Marats, Simonne Èvrard:

> Und eine plötzliche wilde Eifersucht durchfuhr Simonne Évrard, scharf wie ein Messer. Es war ein Irrtum begangen worden. Sie wußte nur noch nicht, welcher. Und als sie kurz drauf einen Schrei hörte und herbeistürzte, sah sie als erstes das Messer voller Blut auf dem Boden liegen, und es war ihr, als erkenne sie es wieder.[746]

Auch diesmal wird die eigentliche Gewalthandlung ausgeblendet bzw. auf einen metaphorischen ‚Messerstich’, den Simonne aus Eifersucht empfindet, übertragen. Dieser Kunstgriff erscheint vor allem auch auf einer erzähltechnischen Ebene – dem Maler wird von Corday ihre Geschichte berichtet – unangemessen.

Die Gewalthandlung wird also auf äußerst komplexe Weise erzählt. Durch die Herausnahme aus der Erzählchronologie und die vielfältigen Ausblendungen steht sie als nahezu überzeitliches Ereignis außen vor. Auffällig bei beiden Erzählabschnitten ist die betonte Rolle des Messers. Im ersten Abschnitt wird die Tat nahezu ausschließlich ‚mit Blick auf die Klinge’ erzählt. Im zweiten Abschnitt geht der Beschreibung der Tat eine ausführliche Erzählung der Besorgung und des Versteckens des Messers zwischen den Brüsten voraus. Schließlich fällt auch Simonne Èvrards Blick zuallererst auf das blutige Messer. Dem beinahe selbstständig agierenden Messer gegenüber gerät die eigentlich handelnde Figur der Corday völlig in den Hintergrund, wie auch Stephan betont: „Tat und Täterin bleiben im Text getrennt, weil die Autorin – genau wie der Maler Hauer – ihre Heldin mit Hilfe ihrer

[743] Ebd., S. 275.
[744] Ebd., S. 278f.
[745] Ebd., S. 281.
[746] Ebd., S. 282.

Imagination nicht erreichen kann."[747] Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass dieser Versuch der feministischen Nutzbarmachung der Corday-Figur im Zuge der späten Frauenbewegung Ende der 80er Jahre scheitert. Die Schilderungen bleiben den überkommenen Repräsentationen der Figur auf verschiedenen Ebenen verhaftet. Insbesondere Darstellung der Gewalttat Cordays erweist sich als problematisch, die Erzählung scheint davor auszuweichen. Auch Stephan hält den identifikatorischen Zugang für letztlich überholt: „Mir scheint, es wäre an der Zeit, einen solchen destruierenden Zugriff auch an einer Figur wie Charlotte Corday zu wagen, oder – was noch einfacher und vielleicht auch konsequenter wäre – sie als Heldin auch von weiblicher Seite her endgültig zu verabschieden."[748]

5.5.4 Erkenntnisse

Das Attentat an Marat stellte für die Zeitgenossen eine besondere Provokation dar: Nicht nur verübte Corday als Frau einen Mord, sondern sie maßte sich außerdem an, ihre Gewalttat durch politische Ambitionen zu legitimieren. Damit maß sie sich auf zwei Ebenen Handlungskompetenz zu, die Frauen konsequent abgesprochen wurde. Aus diesem Grund findet in vielen Stücken eine entscheidende Verschiebung statt – nicht die Tötung Marats steht im Vordergrund, sondern vielmehr der Prozess gegen Charlotte Corday:

> Sterben muß sie allerdings in jedem Fall. Ihr Tod ist notwendig, um sie von jeglichem Anhauch der Anarchie zu reinigen. Der Makel des Mordes als sinnlicher, gewaltsamer Akt wird durch die Opferung ihres Lebens getilgt, d. h. dem Mord wird genau dieses Element des Affektiven, Wilden, Barbarischen genommen. Mord und Hinrichtung werden hier nicht als Verbrechen und Sühne verstanden, sondern bilden zwei Stationen einer Passionsgeschichte und werden so zu einer Einheit[.][749]

Auf diese Weise können weiblicher Heroismus und konventionelle Geschlechtervorstellungen übereins gebracht werden. In den verschiedenen Texten des 19. Jahrhunderts sind diesbezüglich unterschiedliche Tendenzen – der Dämonisierung, der Ermannung bzw. Entweiblichung sowie der heroischen Idealisierung – zu beobachten. Vor allem die politische Brisanz der Tat wird dabei immer wieder zugunsten der Diskussion und Inszenierung bürgerlicher Weiblichkeitsvorstellungen der Täterin zurückgenommen und entschärft:

> Das Fremde und Erschreckende an ihr verschwindet im Prozeß ihrer Domestizierung, sie wird heimisch gemacht; selbst ihr Auftritt auf der politischen Bühne wird familarisiert, indem ihre Motivation aus ihrer privaten Situation hergeleitet wird, und Staat und Familie analogisiert werden. Sie streitet in keinem Text für persönliches Recht oder das der Beteiligung von Frauen an der politischen Macht.[750]

[747] Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod, S. 145.
[748] Ebd.
[749] Greisler, Beate: Charlotte Corday – die Mörderin des Jean-Paul Marat, S. 97.
[750] Ebd., S. 91.

Mit der aufkommenden Pathologisierung des Weiblichen (im gesellschaftlichen Diskurs) wird es dann möglich, auch andere Aspekte zu betonen: „Je weiter der Abstand zu dem Geschehen wird, desto mehr gewinnt das im Konzept des [penthesileischen im Sinne Kollmanns – J. K.] Erhabenen ausgeblendete Moment des Körperlichen in der Corday-Rezeption wieder an Gewicht.“[751] Vom 19. zum 20. Jahrhundert findet eine Verschiebung statt: Durch die historischen Entwicklungen (Feminismus etc.) ist die grundsätzlich in Frage gestellte Handlungsfähigkeit der Frau nicht mehr das Hauptparadox, das in einem heroischen Kontext erläutert werden muss, sodass sich die literarischen Texte nun zum einen stärker darauf konzentrieren, die politischen Ebenen zu reflektieren und die Spezifika der Gewalttat (einer Frau) zu analysieren.

[751] Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution*, S. 254.

6 ‚Profane' Mörderinnen

Mit dem Aufkommen und der Etablierung von Anthropologie und Kriminologie als Wissenschaften verschieben sich auch die künstlerischen und literarischen Inszenierungen weiblichen Gewalthandelns: Es sind nicht mehr die heroischen Figuren, die inszeniert werden, die Narrative werden jetzt vielmehr von profanen Frauenfiguren bestimmt. Die Einordnung der Gewalthandlungen in einen heroischen Kontext erscheint vor allem im Hinblick auf den kriminologischen Diskurs, der neue Konzepte der Einschätzung und Beurteilung, von Gewalthandeln ermöglicht, zunehmend als anachronistisch: Gewalt wird als kriminelles Verhalten wahrgenommen und gilt vor allem bei Frauen als pathologisch. Diese Wirkmächtigkeit des kriminologischen Diskurses wird gerade in den Werken aus der Zeit der Weimarer Republik deutlich, die die neuen kriminalistischen Methoden literarisch inszenieren und so den Paradigmenwechsel in der Literatur verdeutlichen, bei dem Gewalthandlungen ihren Ort vor allem in der Kriminalerzählung finden. Dieser Paradigmenwechsel hat auch Auswirkungen auf die Inszenierung (weiblicher) Gewalttäter. Die Darstellung der Gewalttat und der Täterin in der klassischen Detektiverzählung im Stil des whodunnit, die aus der Ermittlerperspektive erzählt wird, bedingt oft eine mehrfache Täterschaft bei gleichzeitigem Verschwinden der Täterin. Die Gewalthandlung wird sozusagen rückwärts erzählt. Durch Perspektivenwechsel lässt sich diese Ausblendung der Täterinnenfigur aber umgehen. Dabei wird weibliches Gewalthandeln vor allem im Frauenkrimi erzählt, der sich in der Folge der zweiten Feminismus-Bewegung in den 80er und 90er Jahren entwickelte. Über die explizite Inszenierung weiblicher Gewalt wird hier versucht die etablierten Geschlechterbilder aufzubrechen und so Geschlechterklischees zu dekonstruieren. Das geschieht vor allem in Auseinandersetzung mit den Genrekonventionen, die auch durch die Konzeption der Täterinnenfiguren bewusst unterlaufen werden. Die Autorinnen und Autoren entwickeln unterschiedliche subversive Strategien: So wird beispielsweise die typische Fernstellung des Weiblichen als Anderen durch die Erzählung aus der Ich-Perspektive aufgebrochen. Den Gewalttäterinnen wird also sozusagen eine Stimme gegeben. Auch die Rückführung ins patriarchale System, die in den Texten des 19. Jahrhunderts nahezu unabdinglich war, wird hier bewusst unterlaufen, wenn die Täterinnen der (patriarchalen) Justiz entkommen. Auffallend oft begehen die Mörderinnen ihre Taten, um aus ihrer gesellschaftlich bestimmten und geschlechtlich bedingten Ohnmachtsposition herauszukommen. Die Gewalttat erscheint

dabei als einzige Möglichkeit des Handelns, mit einem gleichsam ‚therapeutischen' Effekt.[1] Für die literarischen Frauenfiguren insbesondere der Gegenwartsliteratur erweist sich das Gewalthandeln also letztlich als Ermächtigungs-Strategie, durch die eine Etablierung als eigenständiges Subjekt (scheinbar) ermöglicht wird.

Im folgenden Kapitelteil sollen insbesondere zwei paradigmatische Mörderinnen-Typen sozusagen als die beiden Endpole des Spektrums untersucht werden. Zunächst drehen sich die Analysen um Giftmörderinnen. Der Giftmord ist mit Sicherheit die abstrakteste Gewalthandlung in dieser Arbeit, da das Verabreichen des Giftes selten durch den Einsatz körperlicher Gewalt geschieht. Allerdings löst das Gift im Endeffekt ähnliche körperliche Verletzungen beim Opfer aus wie direkt ausgeübte physische Gewalt. Außerdem wird der Giftmord – wahrscheinlich gerade aufgrund dieser Abstraktheit – gerade dem Weiblichen zugeschrieben.

Die andere in diesem Kapitel untersuchte Figur ist die der Serien- bzw. Lustmörderin. Während Giftmord als explizit weiblich gilt, ist der Serienmörder und der in Teilen mit diesem zusammenfallende Lustmörders grundsätzlich eher dem Männlichen zugeschrieben. Weibliche Serientäterinnen werden oftmals mit dem Begriff der Femme fatale umschrieben. Besonders die enge Verknüpfung mit einer gefährlich-erotischen Komponente rückt sie dabei in den Nähe des Lustmörders. Die Femme fatale ist allerdings nicht einfach sein weibliches Pendant; vielmehr lassen sich bei beiden substantielle Unterschiede feststellen, die vor allem in der unterschiedlichen Subjektposition begründet sind.

Gewalttäterinnen sind also bis heute ambivalente Figuren. Die Provokation liegt dabei nicht nur in der Abscheulichkeit der Taten selbst begründet, sondern auch in den weiteren Implikationen: In der durch die Gewalthandlung begründeten Subjektsetzung als Frau liegt ein subversives emanzipatorisches Potential begründet. In den verschiedenen Bearbeitungen geht es also – ähnlich wie auch schon bei den heroischen Figuren – darum, dieses Potential entweder zu kanalisieren oder über eine feministische Lesart gerade herauszuarbeiten.

6.1 Giftmörderinnen

Schon im Kapitel über die diskursive Wahrnehmung der (verbrecherischen) Frau wurde deutlich, dass der Mord durch die Verabreichung von Gift im besonderen Maße dem Weiblichen zugesprochen wird. Ausschlaggebend hierfür ist zunächst vor allem die Tatsache, dass die direkte körperliche Aktion wegfällt – da Frauen im Verhältnis zu ihrem (ja meist männlichen Opfer) meistens tatsächlich schwächer sind, scheint ihnen das zuzuspielen.

[1] Vgl-. Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger.

Zudem fehlt dem Mord durch Gift die Unmittelbarkeit, die Wirkung tritt zeitverzögert ein und gibt so der Täterin am ehesten die Möglichkeit zur Flucht. Die Täterin kann sich gleichzeitig als aufopfernde Pflegerin inszenieren, was insbesondere dem Mutterinstinkt der Frauen entsprechen soll. Inge Weiler unterscheidet in ihrer Arbeit zu *Giftmordwissen und Giftmörderinnen* zwei (literarische) Typen von Giftmörderinnen:

> Handelt es sich bei den ›großen Giftmischerinnen‹ (Brinvillier, Ursinus) um schöne geistreiche Frauen von adeliger Abkunft und ungewöhnlicher Anziehungskraft, die aufgrund von großen Leidenschaften zum Gift greifen, so stehen ihnen in der ›gemeinen Giftmischerin‹ (Zwanziger, Gottfried) Frauen von niederer Herkunft gegenüber, die durch abstoßendes Äußeres, mangelnde Bildung und unterwürfiges Wesen gekennzeichnet sowie von kaltem, tückischem aber feigem Egoismus bestimmt sind. Auf diese beiden deutlich literarisch geprägten Giftmörderinnen-Typen wird in der Folge in unterschiedlichen Diskurszusammenhängen rekurriert.[2]

Die literarischen Bearbeitungen sind oft inspiriert von historischen Personen, die insbesondere im 19. Jahrhundert mit ihren Morden großes Aufsehen erregten. Als besonders brutal galt Geesche Gottfried, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Bremen über einen Zeitraum von mehreren Jahren 15 Morde an ihrer Familie und Freunden beging und dafür 1831 hingerichtet worden ist. Da sie sich selbst nicht über die den Morden zugrunde liegenden Intentionen geäußert hatte, wurde ihr im Laufe der Zeit verschiedene Motive zugeschrieben, die sich zum Teil auch in den literarischen Texten wieder finden lassen. Während zunächst davon ausgegangen wurde, Gottfried habe vor allem aus finanziellen Motiven gehandelt, gehen heutige Wissenschaftler vor allem aufgrund der zahlreichen nicht tödlichen Arsendosen, die sie scheinbar wahllos verteilte, eher von einer psychischen Störung aus. Ein weiterer Fall, der in den untersuchten Texten mehrfach interpretiert wird, ist der von Ella Klein und Margarete Nebbe, die gemeinschaftlich für den Mord an Ellas Ehemann verurteil wurden. Hier war vor allem die lesbische Beziehung der beiden Frauen Aufsehen erregend, die durch zahlreiche Briefe zwischen beiden dokumentiert ist.
Diese historischen Figuren werden immer wieder aufs Neue inszeniert; auch Inge Weiler stellt fest, dass „vor allem in alltagsweltlichen Zusammenhängen bis in die Gegenwart hinein von einer fortbestehenden Virulenz des Giftmord-Stereotyps gesprochen werden kann.“[3]

Die Autorin Clara Viebig beschäftigt sich mehrfach mit weiblichem Gewalthandeln. In zwei Romanen widmet sie sich Giftmörderinnen; der 1907 erschienene Roman *Absolvo te* und der 1930 veröffentlichte Roman *Charlotte von Weiß* sind sich dabei in Teilen ihrer Motivik durchaus ähnlich.

[2] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 4.
[3] Ebd., S. 3.

In *Absolvo te* beschreibt Viebig, wie die schöne Hofherrin Tiralla mehrfach erfolglos versucht, ihren verhassten Ehemann zu ermorden. Die Erfolglosigkeit der Versuche wirkt dabei beinahe ironisch, durch den breiten Raum, den Viebig aber auch den Zweifeln und Gewissensbissen der Protagonistin einräumt, und der zugrunde liegenden Motivation der Täterin wird aber auch eine kritische Intention erkennbar.

Sofia Tiralla lebt mit ihrem Ehemann und ihrer Tochter auf dem Starydwor-Hof. Obwohl sie seit 15 Jahren mit Tiralla verheiratet ist, kann sie sich mit ihrer Situation nicht abfinden: „Jetzt noch, nach fünfzehn Jahren noch, wenn Frau Tiralla nachts nicht schlafen konnte, übermannte sie die Bitterkeit, wenn sie daran dachte, wie man an ihr gehandelt hatte.“[4] Als junge Frau wurde sie gegen ihren Willen mit dem viel älteren Witwer verheiratet, der Wunsch der äußerst gläubigen Sofia, ins Kloster zu gehen, wurde ignoriert. Viebig zeichnet mit dieser Konstellation einen noch relativ aktuellen gesellschaftlichen Konflikt nach, der die zeitgenössische Diskussion durchaus noch beeinflusst. Mit der Unterstützung ihrer Magd gaukelt Sofia ihrem Mann vor, dass es auf dem Hof eine Rattenplage gäbe, und bringt ihn mit Liebkosungen und Erpressung dazu, in der nächsten Stadt Rattengift zu kaufen, das nur über einen durch ihn als Hofeigentümer selbst unterschriebenen Schein zu bekommen ist. Widerstrebend besorgt ihr Mann das Gift und händigt es ihr aus. Am nächsten Morgen nippt die Magd heimlich vom Kaffee des Hausherrn und bricht zusammen. Hier wird aus der Perspektive der Magd berichtet, die selbst schnell Gift als Ursache ihrer Übelkeit vermutet. Explizit werden die Symptome der Vergiftung beschrieben, ohne dass zuvor die eigentliche Handlung der Vergiftung erzählt worden wäre. Gleichzeitig ist durch das vorherige Verhalten Sofia Tirallas überdeutlich geworden, dass sie das Rattengift lediglich aus diesem einen Grund haben wollte. Der Leser wird hier also vor die Frage gestellt, ob sie es wirklich getan hat, was dann wiederum indirekt durch das Verhalten Sofia Tirallas bestätigt wird. Diese kümmert sich nach dem Zusammenbruch entsetzt um die Magd, als ein Arzt geholt werden soll widerspricht sie jedoch energisch, was den Eindruck erweckt, dass sie versucht, die Vermutung der Magd zu vertuschen. Durch dieses Erlebnis bekommt Sofia jedoch zunächst Skrupel:

> Aber – sie ließ plötzlich den Kopf hängen, eine jähe Traurigkeit kam sie an – sie hatte ja doch nicht den Mut dazu! [...] Ha, wenn sie nur damals nicht so die Angst angekommen wäre, als Marianna schrie: ‚Gift, Gift!‘ Wie gräßlich mußte sich's ansehen, wenn der dicke Herr Tiralla so mit den Augen rollte und schäumte: ‚Gift, Gift!‘[5]

Dieses Hin- und Hergerissensein zwischen Tötungswunsch, Angst und schlechtem Gewissen zieht sich durch den ganzen Roman. Sofia lässt ihre Pläne den Winter über zunächst ruhen

[4] Viebig, Clara: *Absolvo te*. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1907, S. 27.
[5] Ebd., S. 109f.

und freundet sich mit dem Lehrer ihrer Tochter an, der heimlich für sie schwärmt, und kümmert sich um ihre erkrankte Tochter. Beide (er-)leben die Religiosität exzessiv und beinahe (im Vokabular der Zeit) hysterisch aus, durch stundenlanges Beten hat insbesondere die Tochter ‚Visionen'. Als einzige Abwechslung erscheint ein Ball in der nächsten Stadt, auf dem Sofia als umschwärmte Hauptperson jedoch durch einen Streit mit ihrem Mann einen Eklat verursacht. Auf dem Heimweg versucht Sofia den Wagen absichtlich in den Graben zu lenken und nimmt dabei auch keine Rücksicht auf ihr eigenes Leben:

> Hochaufgerichtet stand sie ihm im Rücken, auf die Sitzbank war sie gestiegen, mit blitzenden Augen thronte sie über ihm die Zügel in beiden Händen. Jetzt ein Zerren mit beiden Händen, ein Lehnen nach links – die Peitsche konnte sie nicht erlangen, aber ein Zungenschnalzen genügte – jetzt ein heftiger Ruck mit aller Gewalt, und die erschrockenen Pferde prallten nach links. Ein Rad schwebte schon überm Grabenrand – lebe wohl, Herr Tiralla! – eine Grimasse, halb Entsetzen über das eigene Tun, halb triumphierende Wonne, verzog das bleiche Frauengesicht – – krach – unten lagen sie. Aber nicht die Pferde, auch nicht die Britschka, nur Herr Tiralla und Frau. Die klugen Tiere hatten Halt gemacht, als erkännten sie die Gefahr; nun standen sie oben am Rand und schäumten ins Gebiß.[6]

Tiralla überlebt jedoch auch diesen Mordversuch, so dass Sofia weiterhin unter dem Ekel vor ihrem Mann leidet. Schließlich vertraut sie sich dem Lehrer Böhnke an und bindet ihn nach und nach immer stärker in ihre Pläne ein. Als der Leidensdruck für Sofia Tiralla im darauf folgenden Herbst erneut zu groß wird, versucht sie, ihren Mann mit einem Pilzgericht zu vergiften. Nach der Anleitung Böhnkes bringt sie ihre Tochter dazu, gezielt die giftigen Sorten zu sammeln. Immer wieder bestärkt sie sich selbst in der ‚Richtigkeit ihres Tuns':

> Ihre Gedanken waren schon weit voraus. Wenn er die nun gegessen hatte?! Ob er dann leiden musste, wie die Marianna sagte?! Sie erzitterte. Ah, aber nur kein Mitleid! hatte sie denn nicht auch gelitten, furchtbar gelitten von der ersten Stunde an, da er in die Nähstube der Mutter gekommen war, da er ihrer begehrt hatte mit seinen plumpen Fingern?! Sie mochte ihn nicht – nein, sie mochte ihn nicht! [...]Wenn er von den Pilzen aß und die Heilige Mutter ihm beistand, dann tat er eben nach dem Essen gleich seine Augen zu – das Beste für ihn![7]

Anschließend bereitet sie ihm das Gericht eigenhändig zu. Auch hier ist sie wieder merkwürdig ambivalent: „Eine fast weiche Stimmung gegen Herrn Tiralla überkam die Frau. Ah, die Pilze würde sie ihm schon lecker kochen, nicht Butter daran sparen noch Sahne, gut sollten sie ihm schmecken, sehr gut! –"[8] Im weiteren Verlauf gibt es wieder verschiedene Spannungsmomente, an denen das Vorhaben Sofias noch scheitern kann: Die Pilze verströmen zunächst einen üblen Geruch, die Magd kommt in die Küche, um beim Kochen zu helfen, und schließlich verlangt auch die Tochter nach einer Portion. Schließlich isst jedoch Herr Tiralla alle Pilze selbst. Dennoch wird Sofia Tiralla auch während dieses Anschlags wieder von Skrupeln gequält:

> O Gott, o Gott! Die Wut überkam sie, zertrümmern hätte sie alles mögen, in Stücke zerschlagen. Die Fäuste vor der Stirn gedrückt, stöhnte sie gequält auf. Sie war die Betrogene! [...] Ihr graute vor dem,

[6] Ebd., S. 129f.
[7] Ebd., S. 175f.
[8] Ebd., S. 176.

> was der Morgen bringen würde. So ruhig wie sie gewesen, als sie die Pilze gekocht hatte, so unruhig war sie jetzt. Kaum daß sie's noch länger ertragen konnte, zu warten. Aber es war jetzt nicht mehr die Gier auf seinen Tod, der sie erlösen würde, es war jetzt nur das inbrünstige Verlangen, von dieser großen, von dieser herzbeklemmenden, geistesverwirrenden Angst erlöst zu sein.[9]

Die Nacht verbringt Sofia betend mit ihrer Tochter. Auch am nächsten Morgen geht es wieder um das Spannungsmoment, wenn Sofia versucht herauszufinden, ob ihr Mann noch lebt. Die Pilze haben jedoch keinerlei Wirkung auf Tiralla, was Sofia Tiralla in tiefe Verzweiflung stürzt. Aber auch ihr Mann wird zunehmend misstrauisch, was das Gebaren seiner Frau angeht. Zusätzlich unter Druck setzt sie die baldige Ankunft des Sohnes Nikolas aus erster Ehe, der zudem ankündigt, noch einen Freund mitzubringen. Sofia beschließt, ihren Mann auf jeden Fall zuvor zu töten. Zur Probe verfüttert sie etwas von dem Gift an die Hühner, ohne zu wissen, dass diese immun gegen den Wirkstoff Strychnin sind. Als sie diese jedoch am nächsten Morgen lebendig vorfindet, nimmt sie es wiederum als Wink des Himmels: „Oder – mit beiden Händen faßte sie sich an den Kopf, und dann war's ihr, als müßte sie auf die Knie stürzen – die Heiligen hatten es nicht gewollt! Ja, die hatten es verhindert!“[10] Sofia überreicht die Schachtel mit dem restlichen Gift ihrem Mann. Dieser wird skeptisch und schließt das Gift in seinem Schlafzimmer ein.

Schon bald nach der Ankunft Nikolas' verliebt Sofia sich in dessen Freund Martin Becker. Um sich ein Leben an seiner Seite zu ermöglichen, versucht Sofia, sich das Gift wieder zu holen während ihr Mann schläft, wird von diesem jedoch dabei entdeckt. Verzweifelt über die Absichten seiner Frau versteckt Tiralla das Gift im Stall. Unterdessen plant Martin Becker von Gewissensbissen geplagt seinen Weggang. Sofia ersinnt schließlich den Plan, dass der Lehrer mit Herrn Tiralla abends trinken müsse, damit dieser sich zu Tode säuft. Widerstrebend lässt sich Behnke darauf ein: „Er packte sie mit gewaltiger Kraft: ‚Du hast mich zum Trinker gemacht,' stieß er heraus zwischen zusammengebissenen Zähnen und riß sie so wild an sich, daß ihr der Atem verging, ‚du machst mich zum Mörder – aber, bei Gott, ich liebe dich, ich liebe dich!'“[11] Sofia weist also durchaus Parallelen zur Figur der femme fatale auf.

Eines Abends beobachtet Tiralla Behnke und seine Frau bei einem Kuss, den sie zulässt, um ihn weiter an sich zu binden. Verzweifelt darüber, von aller Welt betrogen worden zu sein, hängt Tiralla sich auf. Allerdings wird er – mehr oder weniger im Affekt – von seinem Sohn und seiner Frau gerettet. Sofia handelt dabei eher im Affekt als mit bewussten Willen:

> Da hing Herr Tiralla – dicht bei dem Tisch mit den Flaschen und Gläsern – vom Haken herab, der, im Mittelbalken, einst bestimmt gewesen war, die Zierde eines Kronleuchters zu tragen. Sein Sacktuch

[9] Ebd., S. 184.
[10] Ebd., S. 210.
[11] Ebd., S. 319.

> hatte Herr Tiralla sich zur Schlinge geknüpft; die Decke war niedrig, fast berührten seine Füße mit den Spitzen den Stuhl, aber er baumelte doch. [...] Jetzt kam Nikolai. Starr blieb er stehen, mit offenem Munde, das Beil in der Rechten. Sie riß es ihm aus der Hand, blitzgeschwind schwang sie es, die scharfe Schneide durchschnitt die Schlinge – mit dumpfen Plumps stürzte Herr Tiralla zur Erde. –[12]

Unmittelbar nach der Rettung bereut sie ihr Handeln jedoch schon wieder: „Törin, Närrin, sie, sie selber hatte ihn ja abgeschnitten! Und warum das?! Sie wußte es nicht.“[13] Tiralla entwickelt daraufhin paranoide Züge; als seine Tochter mit ihm sprechen will, erkennt er sie zunächst nicht. Schließlich erscheint ihm das versteckte Rattengift als einzige Zuflucht und er tötet sich – ironischerweise – im Stall damit selbst. Als Sofia Martin Becker die Nachricht überbringt, frei zu sein, treibt sie ihn damit jedoch endgültig in die Flucht, worauf sie in religiöse Wahnvorstellungen verfällt.

Die zahlreichen missglückten Mordversuche Sofia Tirallas und die Robustheit des Ehemannes, der auch die wahnsinnigsten Attacken überlebt, erwecken zunächst den Anschein eines Satiretextes. Sofia Tiralla erscheint aufgrund ihrer Schönheit und ihrer Wirkung auf Männer als klassische Femme fatale, die nicht nur ihren Mann, sondern auch den Lehrer und Martin Becker[14] ins Unglück stürzt. Viebigs Figur hat dabei durchaus pathologische Züge, sie ist fasziniert von der Vorstellung zu töten. Sofia ist eine zutiefst ambivalente Figur, was sich nicht nur in den Gewalttaten selbst zeigt. Auch das Verhältnis zu ihrer Tochter ist auf der religiösen Ebene sehr innig, gleichzeitig schrickt Sofia nicht davor zurück, Rozia zur Gehilfin ihrer Anschläge auf den Mann zu machen und ihr den Mann auszuspannen. Diese Charakterisierung entspricht durchaus auch dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs über die Verbrecherin.[15] Die spannungsorientierte Inszenierung der Gewalthandlungen wird konterkariert durch das Leiden Sofia Tirallas. Der Leser wird durch die Erzählperspektive ausführlich in die Gedanken und die Gefühlslage der Protagonistin eingeweiht, deren Leiden erscheint durchaus nachvollziehbar. Unverkennbar sind Parallelen zum 50 Jahre zuvor erschienenen Roman *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. Während diese die Gewalt noch gegen sich selbst richtet, wendet sich die weibliche Aggression hier nach außen gegen den als Auslöser empfundenen Mann. Die Gewalthandlungen werden dabei ausführlich inszeniert – im Vordergrund steht immer die Frage, ob es Sofia dieses Mal gelingt, ihren Mann zu töten.

[12] Ebd., S. 334.
[13] Ebd., S. 336.
[14] Nikolas wollte Martin Becker durch eine Heirat mit seiner kleinen Schwester mit auf den Hof holen.
[15] Vgl. Lombroso, s. S. 60-63 dieser Arbeit.

Clara Viebig versucht also, in ihrem Roman „[d]ie Gewalt der sinnlichen Leidenschaft[] einer in eine unglückliche Ehe gebannte[n] Frau“[16] hervorzurufen, wie ein Rezensent euphorisch schreibt.

Viebig greift das Thema weiblichen Gewalthandelns und im Besonderen das des Giftmordes um 1930 wieder auf. Ihr Roman handelt von der durchtriebenen *Charlotte von Weiß*[17], die aufgrund ihrer Schönheit und ihres anmutigen Charakters mit dreisten Gewalthandlungen durchkommt. Hier ist der satirische Charakter deutlicher, die tragischen Momente sind hier im Gegensatz zu *Absolvo te* deutlich zurückgenommen.[18]
Schon zu Beginn des Romans wird die Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung von außen und dem eigentlichen Charakter exemplarisch verdeutlicht, wenn die 13-jährige Charlotte die Andacht vortäuscht:

> Die Frommen waren alle sehr schön dargestellt, die Bösen sehr scheußlich, doch der kleinen Lotte waren gerade diese sehr interessant. Teufel, Dämonen, aber Menschen waren es auch. Sie sah sie sehr genau an und vergaß darüber das Beten. [...] Andacht war nicht in ihrem Innern, obgleich ihr Äußeres danach aussah.[19]

Wenig später wird dieser ambivalente erste Eindruck noch verstärkt, wenn Charlottes Mutter ihrem Mann begeistert von der scheinbaren Frömmigkeit und Gutgläubigkeit erzählt, wie die Tochter die ungewollten Jungen der Hauskatze ertränkt hat:

> Da sagt das gute Kind und lächelt dabei unter Tränen, die ihr unter den langen Wimpern vorquellen: ‚Ich werde es tun. Und zwar sofort, ehe sie wissen, daß sie sterben.‘ Und nimmt, ehe ich ihr Einhalt

[16] Elster, Hanns Martin: Neues Wiener Journal (17.07.1930). Die Romandichterin Klara Viebig Zu ihrem 70. Geburtstag am 17. Juli. In: *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation.* Hrsg. von Christel Aretz. Bad Bertrich: Mosel-Eifel-Verl. 2000. S. 129–131, S. 130.
[17] Der Stoff selbst geht auf die Giftmörderin Ursinus zurück, deren Fall unter anderem in der Fallsammlung des Neuen Pitaval behandelt wurde. Vgl. Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz. In: *Die Provinz des Weiblichen. Zum erzählerischen Werk von Clara Viebig = Terroirs au féminin*. Hrsg. von Volker Neuhaus u. Michel Durand. Bern: Lang 2004. S. 125–157.Viebigs Roman wurde 1929 zunächst im Feuilleton der *Berliner Illustrierten Zeitung* herausgegeben und von der zeitgenössischen Kritik durchaus positiv aufgenommen. Vgl. Aretz, Christel (Hrsg): *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation.* Bad Bertrich: Mosel-Eifel-Verl. 2000. In der modernen Literaturwissenschaft wird der Roman jedoch weitgehend vernachlässigt und als literarischer Abstieg gewertet. Erst seit kurzem findet hier ein Meinungswechsel statt, gerade *Charlotte von Weiß* scheint aber noch immer stark verfälschend gelesen zu werden. So beschreibt Hermann Gelhaus die Morde Charlottes folgendermaßen: „[Charlotte] tötet ihren Liebhaber, der sie verlassen hat, und dann, nachdem der Damm erst einmal gebrochen ist, ihren senilen Mann, zuguterletzt aus Habgier ihre Tante. Schließlich wird auch noch der Bediente zum Opfer ihrer Anschläge.“ Gelhaus, Hermann: Dichterin des sozialen Mitleids: Clara Viebig. In: *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*. Hrsg. von Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1999. S. 330–350, S. 343. Abgesehen davon, dass Charlotte ihren Liebhaber gar nicht getötet haben kann, da dieser alle ihre Geschenke zurückweist, entgeht Gelhaus die Ambivalenz der Figur. Charlotte ist eben nicht ausschließlich die habgierige und skrupellose Mörderin, als die er sie beschreibt, Viebig verdeutlicht vielmehr gerade am Mord der Tante, der ihr eben keinen relevanten Vorteil bringt, auch eine grundlegende Empathiefähigkeit.
[18] Dabei gibt es durchaus einige Ähnlichkeiten in den Motiven der Romane. Beide Protagonistinnen sind stark religiös, beide haben während einer unglücklichen Ehe mit einem wesentlich älteren Mann eine Affäre mit einem deutlich jüngeren, den sie jedoch letztlich durch ihre Besitz ergreifende Art in die Flucht schlagen.
[19] Viebig, Clara: *Charlotte von Weiß. Der Roman einer schönen Frau*. Berlin: Ullstein 1929, S. 5f.

> gebieten kann, die sieben Kätzchen in ihren Schoß und wirft sie alle miteinander in einen Bottich voll Wasser. mit wahrhaft frischem Mut und bewundernswürdiger Selbstbeherrschung. Ich sehe, wie dabei ein Zittern über sie hinläuft. ‚Oh, oh, was tust du!', rufe ich wahrhaft erschrocken. Da sagt dieses Kind ganz ernsthaft und sieht mich groß dabei an: ‚Ich habe ihnen in den Katzenhimmel geholfen, Maman', [...].[20]

Die Hemmungslosigkeit und das Zittern widersprechen der tugendhaften Aussage bezüglich der Intention Charlottes. Sie tötet die Tiere scheinbar nicht (nur) aus religiösen Grundsätzen, sondern „wird von Anfang an auch mit pathologischen Zügen ausgestattet und als ein gespaltenes, ja zerrissenes Wesen dargestellt".[21] Auch auf anderen Ebenen wird die scheinbare Tugendhaftigkeit von Charlotte unterlaufen. Nicht nur den Männern „[wirft] sie [schon] Blicke zu"[22], auch mit ihrer französische Mamsell teilt sie nachts ihr Bett[23]:

> Sie folgte den ziehenden Armen und kroch zu Charlotte ins Bett. Eng aneinandergeschmiegt lagen sie. „Wie weich dein Busen ist", flüsterte Charlotte. Sie streichelte und küßte die Brust der anderen, ihre Lippen waren heiß, plötzlich biß sie ihr spielerisch in die weiche Rundung. [...] Sie hielt mit Kraft Zéphire fest, die aufspringen wollte; es war eine merkwürdige Kraft in diesen noch mageren Armen. Willenlos sank Zéphire wieder zurück.[24]

Auch diese erotische Szene ist über den Biss in den Busen unterschwellig mit Gewalthandeln verknüpft. Als die Mutter die beiden ‚in flagranti' erwischt, wird Zéphire entlassen und Charlotte, die zunächst eine schwere Erkrankung vorgetäuscht hat, zur verheirateten Schwester Jette zur weiteren Ausbildung nach Spandau geschickt. Auf der Reise trifft Charlotte auf den älteren Geheimrat Ursinus, der ihrem Charme ebenfalls erliegt. In Spandau verfallen ihr sowohl der Schwager als auch der Pfarrer Bange, der ihr Konfirmationsunterricht erteilt. Während dieser jedoch lediglich exzessiv mit ihr betet, kommt es durch den Schwager vor der Konfirmation zu einem Übergriff, bei dem er versucht, Charlotte zu küssen. Nachdem sie einige Zeit bei ihrer Tante Christine Witte in Charlottenburg verbracht hat, kehrt Charlotte zu ihrer Schwester zurück. Auf einem Ball lernt sie den Offizier Revell kennen, was ihren Schwager eifersüchtig werden lässt. Als der Schwager von einer Liaison zwischen den beiden erfährt, macht er Charlotte eine Szene, während der Charlotte der Schwester von den Übergriffen des Schwagers berichtet. Charlotte wird nach Hause zurück geschickt. In Stendal

[20] Ebd., S. 9f.
[21] Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz, S. 148.
[22] Viebig, Clara: *Charlotte von Weiß*, S. 17.
[23] Lesbische Beziehungen waren in der Weimarer Republik ein großes Skandalthema, bei dem auch über die Strafbarkeit solcher Verhältnisse diskutiert wurde. In diesem Kontext erscheint das Verhältnis der beiden Frauen, die auch nach der Verurteilung Charlottes zusammenleben, auch als Stellungnahme der Autorin: „Viebig läßt den Leser nur verstehen, daß sie selbst in diesem Zusammenleben zweier Frauen, bei dem jede auf ihre Art glücklich ist, nichts Verurteilenswertes und noch weniger etwas Strafwürdiges sieht. Der Schluß des Romans fordert auf diskrete Weise zu Toleranz auf, und das ist wohl Viebigs Beitrag zu dem in der Weimarer Republik vieldiskutiertem Thema der lesbischen Beziehungen und deren mögliche Bestrafung, die juristisch nicht existierte, da der § 175 nur für männliche Homosexuelle galt." Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz, S. 155.
[24] Viebig, Clara: *Charlotte von Weiß*, S. 18.

fühlt sie sich eingeengt und betrachtet eine Hochzeit mit Ursinus, der sie aufgrund seiner Versetzung nach Stendal öfter besucht, als einzigen Ausweg. Vor der Hochzeit schneidet sich Charlotte jedoch die Pulsadern auf, da sie Angst vor der Ehe mit dem wesentlich älteren Geheimrat hat. Die Autoaggressivität der Protagonistin, die hier zum Vorschein kommt, zieht sich in Selbstmordimaginationen durch den gesamten Roman. „[…] Charlottes Todestrieb [steht allerdings] eine ebenso starke Lebensgier gegenüber.“[25] Charlotte und Ursinus heiraten an ihrem 19. Geburtstag. Zehn Jahre später wird Ursinus erneut nach Berlin versetzt, wo sich Charlotte in der Gesellschaft schnell beliebt macht. Sie beginnt eine Liaison mit dem Offizier von Ragan, der schließlich sogar in ihre Wohnung mit einzieht. Ursinus duldet das Verhältnis stillschweigend; Ragan selbst ist jedoch von der Besitz ergreifenden Art Charlottes abgestoßen und erkrankt schwer. Während Charlotte ihre Tante besucht, verlässt er zusammen mit seinem Diener Benjamin Klein fluchtartig die Wohnung. Sämtliche Kontaktaufnahmeversuche Charlottes weist er ab. Schließlich stirbt er an Lungensucht. Wenig später ist Charlotte ihres Mannes überdrüssig. Unter dem Vorwand, es sei Natron, gibt sie ihm nach einem Essen Gift und wartet auf die ersten Anzeichen:

> Alles still, alles sicher, sie war mit Ursinus allein in der Wohnung. Ganz allein. Ein seltsames Ziehen verzerrte ihren Mund, es sah aus wie ein Lachen und war doch keines: er glaubte doch so fest an Winke des Schicksals, an eine dem Menschen Vorahnung schenkende, über ihn bestimmende Macht, hatte ihn denn nichts, gar nichts gewarnt? Selber hatte er danach verlangt![26]

Erst als Ursinus nach ihr ruft, eilt sie zu ihm. Sie will ihm ein Brechmittel einflößen, aber er weigert sich es zu nehmen. „Unter unsäglichen Qualen“[27] vergeht die Nacht. Erst am nächsten Morgen lässt Charlotte einen Arzt holen. Auch wenn Charlotte durch die Gabe des Brechmittels die Tat scheinbar rückgängig machen möchte, wird das durch den Erzählerkommentar konterkariert: „Warum reißt sie nicht an der Klingel, warum weckt sie ihre Dienerschaft nicht – sie hat doch eine Klingel nach oben und auch eine nach unten zum Portier – warum jagt sie jetzt nicht einen von ihnen zum Arzt?“[28] Dennoch scheint sie nicht völlig skrupellos zu sein. Obwohl Charlotte den Tod von Ursinus herbeigeführt hat, wird sie von schlechtem Gewissen gequält, das sich erst legt, als sie Ragnans Diener Benjamin Klein erneut einstellt.

Auch der an einer Rose leidenden Tante gibt Charlotte Gift. Hier ist ihre Motivation jedoch eine grundsätzlich andere – nicht ihr eigener Vorteil steht hier für sie im Vordergrund, sondern primär Mitleid für ihre sich quälende Tante:

---

[25] Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz, S. 148.
[26] Viebig, Clara: *Charlotte von Weiß*, S. 210.
[27] Ebd., S. 212.
[28] Ebd., S. 211.

> „Ich möchte mit dir sterben, du Geliebte“, gestand sie der Witte, die, heute von starken Schmerzen gefoltert, wieder besonders jammerte: „Herr, wie lange noch? Herr, nimm mich doch zu dir“, und schlang die Arme um die zu einem winzigen Häufchen Elend Gewordene. Beide Frauen weinten, sie umarmen und küßten sich. In dieser Nacht gab die Ursinus der Tante einen gehäuften Teelöffel von dem Pulver in einer Limonade zu trinken. Den noch beträchtlichen Rest behielt sie für sich.[29]

Gerade Charlottes eigene, von ihr als aussichtslos empfundene Situation trägt zu der radikalen Entscheidung bei, nicht nur die Tante, sondern im Anschluss auch sich selbst zu töten:

> Die Ursinus stöhnte, die Angst vor dem Altwerden hetzte sie. [...] Ein Überdruß an Leben kam über sie: was hatte sie denn noch zu erwarten, wenn niemand sie lieben wollte? Das Beste, sie machte ein Ende, zusammen mit Tante Christiane. [...] Mein Gott, es war doch gar nicht schwer, ein Ende zu machen – oder war es doch schwer? Wenn sie an jene letzte Nacht mir Ursinus dachte, dann kam es ihr freilich schwer vor; er hatte sich schrecklich quälen müssen.[30]

Charlotte leidet vor allem darunter, dass es außerhalb des Ehe- und Familienkonzepts keine Möglichkeit gibt, ihr Leben sinnvoll und für sie gewinnbringend zu gestalten. Schon von Beginn an werden die eigentlichen Entscheidungen nicht von ihr oder gegen ihren Willen getroffen, sodass sie ihr Leben nicht als unabhängig oder selbstbestimmt empfindet und so auch die Möglichkeiten nicht nutzt, die ihr der Tod von Ursinus bietet. Ihren Plan, sich selbst ebenfalls durch Gift zu töten, gibt Charlotte allerdings beim Anblick der Todesqualen, die die Tante leidet, wieder auf:

> Die Ursinus, die den Abend zuvor fest entschlossen gewesen war, auch zu sterben, fühlte es am anderen Morgen wie eine Erlösung, daß sie noch lebte. Sie zog das Tütchen aus ihrer Tasche, schüttelte das weiße Pulver aus dem Papier zum Fenster hinaus und sah beruhigt zu, wie der Morgenwind es zerstäubend erfaßte und in alle Fernen blies.[31]

Die Auswirkungen des Giftes werden im Moment der Tat selbst ausgeblendet und erst rückblickend in aller Kürze beschrieben:

> Ursinus hatte nicht so schrecklich ausgesehen wie die Witte. Die Finger, die Zehen der Tante hatten sich in den Krämpfen fest zusammengezogen, vergebens hatte die Nichte durch Streichen und Biegen versucht, ihr die verkrampften Glieder zu lösen und glatt zu streichen. Als die Tante in ihren Armen den letzten Seufzer ausgehaucht hatte, war die Ursinus völlig erschöpft gewesen. Zehn Stunden hatte der Kampf immerhin gedauert[.][32]

Diese zurückhaltende Illustration des langen Todeskampfes stellt vor allem die Motivierung und Perspektive der Täterin in den Vordergrund, in deren Erleben eher auf sich selbst und ihre Außenwahrnehmung konzentriert ist.

Obwohl sie durch die Erbschaften von Ursinus und der Tante als ‚gute Partie’ gilt, findet sie keinen ‚heiratsfähigen’ Mann, sodass sie schließlich verzweifelt den Diener Klein bittet, sich nach potentiellen Kandidaten umzusehen. Aus Scham darüber versucht sie auch Klein umzubringen, der das Gift im Essen jedoch entdeckt. Charlotte wird verhaftet. Sie beruft sich bezüglich Klein auf Unzurechnungsfähigkeit, aber auch die Tode von Ragan, Ursinus und der

[29] Ebd., S. 223f.
[30] Ebd., S. 220.
[31] Ebd., S. 225.
[32] Ebd., S. 224f.

Tante werden untersucht. Auffällig ist hier die Betonung der modernen Methoden, die angewendet werden. So werden die Leichen exhumiert und – leider erfolglos bzw. mit uneindeutigen Ergebnissen – auf Gift untersucht. Charlotte wird schließlich des Mordes an der Tante und des versuchten Mordes an Klein für schuldig gesprochen und zu lebenslanger Festungshaft verurteilt. Unterstützung bekommt sie vor allem durch Bange und der wieder aufgetauchten Zéphire, die sich in anonymen Schreiben für sie einsetzen. Zéphire geht freiwillig mit Charlotte in die Festungshaft. Von dort aus übt sich Charlotte bis zu ihrem Tode in Wohltätigkeit und gründet auch den ‚Verein zur Besserung der Strafgefangenen'. Dem Abschnitt, der die Verhandlung beschreibt, wird auffallend viel Raum eingeräumt. Als sie ihre Strafverteidigung letztlich selbst übernimmt, blüht Charlotte nahezu auf, sie scheint endlich die lang vermisste Erfüllung zu finden:

> Gegen Ende des Romans entsteht der Eindruck, daß Viebig noch einen anderen für ihre Heldin geradezu idealen Beruf in Betracht gezogen hat, der allerdings einer Frau aus dem 18. Jahrhundert ebenso verschlossen war wie Viebig in ihrer Jugend. Gemeint ist der Beruf einer Rechtsanwältin.[33]

Auch nach ihrer Verurteilung wird die Frage nach der ‚Bestrafung' subversiv unterlaufen, wenn „nach der Verurteilung […] ihre glücklichste Zeit [beginnt]. Charlotte, die ihr Leben lang nur Rollen spielte, kann nun endlich sie selbst sein, ja es ist ihr sogar möglich, ihre Fähigkeiten zu entwickeln."[34]

Vordergründig stellt sich der Roman sicherlich als Satire dar. Die verschiedenen Charakterzüge Charlottes lassen sich als ironische Kommentare auf die zeitgenössischen Frauenbilder lesen. So scheint Charlotte eine Mischung aus Femme fatale und Femme fragile dazustellen, ihre widersprüchlichen Charakterzüge werden auch sprachlich über vielfältige Kontrastierungen – wie beispielsweise Engel und Teufel – unterstützt. Charlotte spielt mit den verschiedenen ihr von außen zugeschriebenen Weiblichkeitsentwürfen:

> Sie verbirgt schon frühzeitig ihre dunklen, zuweilen dämonischen Triebe und entwickelt sich zu einer Meisterin der Verstellungskunst. [...] Ihr Rollenrepertoire ist ungewöhnlich breit gefächert. [...] Freilich hat dieses perfekte Rollenspiel seinen Preis: am Ende weiß Charlotte nicht mehr, wer sie wirklich ist.[35]

Obwohl Charlottes Verhalten in Teilen ihrer pathologischen Veranlagung zugeschrieben wird, ist hier auch eine explizite Gesellschaftskritik zu erkennen, denn Charlottes Handlungen sind größtenteils eine Reaktion auf die willkürlichen zeitgenössischen Weiblichkeitsnormen. Charlotte ist nicht in der Lage eine selbstbestimmte Identität aufzubauen. Viebig zeichnet also kein einfaches Schwarz-Weiß-Bild; wie die Täterin sind auch deren Opfer ambivalent dargestellt:

---

[33] Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz, S. 153.
[34] Ebd., S. 155.
[35] Ebd., S. 148.

> Durch die Dekonstruktion einer starren Täter-Opfer-Opposition werden für den Leser die Begriffe «schuldig» und «unschuldig» durchlässiger, vielleicht sogar hinfällig, so daß die Protagonistin am Ende des Romans weder als skrupellose Täterin, noch als unschuldige, zu verbrecherischen Handlungen getriebene Frau erscheint.[36]

Verschiedene Aspekte, wie beispielsweise der große Anteil der Verhandlung oder die Betonung der kriminologischen Ermittlungsmethoden, legen nahe, den Roman als Kriminalerzählung im weiteren Sinne zu lesen, auch wenn es keinen klassischen Spannungsbogen im Sinne des whodunnit gibt. Helga Abret sieht den Roman sogar als Vorläufer des postfeministischen Frauenkrimis. Parallelen erkennt sie vor allem in den folgenden drei Aspekten:

> Viebig zeichnet, das wird zunächst untersucht, das Psychogramm einer Täterin, die psychopathologische Züge trägt. Sie lehnt, das wäre der zweite Aspekt, das traditionelle Schema Opfer-Täter ab und sucht, das wird an letzter Stelle untersucht, nach alternativen Lebensformen für eine ungewöhnliche, unkonventionelle Frau.[37]

Viebigs Roman erweist sich also als ziemlich moderne und differenzierte Analyse weiblichen Gewalthandelns, durch die „Kriminalität als Interaktion komplexer Prozesse, in die jeder Mensch hineingezogen werden kann, auch sie, auch wir“ erklärt wird.[38]

In seinem Text über *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* literarisiert Alfred Döblin einen der Aufsehen erregenden zeitgenössischen Giftmordfälle.[39] Dabei geht es ihm weniger um „die Rekonstruktion eines authentischen Kriminalfalls, der darüber hinaus exemplarischen Charakter gewinnt“[40], sondern um die „explizit literarisierte Auseinandersetzung mit einem komplexen und einmaligen Fall bzw. mit der Vorgeschichte und Genese einer verbrecherischen Tat“.[41] In fünf Kapitel und einem Epilog[42] (re-)konstruiert er die Fallgeschichte der historischen Giftmörderinnen Elli Klein und Margaretha Nebbe. Die im Text Elli Link benannte Figur wird als eher naiver Charakter beschrieben:

> Elli hatte eine besondere, wenn nicht seltene Art. Sie war harmlos frisch, von der Munterkeit eines Kanarienvogels, wie ein Kind lustig. Männer anzulocken, machte ihr Vergnügen. [...] Sie wunderte sich und fand es lustig, aber komisch, wie wichtig die Männer das nahmen, wie sie sich aufregten. Sie liefen an, man quirlte sie herum, schickte sie weg.[43]

---

[36] Ebd., S. 152.
[37] Ebd., S. 147.
[38] Ebd., S. 157.
[39] Klein und Nebbe wurden 1923 verurteilt. Ihr Fall wurde ausführlich im Pitaval dargestellt.
[40] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 228.
[41] Ebd.
[42] Döblin, Alfred: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Olten: Walter 1992. Dem Text beigefügt ist ein umfangreicher Anhang, der Schriftproben der historischen Vorbilder inklusive graphologischer Analysen und Skizzen über die ‚Seelenveränderungen' der Figuren enthält. Da dieser laut Weiler hauptsächlich dazu da ist, die Verweise auf das zeitgenössische Diskurswissen zu unterstützen, soll in dieser hier nicht weiter auf ihn eingegangen werden. Vgl. hierzu ebd., S. 236.
[43] Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, S. 5f.

Mit dieser einleitenden Charakterisierung wird das Ergebnis des psychologischen Gutachtens über Elli Klein bestätigt.[44] Im ganzen Text rekurriert die Erzählerfigur auf zeitgenössisches psychoanalytisches, anthropologisches und kriminologisches Diskurswissen, um die Zusammenhänge zu erläutern und so ein scheinbar kohärentes Bild der Charaktere aufzubauen.

Als Elli den Tischler Link kennenlernt und die beiden heiraten und zu seiner Mutter ziehen, geraten sie in eine Art Abhängigkeit voneinander, die sich auch in körperlicher Gewalt äußert:

> Ohne daß er wußte, warum und wie, unter deutlichem inneren Widerstreben, verfiel er darauf, geschlechtlich wild mit ihr zu sein. Heftiges, Wildes, Besonderes, von ihr zu verlangen. Es gab einen förmlichen Ruck in ihnen; eine Umstellung vollzog sich in ihm. Er konnte dem wüsten Antrieb nicht widerstehen. [...] Er wollte Elli bestrafen, degradieren gerade hierin, worin sie sich ihm entzog. Sie mochte das nicht; um so besser, gerade ihr Widerwille erregte ihn, steigerte den Reiz. Er wollte Wut. [...] Sie verstand es. Fing die Geste richtig auf. [...] Und dann war es eigentlich eine Fortführung ihres Zankes, ein Fertigkämpfen auf eine besondere Weise. Es war mehr Schlägerei als Umarmung.[45]

Die Gewalttätigkeit steigert sich so stark, dass Elli schließlich versucht, die Beziehung zu beenden und zu ihrer Familie flieht. Auf deren Druck hin kehrt sie jedoch nach einiger Zeit zu Link zurück und beide ziehen in eine eigene Wirtschaft. Bei einem Treffen mit einem Bekannten lernt Elli dessen Frau Margarete Bende kennen. Auch Margarete ist ein eher schwacher Charakter „im Stadium des Kindes".[46] Zwischen den beiden Frauen und Margaretes Mutter entwickelt sich schnell eine enge Freundschaft:

> Im Gefühl für Elli versteckte sich die Bende, hüllte sich warm ein, wie sie es brauchte. Die Link mußte man schützen, sie brauchte Hilfe. Sie wollte sie ihr geben. Die Link war ihr Kind. So stellten sich die beiden aufeinander ein. Die Bende ließ ihr aufgestautes Liebesgefühl auf Elli los. Und Elli, zärtlich gelockt, fand sich aufatmend in ihrer alten Rolle wieder, war der muntere kleine Frechdachs der früheren Zeit, der die Bende entzückte.[47]

Durch die Freundschaft verschlechtert sich Ellis Verhältnis zu ihrem Mann, was die beiden Frauen noch enger aneinander schweißt. Sie fangen an, sich „eigentümliche[] Brief[e]" [48] zu schreiben und beginnen schließlich eine Affäre miteinander: „Ihr Spiel zueinander war so eingestellt. Da geriet die Bende rasch in ein süßes Fieber, das mit der Elli zusammenhing. Ganz allmählich, sehr langsam weckte dieses Fieber ein ähnliches in Elli."[49] Das Fieber, als das die lesbische Beziehung tituliert wird, rückt diese auf subtile Weise in einen pathologischen Kontext. Elli scheint dabei eine ‚männlich' konnotierte Rolle zu übernehmen: „Ihre Aktivität, ihre männliche Entschlossenheit, bekam einen geschlechtlichen Boden und steigerte sich gefährlich dadurch."[50] Hier wird ebenfalls vordergründig auf zeitgenössisches

[44] Vgl. Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 229.
[45] Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, S. 11–13.
[46] Ebd., S. 21.
[47] Ebd., S. 21f.
[48] Ebd., S. 25.
[49] Ebd., S. 29.
[50] Ebd., S. 31.

Diskurswissen über Homosexualität zurückgegriffen, wie auch Inge Weiler ausführt[51], allerdings wird dieses durch die Anlage der Beziehung zwischen den beiden Frauen gleichzeitig subtil unterlaufen, da „[d]er homosexuellen Liebe […] in der Vergiftungsgeschichte keine auslösende, sondern eine Katalysatorfunktion zu[kommt]“.[52] Die lesbische Beziehung erscheint eher als Fluchtpunkt, der in dem Moment an Relevanz verliert, in dem Link tot ist und spielt somit eher eine „sekundäre Rolle“.[53] Damit hat man es

> „[k]eineswegs […]in Elli Link und Grete Bende mit großen Leidenschaftsverbrecherinnen und dämonischen Giftmischerinnen zu tun, wie dies vor allem einige Kommentatoren der Presse dargestellt hatten[.]“[54]

Der grundsätzlich auslösende Faktor liegt eher in der sadomasochistischen Beziehung zwischen Elli und Link, die durch eine sich steigernde ‚Gewaltspirale’ gekennzeichnet ist, aus der keiner von beiden ausbrechen kann. Obwohl Elli Link nach einiger Zeit erneut versucht, vor ihrem Ehemann zu fliehen und die Scheidung einreicht, üben Link und der Vater so viel Druck auf sie aus, dass sie schließlich zu Link zurückkehrt. Die Streitigkeiten zwischen beiden setzen sich fort und finden ihren Höhepunkt, als Link sich aufzuhängen versucht und Elli ihn „mit Widerwillen und Ekel“[55] rettet. In Elli keimt der Wunsch, ihren Mann zu beseitigen:

> Es tauchte zuerst in Elli diese Idee auf: er muß aufs Krankenbett, damit er sieht, was eine Frau wert ist. Das war schon ein glatter Todeswunsch, aber sie verhüllte ihn sich: bewußt wollte sie den Link noch nicht beseitigen.[56]

Elli entscheidet sich also gerade nicht auf autonome und selbst-bewusste Weise zur Tat. Vielmehr wird „[d]ie gesamte Genese von Ellis Todeswunsch […] als ein eigendynamisch ablaufender, fremdbestimmter und von Abhängigkeitsverhältnissen und äußeren Umständen erzeugter Prozeß geschildert, der in weiten Teilen unbewußt bleibt“.[57] Der Gedanke verfestigt sich jedoch immer stärker. Ausführlich werden im Folgenden ihre Beweggründe dargestellt – auch hier wird auf das zeitgenössische Diskurswissen rekurriert:

> Nach einer rasenden Szene mit Link dachte sie daran durchzubrennen, oder sich selbst zu vergiften, ihm vorher Lysol zu geben.
> Was war der Grund für die Wahl des Giftmordes statt eines raschen Totschlags? Der Haß in Elli war enorm; sie mußte sich zurückziehen, um sich zu behaupten. *Es war nicht nur Schwäche und Feigheit, die sie die weibliche Methode des Mordes wählen ließ.* [...] Es waren die Instinkte, die auch noch in dem Rauschzustand wirkten, die sie an den Eltern hielten, die bei der Wahl der Mordart mitwirkten. sie wollte töten, um Link von sich abzulösen und dann zu den Eltern zurückzukehren. Die Beseitigung des Mannes mußte unbemerkt bleiben. Der Giftmord lag im Zuge ihrer Rückwärtsbewegung auf die kindlichen und Familiengefühle. Da war noch die Haßverhakung mit dem Mann. Er hatte sie gereizt,

[51] Vgl. Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 234.
[52] Ebd., S. 239.
[53] Ebd., S. 238.
[54] Ebd.
[55] Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, S. 45.
[56] Ebd., S. 49.
[57] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 239.

> sich mit ihm im Haß zu verbinden; und dieser Haß war auf Töten aus, aber nicht auf den Tod. Sie töteten sich schon immer, sie wollte ihn behalten, um ihn länger töten zu können. Sie hing weiter an ihm, wenn sie ihn langsam vergiftete.[58]

Gerade dieses Diskurswissen wird für diesen spezifischen Fall aber negiert und so wird „[d]er tradierten Psychologie des Giftmordes […] in den *Freundinnen* ebenso eine Absage erteilt wie dem Klischee der typisch weiblichen Giftmischerin […]“[59]. Das wird auch in der Ambivalenz Ellis und Margaretes gegenüber der Tat deutlich.

Elli besorgt sich bei einem Drogisten zunächst Rattenkuchen und dann reines Arsen und verabreicht es ihm in mehreren Dosen. Nach einiger Zeit bekommt sie jedoch ein schlechtes Gewissen und wird unruhig: „Langsam mußte sie durch den Schleier ihrer Faszination die Tat sehen.“[60] Auch die bewusste Begründung Ellis verschiebt sich; die Tötung Links soll gleichzeitig einen Liebesbeweis für Margarete Bende darstellen. Einerseits hat Elli durchaus Mitleid mit dem Leiden Links, andererseits ist sie auch fasziniert davon und geht kaltblütig vor:

> Von Zeit zu Zeit brach in ihr eine ganz viehische Unbekümmertheit aus; nach dem Übermaß ließ plötzlich alle Spannung nach. Sie brachte ihm dann gleichgültig die Suppe mit dem Krankenmehl «und besorgte es ihm» dabei. Und es machte ihr geradezu Spaß, wie sie es trieb: vor den Augen so und hinter dem Rücken schüttete sie das Gift in das Essen[.][61]

Als Elli das Gift zum zweiten Mal ausgeht und sie keine Möglichkeit sieht, erneut an Nachschub zu kommen, bringt sie Link ins Krankenhaus, wo er kurz darauf verstirbt. Margarete Bende gibt vor, ihren Mann ebenfalls vergiften zu wollen, belügt Elli aber dahingehend. Ellis Schwiegermutter denunziert sie schließlich bei der Polizei. Bei der Obduktion von Links Leichnam wird die Arsenvergiftung festgestellt und Elli und Margarete werden verhaftet, nachdem die zahlreichen Briefe der beiden entdeckt worden sind. Erst zu einem späteren Zeitpunkt begreift Elli ihre Tat: „Sie arbeitete vergeblich an dem Faktum ‹Link ist tot, ich habe ihn ermordet›, und wurde damit nicht fertig.“[62] Während der Verhandlung bringt Elli die Misshandlungen Links zur ihrer Verteidigung vor. Ausführlich werden zudem die Argumente der Sachverständigen wiedergegeben und auch die Schwierigkeiten der Geschworenen bei der Einschätzung des Geschehens werden dargestellt:

> Das Gericht fragte nicht nach der Beteiligung, «Schuld», Links, des Vaters, der Mutter Links; es griff ein Faktum heraus, den Mord. Das Unrecht durfte sich in bestimmten Grenzen bewegen; überschritt es die, so mußte man eingreifen. [...] Eigentlich war es eine Inkonsequenz, ihnen erst die Skale zu zeigen und sie dann zu veranlassen, sie nicht zu beachten.[63]

[58] Hervorhebung von mir, J. K.; Döblin, Alfred: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, S. 52f.
[59] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 240.
[60] Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, S. 56.
[61] Ebd., S. 59.
[62] Ebd., S. 77.
[63] Ebd., S. 95.

Der zuvor mit großem Aufwand herausgearbeitete Erklärungszusammenhang wird also als irrelevant beiseite geschoben und so destruiert. Damit wird eine justizkritische Intention deutlich: „In den Freundinnen werden damit die Grundprinzipien der juristischen Fallrekonstruktion und Schuldzuschreibungspraxis in Frage gestellt."[64] Döblin nutzt also die Fallgeschichte der Giftmörderinnen um „[n]icht den beiden Angeklagten, sondern der juristischen Schuldzuschreibungspraxis, die auf einer Beschneidung des komplexen Falles auf den Tatbestand beruht, […] de[n] Prozeß [zu machen]."[65] Elli Link wird zu vier Jahren Gefängnis, Margarete Bende zu 1 ½ Jahren Zuchthaus verurteilt, die Mutter wird frei gelassen.

Diese grundlegende Dekonstruktion des eigentlich ‚eindeutig' erscheinenden Falles wird im Epilog auf einer Metaebene für den Text selbst ebenfalls erreicht, wenn der Erzähler seine eigenen Aussagen kritisch reflektiert:

> Man muß die Tatsachen diese Falles, die Briefe, Handlungen hinnehmen und es sich planmäßig versagen, sie wirklich zu erläutern. Nicht einmal dann, wenn man hier und da noch stärker in die Tiefe ginge, wäre etwas geschehen. [...] Die Schwierigkeiten des Falles wollte ich zeigen, den Eindruck verwischen, als verstünde man alles oder das meiste an solchem massiven Stück Leben. Wir verstehen es, in einer bestimmten Ebene.[66]

Indem so die eigene Erzählung ebenfalls destruiert wird, wird im „Text […] die Antwort auf die Frage [verweigert], wie es ›wirklich gewesen ist‹".[67] In der Negation des Giftmöderinnenklischees und in der „doppelten Falsifikation der fremden und des eigenen Fallmodelle/s und der Relativierung jeden wissenschaftlichen Absolutheits- und Erkenntnisanspruches liegt die besondere Leistung des Textmodelles[…]".[68] Damit benutzt Döblin gerade das im gesellschaftlichen Diskurs weitestgehend festgeschriebene Dispositiv der Giftmörderin, um nicht nur zeitgenössische kriminologische und institutionelle Diskurspositionen zu dekonstruieren, sondern reflektiert auch kritisch über die Möglichkeiten der Darstellung solcher Verbrechergeschichten.

Ein weiterer Roman um eine Giftmörderin ist Claire Golls *Arsenik oder Jedes Opfer tötet seinen Mörder*. Der Text kam 1932 zuerst in französischer Sprache heraus und wurde ein Jahr darauf ins Deutsche übersetzt. Erst 1977 wurde eine von Goll bearbeitete Fassung des deutschen Manuskripts neu herausgegeben.

Der Roman handelt von der Modistin Susanne Amiel, die nach dem Verkauf ihres Geschäfts psychisch erkrankt und ihre Nachfolgerin vergiftet. Susanne Amiel wird zu Beginn als

[64] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 241.
[65] Ebd., S. 242.
[66] Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, S. 105–110.
[67] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 247.
[68] Ebd.

durchaus aktiver, zupackender Charakter beschrieben: „Eine andere hätte sich vielleicht eine Pause gegönnt. Susanne stößt aber umso energischer [den Rollladen hoch], je mehr Widerstand sie verspürt.“[69] Zudem wird Susannes Schönheit vor allem durch die männlichen Figuren immer wieder betont:

> Sphinx vor einer Pyramide aus Karton, denkt [Marval]. Eigentümlich, daß sie ganz unbefangen bleibt, keine Ahnung von ihrem Zauber, ihrer Schönheit zu haben scheint. Beim letzten Bridge hatte er dem Redakteur des «Volksboten» erklärt: «Susanne Amiel ist die einzige Frau im Ort, die Sex-Appeal hat.»[70]

Susanne scheint also positiv aus der ‚Masse der Kleinstadtbewohnerinnen’ hervor zu stechen, sie selbst leidet jedoch gerade unter den bedrückenden kleinstädtischen Verhältnissen:

> Vor der unsichtbaren Mauer, die das Städtchen umgibt, machen sogar die Elemente halt. Bis in die Glockenallee von Lavallier kommen nur kleine Warenmuster von Luft und Sonne. Es ist dunkel in den Straßen und in den Häusern. Und dieses Zwischenlicht scheint die Entwicklung dunkler Eigenschaften zu begünstigen. So mancher Bewohner von Lavallier kann sich von einem Haß zwanzig Jahre seines Lebens nähren und gibt sich erst zufrieden, wenn er den Nachbarn unter die Erde gehasst hat.[71]

Zudem trauert sie ihrer gescheiterten Beziehung mit dem Arzt Otto Marly hinterher, weswegen sie vor kurzem ihren Hutladen verkauft und das Schreibwarengeschäft übernommen hat. Ihre Gedanken sind dennoch ununterbrochen beim Hutladen und dessen neuer Besitzerin Gaby Thomas, „die als Paradebeispiel der provinziellen Lebensart dargestellt wird“[72]. Nur in ihrem alten Laden glaubt sie Otto nahe sein zu können:

> Wenn sie nur hier sitzen darf! [...] Dort im Eck hat er sie geküßt und hier, hinten in der Stube der Arbeiterinnen ist der ganze Raum mit toten Küssen angefüllt! Drüben bei ihr ist alles leer. Keine Stelle ihres neuen Geschäfts trägt eine Erinnerung, die Spur einer Zärtlichkeit.[73]

Susanne ist hin und her gerissen zwischen einer subtilen, unlogischen Eifersucht auf ihre Nachfolgerin und einem schlechten Gewissen deswegen. Sie macht Gaby für ihr Leiden verantwortlich:

> Jede durchwachte Stunde nimmt etwas mehr von ihren Skrupeln mit fort. Sie will Gaby gewiß nichts Schlimmes antun, nur weghaben will sie sie. Weg um jeden Preis. In ihren Augen flackert es auf: hat sie doch endlich den Mut, sich diesen Willen offen einzugestehen. [...] Das Böse hat die Oberhand in ihr gewonnen und verleiht ihrem Blick eine dämonische Kraft.[74]

Durch diese Situation ist Susanne sehr angespannt, sodass ihr Arzt ihr eine Arsenik-Kur verschreibt. Durch die Warnung vor einer Überdosierung des Gifts überhaupt erst auf den Gedanken gebracht, will Susanne sich umbringen; sie schafft es jedoch nicht. Stattdessen fasst sie nun den Plan, Gaby Thomas zu vergiften:

> Ein qualvolles Erbrechen ist die Folge dieser großen Aufregung. Nach dieser physischen Entleerung ist Susanne völlig ernüchtert. Sie will leben. Der Tod, der alte knochige Herr, der die ganze Zeit über in

[69] Goll, Claire: *Arsenik oder jedes Opfer tötet seinen Mörder*.. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980, S. 7.
[70] Ebd., S. 16.
[71] Ebd., S. 8.
[72] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 248.
[73] Goll, Claire: Arsenik oder jedes Opfer tötet seinen Mörder, S. 21.
[74] Ebd., S. 25.

> einer Ecke gesessen hat, kann nichts weiter tun als seinen Zylinder aufsetzen und das Zimmer verlassen. Er geht die Treppe hinunter, die leeren Gassen von Lavallier entlang, bis er ans Ende des Städtchens zur Landstraße kommt. Dort steht er still. [...] Wo soll er neue Beute holen? Plötzlich fällt ihm etwas ein. Er kehrt um. Und geht den Weg, den er gekommen ist, wieder zurück, steigt die Treppen hinauf, öffnet die Zimmertür und stellt sich neben Susanne, die gerade von ihrer, von der Drogistin Darne reich bestückten Hausapotheke wühlt und nach Hoffmannstropfen sucht. Was hat er ihr ins Ohr geflüstert? Warum zuckt sie zusammen? Warum sucht ihr Blick das Fläschchen mit dem Fowlerschen Likör? Sie taumelt wieder gegen die Wand und lehnt dort wieder steinern wie ein Monument. Nur das Herz tobt in der Statue, es macht zuviel Lärm, beinahe könnten es die Nachbarn durch die Wände hindurch hören. Was für ein Gedanke! Ja, warum sie, warum?[75]

Das Aufkommen dieser Idee wird hier metaphorisch überblendet. Indem hier von der personalen Erzählperspektive gewechselt wird, wird zum einen die Ungeheuerlichkeit der Idee betont, gleichzeitig unterläuft die Art der Erzählweise, in der der eigentliche Anstoß vom Tod selbst ausgeht, auch die eindeutige Zuschreibung der Tat (und betont deren Schicksalhaftigkeit). Auch im Folgenden wird die Konkretisierung der Idee durch Susanne minutiös nachvollzogen. Susanne ist sich der Konsequenzen ihrer Handlung durchaus bewusst:

> Jetzt aber, als erwachsener Mensch, bewußt an einem anderen Menschen einen Mord zu begehen? Ah, was für ein Wort! Wozu diese theatralische Bezeichnung für eine so einfache Handlung, die darin besteht, einige Tropfen einer Flüssigkeit in ein Glas zu schütten. [...] Sie kann sich ruhig erniedrigen, da sie für diese Demütigung die größte Rache, die es gibt, nehmen wird. Das sie sie mit dem Tod zu strafen gedenkt.[76]

Susanne übt also in gewissen Maß Selbstjustiz, indem sie ihre (durch psychische Erkrankung verzerrte) Wahrnehmung als maßgebend setzt. Während Gaby mit ihrer Tochter Malou bei ihr zu Gast ist, serviert sie ihr vergifteten Tee. Es wird nicht erzählt, wie Susanne den Tee vergiftet, dafür werden ausführlich ihre Ängste und Unsicherheiten formuliert. Insbesondere die Sorge um die Entdeckung und die Unsicherheit, ob nicht versehentlich Gabys Tochter Malou den vergifteten Tee trinkt, quälen Susanne:

> Es wird ihr vor Aufregung schwindelig und schlecht. Wenn sie nur nicht die Besinnung verliert? Der Verdacht würde sofort auf sie fallen. Womöglich verriete sie sich beim Erwachen aus einer Ohnmacht durch gestammelte Worte. Auch zum Morden gehört Training. wie wenig sie doch alle Möglichkeiten vorausberechnet hat! Und je elender sie sich fühlt, desto zerknirschter wird sie. Was hat sie getan! Einem Lebewesen Sonne, Luft und Erde stehlen, oh, vor Gaby hinstürzen, bekennen, sich geißeln und selbst zerfleischen. Ihre Seele ist für immer verdammt, wenn sie nicht Buße tut.[77]

Durch die Fokussierung auf die personale Erzählperspektive und den Raum, der dadurch den hypothetischen Ängsten der Protagonistin gegeben wird, wird ein gewisser Spannungsbogen aufgebaut. Auch die Nacht über wird die Ungewissheit, in der sich Susanne befindet, ausführlich beschrieben. Ohne Informationen über den Zustand Gabys wacht Susanne die Nacht durch. Erst nächsten Morgen wird sie von Malou zu der erkrankten Gaby gerufen, die die Pilzmahlzeit des Vortags für die Vergiftung verantwortlich macht. Scheinbar

[75] Ebd., S. 45f.
[76] Ebd., S. 46f.
[77] Ebd., S. 52.

hingebungsvoll pflegt Susanne „[m]it denselben Händen, mit denen sie Gaby in Gedanken ermordet, […] [diese] gesund".[78] Die fixe Idee, dass Gaby Thomas ‚weg muss', lässt sie jedoch nicht los, sodass sie sich einige Zeit später eine neue Flasche der Arsenik-Medizin besorgt. Die Harmlosigkeit der geruchlosen Tinktur steht für Susanne in Widerspruch zu dessen Wirkung:

> Und je länger sie das winzige Fläschchen ansah, desto weniger traute sie ihm zu, daß es etwas so Gewaltiges wie den Tod enthalten könne. Den ganzen Tod. Und auf einen viertel oder halben Tod dürfte sie es nicht wieder ankommen lassen. Es stand in keinem Verhältnis zu der Niedertracht ihres grausamen Plans. Man war deshalb kaum eine feige Meuchelmörderin, weil man ein paar Tropfen in ein Glas eingoß. Konnte es etwas harmloseres geben?[79]

Susanne besorgt sich zusätzlich unter dem Vorwand einer Rattenplage im Keller mit Arsenik versetztes Mehl. Daraufhin lädt sie Gaby und Malou erneut zum Tee ein. Auch hier wird nur kurz erwähnt, dass Susanne den Tee zubereitet. Susanne ist diesmal weniger hin und her gerissen, sie nimmt ihr Handeln vielmehr aus einer schizophrenen, doppelten Perspektive dar:

> Die andere Susanne, die Zuschauerin, unterbricht sie schaudernd. Ungeheuerliches hat sie da gesagt! Gaby würde ja nie wieder ... Die Tatsache, daß Gaby keine Reisen mehr unternehmen würde, erschien der Mörderin viel furchtbarer als die Ursache, die Gaby zu ewigem Aufenthalt in Lavallier verurteilen wird. Welche Ursache? Ach, nur nicht denken, das Gehirn verrammeln.[80]

Im Unterschied zum ersten Mordversuch werden hier über einen Perspektivenwechsel auch sofort die auftretenden Symptome beschrieben. Susanne hält sich zurück und besucht Gaby erst, als es ihr wieder besser geht. Unter dem Vorwand ihr mit Hausmitteln helfen zu wollen, verabreicht sie ihr erneut zweimal Gift. Der herbei gerufene Arzt kann nicht mehr helfen und Gaby Thomas stirbt. Bei diesem zweiten Versuch erscheint Susanne sehr viel kaltblütiger. Diese Unverfrorenheit wird auch auf der formalen Ebene durch den weniger auf Spannung fokussierten Erzählstil unterstützt. Dennoch findet Susanne auch nach dem Tod Gabys keine Ruhe und fühlt sich beobachtet und verfolgt:

> Selbst die Mörderinnen in der Dichtung suchen in der Nacht vergeblich Schlaf. Klythämnestra [sic], die ihren badenden Agamemnon wie einen Fisch im Wasser mit einem Netz fängt und erdolcht, erscheint der Tote im Traum.
> Lady Macbeth, nachtwandelnd, nachdem sie ihren Gast erdolcht hat, reibt sich unaufhörlich die befleckten Hände, die kein Wasser je wieder reinwaschen wird.
> Susanne ist nur eine kleine Mörderin im Vergleich zu den verbrecherischen Königinnen. Wie sollte sie ihrer Tat gewachsen sein? Die Eumeniden, mit denen die Antike das Gewissen zu symbolisieren suchte, verfolgen sie Nacht für Nacht.
> Ein kleines Lämpchen neben sich, ringt sie in ihrem Lehnstuhl mit dem Geist der Abgeschiedenen. Sie wagt es nicht, auch nur eine Minute lang die Augen zu schließen, und späht nach allen Seiten, sieht sich blitzschnell um, um dem furchtbaren Gast zuvor zu kommen. Immer ist ihr als träte jemand hinter sie. Sie sieht sich fünfmal um. Das sechste Mal bringt sie den Mut nicht mehr auf. [81]

[78] Ebd., S. 67.
[79] Ebd., S. 101.
[80] Ebd., S. 110.
[81] Ebd., S. 127. Auch hier sind die Eumeniden und nicht die Erynnen die verfolgende Instanz. Vgl. Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

Auffällig an dieser Stelle ist der Vergleich Susannes mit den literarischen Gewalttäterinnen. Sie beruft sich hier bemerkenswerter Weise gerade nicht auf (die üblichen historischen) Frauen, die mit Gift töteten, sondern explizit auf literarische Figuren, die ihre Opfer erdolchten. Damit wird der Abstraktheit der Tötung durch Gift gerade die aktive Täterinnenschaft der Gewalttäterinnen gegenüber gestellt.

Susanne fährt letztlich nach Paris, um in selbstzerstörerischem Duktus Otto zu sehen und ihm alles zu beichten. In Ottos Wartezimmer erfährt sie allerdings, dass dieser in Kürze heiraten wird. Enttäuscht fährt sie zurück, wo sie durch die Polizei vernommen wird. Auch ihr Haus und ihr Laden werden durchsucht. Susanne hat zunächst für alles eine mehr oder weniger plausible Erklärung, im Gespräch mit ihrem Arzt bricht sie schließlich jedoch zusammen und gesteht ihren Mord:

> Marval sah ihr wieder in die Augen. beschwörend, mit ihr teilend, ja, ihr das Gewicht des Kreuzes eine kleine Zeit lang ganz abnehmend. Ein gütiger Mensch sah sie an, ein Herz fühlte mit ihr. [...] Der Krampf, in dem sie seit Monaten gelebt hatte, löste sich. Aufschluchzend warf sie sich in Marvals Arme, stammelte Silben, Worte, gestand mehr sich selbst, als den Zuhörern. Dies Stammeln war eher ein pathetischer Monolog denn eine Beichte.[82]

Schon hier ist im christlichen Bild des Kreuztragens ein erster Vorausverweis auf das im Gefängnis aufbrechende Selbstverständnis Susannes zu sehen, die sich mehr und mehr als Märtyrerin begreift. Der Arzt erscheint dabei als eine Art Beichtvater, der ihr schließlich auch die Absolution erteilt. Marval, der schon zuvor geahnt hat, dass etwas mit Susanne nicht stimmt, bewertet ihr Verhalten als krank:

> «Armes, armes Kind!» streichelt sie Marval. «Was müssen Sie gelitten haben! [...] Wer so eine sinnlose Tat begehen muß, ist krank. Es wird nicht so schlimm werden, man wird Sie auf Ihren Geisteszustand untersuchen, sie waren nicht zurechnungsfähig in dieses letzten Wochen, ich kann es bestätigen.»[83]

Im (Untersuchungs-)Gefängnis auf dem Weg „entweder in den Tod oder ins Zuchthaus“[84] begreift sie sich einhergehend mit einer seltsamen Verschiebung der moralischen Wertmaßstäbe endgültig als Märtyrerin, die ihre Sühne demütig annimmt:

> Wenn sie an ihre letzte Vergangenheit zurückdachte, so erschien ihr nicht der Mord an Gaby als ihre tiefste Verstrickung in Schuld, sondern diese letzten Tage, in denen sie sich wie von bösen Dämonen besessen gegen den Ablauf ihres Schicksals hatte wehren wollen. Sie hatte geglaubt, ein ganzes Leben lang in der Lüge weiter leben zu können, der Pflicht der Reinigung entschlüpfen zu dürfen.[85]

In dieser Annahme der Strafe als Opfer fühlt sich Susanne Amiel letztlich erlöst:

> Aber alles, was wir erzwingen wollen, ist gegen das Gesetz. Jetzt beugte sie sich unter das Gesetz, nicht das des Gesetzbuches, sondern das Gesetz Gottes. In ihr vollzog sich die Erlösung, der Zustand der Gnade, der Unschuld. Man kann immer wieder unschuldig werden, das war es, was sie erschüttert fühlte. [...] Und sie lächelte vor sich hin in einem Zustand der Todessehnsucht, die den Märtyrer und

[82] Ebd., S. 149.
[83] Ebd., S. 149f.
[84] Ebd., S. 150.
[85] Ebd.

> den Heiligen überfällt, wenn er sich im Gespräch mit dem Himmlischen befindet. [...] Bisher war sie gefangen gewesen, nun war sie frei.[86]

Dieser pathetische Schluss erklärt sich zunächst sicherlich aus der besonderen Schreibsituation Claire Golls. Wie Bärbel Jäschke im Nachwort erläutert, befand sich Goll in einer ähnlichen Situation wie Susanne Amiel; auch sie wurde von ihrem Mann Ivan Goll zugunsten einer anderen verlassen. Diese Perspektive erklärt auch die ungewöhnliche Figurenkonstellation mit einem weiblichen Opfer. Die Gewalt richtet sich hier nicht wie in nahezu allen anderen Texten über gewalttätige Frauenfiguren an einen Mann, sondern an eine als Rivalin empfundene Geschlechtsgenossin. Dabei rekurriert Goll in der Darstellung ihrer Protagonistin durchaus auf zeitgenössisches Diskurswissen, was auch Inge Weile betont. Gleichzeitig spielt „das Klischee der typisch weiblichen Giftmischerin bei der Motivierung des Verbrechens in dem Roman *Arsenik* keine Rolle".[87] Dennoch wird im Roman „[v]on Beginn an […] deutlich, daß man es in Susanne Amiel nicht mit einer bösartigen, tückischen Giftmischerin, sondern mit einem Opfer bedrückender gesellschaftlicher Verhältnisse zu tun hat, die die junge Frau krank gemacht haben".[88]

1983 setzt sich Rainer Werner Fassbinder im Drama Bremer Freiheit mit der Figur der Geesche Gottfried auseinander, die im 19. Jahrhundert die Öffentlichkeit schockierte. Er konzentriert sich dabei in einzelnen, durch Lichtwechsel voneinander getrennten Szenen auf die Zeit der Morde und blendet die dreijährige Gefangenschaft und die Hinrichtung Gottfrieds aus. Schon in der ersten Szene des Dramas wird der zugrunde liegende Konflikt skizziert. Miltenberg verfügt vollkommen über Geesche, als diese ihre (sexuellen) Bedürfnisse äußert, wird sie dafür von ihm zusammengeschlagen. Auch vor seinen Freunden demütigt er sie. Nach einem Lichtwechsel betritt Miltenberger offensichtlich geplagt von den Symptomen einer Vergiftung erneut die Bühne und bittet Geesche um Hilfe, was diese jedoch verweigert. Nachdem Miltenberg gestorben ist, schleift sie ihn von der Bühne. Während der aktive Teil der Gewalthandlung und damit die eindeutige Täterschaft Geesches ausgeblendet wird, wird die Brutalität des Todes auf der Bühne inszeniert und erscheint damit als Konsequenz seines Verhaltens gegenüber Geesche. Schon an diesem ersten Mord wird die Reduktion deutlich, die Fassbinder vornimmt: Exemplarisch werden sozusagen Kausalzusammenhänge erstellt bzw. vorgestellt, die die Motivation Geesches hinterfragen.

[86] Ebd., S. 151.
[87] Weiler, Inge: Giftmordwissen und Giftmörderinnen, S. 249.
[88] Ebd., S. 248.

Im Anschluss wird die Frage nach der Geschäftsnachfolge Miltenbergs geklärt, da Geesche ihn als Frau nicht selbstständig vertreten darf. Der Vater erklärt sich einverstanden, als vorläufigen Vertreter Michael Christoph Gottfried zu benennen. Geesche und er sind heimlich ein Liebespaar und leben nun ohne Trauschein miteinander, was die Familie nicht gerne sieht. Geesche versucht vergeblich, ihre Mutter von ihrer Liebe zu überzeugen. Während sie in der ersten Szene noch weitgehend passiv und schwach erschienen ist, zeigt sich hier, dass sie durchaus eigene Vorstellungen hat:

> GEESCHE: Nicht jetzt, jetzt bleibst du da uns hörst mir zu. Ich will den Mann in meinem Bett, ich schlaf nicht mit dem Sakrament, ich schlaf mit Armen, Schultern, mit Beinen schlaf ich, Mutter, mit...
> MUTTER: Geesche!
> GEESCHE: Nein, Mutter, was ihr sagt, betrifft mich nicht. Ich habe einen Willen, Mutter, den ich kenne und durchzusetzen weiß. Was kann ich denn dafür, daß du dein Leben hergegeben hast für Dinge, die nicht die deinen sind.[89]

Sie schenkt ihrer Mutter Kaffee ein, die Regieanweisung ist hier eindeutig: „*Geesche gibt ihrer Mutter den Kaffee, man kann nicht sehen, ob sie etwas hineintut oder nicht.*“[90] Kurz nachdem die Mutter schwankend und weinend gegangen ist und Geesche den Rest des Kaffees entsorgt hat, überbringt Tim ihr die Nachricht vom Tod der Mutter. Im Gespräch mit Gottfried offenbart sie – allerdings ohne die Täterschaft direkt einzugestehen – ihre Motive:

> Kannst du dir Mutters Leben vorstellen, Michael? Nein? Vater schreibt, »in der glücklichen Eintracht einer zufriedenen Ehe«. O nein, da war kein Glück ein Leben lang, das meine Mutter hatte. Das Glück, das Mutter meinte, liegt im Himmelreich, denn hier auf Erden, da war sie Vaters Haustier, da hatte sie zu tun, was ihr befohlen war. Da war die Freiheit, die sie hatte, ihr Gespräch mit Gott. Das nennt man dann eine zufriedene Ehe. Weil da ein Wesen war, das niemals einen eigenen Willen hatte, das ihm die Wünsche von der Stirn ablas, das er nach seinem Willen lieben oder schlagen konnte. Das war bequem für Vater, das nennt er jetzt Verlust. Das war kein Leben, Michael, das Mutter führte, da ist der Tod ein Glück für einen Menschen.[91]

Geesche überträgt ihre eigene Unzufriedenheit mit der weiblichen Lebenssituation auf die Mutter und begreift deren Ermordung demzufolge als Erlösungshandlung aus Mitleid – auch ihr Sterben wird auf der Bühne nicht inszeniert. Als Gottfried Geesche offenbart, dass er sich wieder eine eigene Wohnung suchen werde, da er den Lärm der Kinder aus Geesches erster Ehe nicht ertrage, tötet Geesche die Kinder. Die Inszenierung ist wiederum durch die Abwesenheit der Tötungshandlung geprägt, die Auswirkungen werden allerdings auf der Lautebene repräsentiert: Geesche verlässt die Bühne, um zu den Kindern zu gehen und betritt sie wieder, um zu beten, während die Kinder zunächst schreien und dann verstummen. Durch die Regieanweisung wird das Geschehen verdeutlicht: „Totenstill.“

In den folgenden Szenen löst Gesche die Probleme, die aus ihrem emanzipierten Lebensentwurf entstehen, jeweils über die Tötung der sie einengenden Personen. Indem sie

[89] Fassbinder, Rainer Werner: *Bremer Freiheit*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1994, S. 616–617.
[90] Ebd., S. 618.
[91] Ebd., S. 619f.

Gottfried vergiftet, zwingt sie diesen, sie auf dem Sterbebett zu heiraten. Auch Gottfried stirbt auf offener Bühne, wird von Geesche allerdings aufopferungsvoll gepflegt. Die Ignoranz des Gesellschaftssystems wird verdeutlicht, als Geesche dem Pfarrer die Vergiftung beichtet: Nachdem der Pfarrer lediglich für seine Arbeit bezahlt werden will, bekommt Geesche einen hysterischen Lachanfall und erleidet anschließend im Off eine Fehlgeburt.

Auch der Vater, der sie mit ihrem Vetter Bohm verheiraten will, sowie ihren Geliebten Zimmermann vergiftet sie, weil sie ihren freiheitlichen Lebensentwurf bedrohen. Von Geesches entschiedenem Auftreten abgeschreckt will Bohm die Ehe mit ihr nicht mehr eingehen, was Geesche begrüßt. Mit ihrem Bruder Johann diskutiert Geesche schließlich über ihre Vorstellungen von einem Mann und einer Beziehung:

> GEESCHE: Der Mann, den ich im Herzen haben möchte, wie der gemacht sein muß, das will ich dir sagen. Der Mann muß akzeptieren, daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft. Kann sein, daß dieser Mann noch nicht geboren ist, so werd ich mich enthalten können.
> JOHANN: Geesche, ich...
> GEESCHE: Laß mich zu Ende sprechen. Johann, dafür war ich auf dieser Erde, daß ich Gedanken haben und zu Ende sprechen darf. Ganz ruhig, Johann, ruhig. Hör mir zu. Ich werde die Geschäfte nicht aus meinen Händen geben. Nie. Ich werd mein Leben leben wie ich will. Sein Leben leben, Johann, soll das Streben aller Menschen sein. Und eine Frau, das ist ein Mensch, aus wenn es viel zu wenig Männer oder Frauen gibt, die das schon wüßten.
> JOHANN: Du machst mir meinen Kopf schwer, Geesche. Was du da sagst, kann ich nicht akzeptieren.
> GEESCHE: Das wirst du lernen, Johann, oder du wirst gehen.[92]

Ihr emanzipierter Standpunkt ist ihrer Zeit allerdings (zu) weit voraus. Als ihr Bruder sich weiterhin weigert, ihre Argumente zu akzeptieren, vergiftet Geesche ihn ebenfalls. Auch Luise wird von ihr vergiftet, als sie scheinbar Verdacht ob der Vorgänge im Haus schöpft. Im Gegensatz zu den anderen räumt sie Luisa gegenüber die Tat ein:

> LUISA: […] Mir ist so übel, Liebste, richtig schlecht.
> GEESCHE: Das kommt, weil du im Kaffee Gift getrunken hast.
> LUISA: Gift?
> GEESCHE: Im Kaffee.
> LUISA: Oh, oh, das ist reizend, Liebste, ein Scherz, wie er zu dir nicht besser passen könnte.
> GEESCHE: Das ist kein Scherz, Luisa. Ich habe dich vergiftet, wirklich.
> LUISA: Du hast...? Nein, nein, das ... das kannst du nicht.
> GEESCHE: Doch, Liebste, ganz bestimmt.
> LUISA: Und... und... warum? Warum denn nur?
> GEESCHE: Ich habe dich davor bewahren wollen, das Leben, das du führst, noch weiter führen zu müssen.[93]

Als Luisa tot zusammenbricht, kommt Rumpf herein und berichtet Gesche, dass er sie beim Kriminalamt angezeigt hat. „Achselzuckend“ gewahrt Gesche, dass sie nun sterben wird.

Gesche wird hier als emanzipierter Charakter dargestellt, der an den zeitgenössischen Verhältnissen scheitert. Vor allem ihr Bedürfnis nach sexueller Selbstbestimmung ist nicht sagbar. Die Morde sind also als Versuche zu sehen, ihre freiheitliche Lebensweise

[92] Ebd., S. 639.
[93] Ebd., S. 642.

durchzusetzen. Aufgrund der Betonung der jeweiligen Kausalzusammenhänge wird die Inszenierung der Morde in den Hintergrund gerückt. Durch die Ausblendung der Mordtaten bzw. deren Symbolisierung in dem Lied, das Gesche dazu pfeift oder singt, und die schematische Inszenierung wird der Aufbau eines Spannungsbogens unterlaufen. Gleichzeitig ist die Brutalität der Gewalthandlungen in unterschiedlichen Nuancierungen dargestellt – am deutlichsten wird die Brutalität bei dem Geesche gegenüber ebenfalls gewalttätigen Miltenberger inszeniert, was sie als gerechtfertigte Konsequenz erscheinen lässt. Die anderen Inszenierungen sind ambivalent, das größte Skandalon ist sicherlich die Kindstötung. Die Vergiftungen sind durchgängig mit dem Bemühen Geesches um einen freiheitlichen Lebensentwurf motiviert; entweder sie tötet aus Situationen heraus, aus denen sie keine (andere) Möglichkeit hat, ihre Bedürfnisse durchzusetzen oder sie tötet – andere Frauen – aus Mitleid wegen deren beschränkter Existenz. Fassbinder legitimiert die Gewalthandlungen Geesches also als weibliche Gegen-Gewalt auf die sie ohnmächtig machenden gesellschaftlichen Verhältnisse.

Ähnlich wie zuvor Döblin geht Elfriede Czurda in ihrem Roman *Die Giftmörderinnen* auf den historischen Fall der Ella Klein und Margarethe Nebbe ein. Über die virtuose, destruierende bzw. destruierte Sprache dekonstruiert sie dabei herrschende Klischees über den Fall und die Täterinnen.

Die Erzählung Czurdas beginnt in einer Zelle, die Protagonistin Else ist gefangen. Dieses Bild der Gefangenschaft wird jedoch direkt auf einer zweifachen Ebene aufgehoben – zum einen vermittelt der Blick zum Sternenhimmel eher ein Gefühl der Freiheit, zum anderen ist nicht die Zelle Elses eigentliches Gefängnis:

> *Der Äther*, vollkommener Lieber (Lieb Ender), verschlingt ihren Gedanken Schwanz und ihren Körper, der dranhängt. Dieses eigentliche Verlies im Verlies. Verursacher allen Verderbens. [...] Else hat einen Körper. Darüber kommt sie nie hinweg. In den wächst sie nie hinein.[94]

Mit dem Körper erscheint auch das von Else geführte Leben selbst als Gefängnis. Demgegenüber bedeutet der Aufenthalt in der Zelle tatsächlich eine Art Freiheit:

> Wer ist denn jetzt frei? Ist Erika frei? [...] Nein nein. Else. Else ist frei von den andern, weil um sie herum eine Wand ist. Ein Bau Werk, durch das keine fremde Hand führt. In diesem Schicksal rührt kein Unbefugter mehr um.[95]

Aus dieser Perspektive heraus wird in einem Rückblick berichtet, wie Hans und Else sich kennen lernen. Schnell wird diese Beziehung als Herrschaftsverhältnis von Hans gegenüber Else kenntlich gemacht:

[94] Czurda, Elfriede: *Die Giftmörderinnen.* 4. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 8.
[95] Ebd., S. 10.

> Schnell baut der Hans seine Festung aus. Steckt seinen Claim ab. Schon herrscht er auf Leben und Tod. Auf Nehmen und Zähmen. Mit Klauen und Zähnen verleidet er seine Zierde. Er schreibt seine Else ab, damit Else von Anfang an abgeschrieben ist. Mit dieser Abschrift in Schönschrift rahmt Hans seine leeren inneren Räume.[96]

Auffällig ist vor allem das Kriegsvokabular, mit dem die Beziehung der beiden beschrieben wird, und das sich durch den ganzen Text hindurch zieht – das Verhältnis zueinander gestaltet sich von Beginn an als Kampf, aus dem Hans als Herr hervorgeht, der nach Belieben über Else und auch ihren Körper verfügt. Else zieht zu Hans und seiner Mutter Frau Rinx, die sie terrorisiert. Auch sie übt auf psychische Weise Gewalt auf Else aus. Zudem entdeckt Else kurz darauf das inzestuöse Verhältnis zwischen Hans und seiner Mutter:

> Die Tür wird geöffnet. das Licht wird angeknipst. Das Radio wird angeschaltet. Mamma Rinx steht im Zimmer. Sie ist nackt. Sie tanzt einen Walzer. Ihre Hüft Knochen knirschen. Sie stemmt ihr Bein hoch. Sie schwenkt ihr Becken. Ihre Bauch Falten schnellen. Sie räkelt die Zehen. Sie knickt in die Knie. Sie reckt ihre Brüste. Tätschelt sie mit den Fingern. Sie spindelt die Brust Warzen. Trink, Hans Liebster Sohn. Sie renkt ihr Hand Gelenk. Sie streichelt die Schenkel. Sie fingert die Lende. Sie kräuselt die Scham. Hans, lächelt sie aus dem Gekröse, Hans Liebster Sohn.[…]
> Er fährt in die Nacht Tisch Lade. Hans holt seinen Schnuller. Er greift in das Nacht Kästchen. Hans bringt sein Windel Höschen und legt es vor Else. Else winselt. Else wimmert und schluchzt und röhrt.
> Hans, du Hure, schreit Mamma Rinx. Gellend stolpert Mamma Rinx aus dem Zimmer.[97]

Else wird von der Mutter als Eindringling wahrgenommen. Hier ist bezüglich der Mutterrolle gegenüber Döblin eine Akzentverschiebung zu bemerken, wenn statt der lesbischen Beziehung die pervertierte Mutter-Kind-Beziehung als zusätzlicher Katalysator in dem sowieso schon gewalthaften Verhältnis von Hans und Else dient.

Fluchtpunkt für Else wird die Freundin Erika, die mit ihrer Mutter gegenüber lebt und mit der sie über Briefe kommuniziert. Auch hier spielt die Sprache eine besondere Rolle. Während Else nahezu sprachlos ist, empfindet sie die zahllosen Nachrichten Erikas als geradezu poetisch:

> Du Mördermensch, schreibt Erika [...]. Muß ich mich dann noch selbst in einen Dolch stürzen?? der dann aus meiner Brustspitze ragt mit einem elfenbeinernen Griff?? Und meine geliebte Mutter Frau Runk wirft sich untröstlich über mich, die du auf dem Gewissen hast!!?, schreibt Erika, als sich der Abend zum Ende neigt.[98]

Die Quantität der Briefe sowie die Schuldzuweisungen und Drohungen Erikas gegenüber Else, illustrieren jedoch, dass auch dieses Verhältnis auf gewisse Weise ein gewalthaftes ist:

> Although it seems to be an alternative, Erika is possessive and manipulative, and her attempts to control Else's Behaviour are as devastating to Else's personality as her husband's brutality. The roles of dominator and dominated are intact, and these are poison to human relationships.[99]

[96] Ebd., S. 12.
[97] Ebd., S. 33f.
[98] Ebd., S. 118.
[99] Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger. In: *Modern Austrian Literature* 32 (1999) H. 2. S. 79–93, S. 87f.

Diese subtile Gewalthaftigkeit nimmt Else jedoch nicht wahr, sie begreift Erika und deren Mutter eher als Zufluchtsmöglichkeit. Erika und Else entwickeln schließlich den Plan, ihre Männer zu töten:

> Die Männer sind ein Gift auf der Welt, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.
> Für uns Frauen sind die Männer ein schädliches Gift, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.
> Hans ist reines Gift für dich, sagt Erika.
> [...]
> Man müßte etwas tun gegen ein Gift, das so giftig ist, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.
> Man müßte ein Gegengift geben, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.
> Man müßte die Männer vergiften, damit sie keinen Schaden tun, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.
> [...]
> Dann wären wir frei, sagt Erika.
> Ja, sagt Else.[100]

Während Erika jedoch immer wieder davor zurückschreckt, das Essen ihres Mannes wirklich zu vergiften, entwickelt Else ein starkes Durchhaltevermögen bei der Vergiftung von Hans. Kathrin Thorpe deutet Elses Verhalten mit Erich Fromm als „Pseudoaggression“[101]:

> Die tödliche Vergiftung ist ja ein Akt bösartiger Aggression, wenn aber in Erwägung gezogen wird, dass Hans Else durch sein Verhalten, seine Brutalität, Trunksucht sowie aufgrund seines Inzests Else daran hinderte, ihre internalisierte, identitätsstiftende Rolle als liebevolle, pflegende Ehefrau auszuleben, dann ist der Mord eher als unbeabsichtigte Folge einer defensiven Aggression zu verstehen. Denn, so Fromm, der Mensch verteidige sich gegen eine Bedrohung seiner vitalen Interessen – in diesem Falle Elses “Orientierungsrahmen”.[102]

Die eigentliche Tötungshandlung, die Vergiftung des Essens, wird hier nach der Absichtserklärung, das Essen der Männer zu vergiften, nicht weiter inszeniert, lediglich die Symptome des Opfers werden ausgeführt. Stattdessen wird hier ebenfalls der Widerspruch betont, dass Else als Mörderin ihres Mannes diesen bis zu seinem Tod nach außen hin liebe- und aufopferungsvoll pflegt. Als Else nach dem Tod des Mannes das Mobiliar zerstört und ihre Schwiegermutter nicht mehr in die Wohnung lassen will, beschuldigt diese sie, Hans vergiftet zu haben. Else wird verhaftet. Das kurze letzte Kapitel mit dem Titel *Ein Ende* führt den Leser zurück in Elses Zelle, bleibt letztlich jedoch ambivalent. Schon zuvor wird in einem Einschub berichtet, dass Else in der Zelle versucht, sich umzubringen:

> Langsam sticht Else mit der Zink Gabel in die Puls Ader. Gründlich bohrt und kanneliert Else das Gelände. Es ist kein Schmerz die stumpfe Gabel mit ihren Zinken. Es will die ganze Haut überall ausweichen. Ausweichen, nicht platzen. Else schleudert ihr Hand Gelenk auf die Gabel. Die Zargen

[100] Czurda, Elfriede: *Die Giftmörderinnen*, S. 103f.
[101] Thorpe, Kathleen Elisabeth: Die Frau, Aggression und Gewalt im Roman des späten 20. Jahrhunderts. In: *Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Margaret Littler, Peter Wiesinger u. Hans Derkits. Band 10, Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft. Bern: Lang 2003. S. 67–73, S. 69.
[102] Ebd., S. 70.

> wollen sich nicht in die Sehnen bohren oder was? Es entspringt kein richtiger Blut Quell. […] Hat keinen Sinn.[103]

In der Gefängniszelle ist Else zwar den Gewaltverhältnissen entkommen, allerdings für den Preis der Selbstaufgabe: „Ist ihr ausgetrieben die Farbe der Lärm und das Riechen. Sind Fransen da. Schweifen ausgebleicht in der Luft. Erinnern Else an nichts.“[104] Dass Else die Gewalttätigkeit letztlich also gegen sich selbst kehrt, „[bestätigt] indirekt […] die bestehende Gesellschaftsordnung also doch noch […].“[105]

Czurda interpretiert die Geschichte um die Giftmörderin Else als eine Geschichte der Gewalt gegen die Frau. Der Mord ist letztlich die einzig mögliche Befreiung aus dem Umfeld, in dem sich sämtliche Beziehungen Elses als ihr Gewalt antuende erwiesen haben. Nicht nur die unmittelbare Paarbeziehung, sondern sämtliche Beziehungen sind gewalttätig. Das wirkt sich bis auf die sprachliche Beziehungsebene aus: „Czurda experiments, transforming everyday words into chilling lyric poetry to expose the barbarity of supposedly domesticated relationships.”[106] Damit kehrt Czurda die scheinbar offensichtlichen Täter-Opfer-Verhältnisse um und dekonstruiert die dem historischen Mordfall eingeschriebenen zeitgenössischen Bewertungen bzw. Wahrheiten: „Czurda does not gain authority from the historical basis of her stories; rather she turns the supposed truth of ‘real’ accounts back on itself to show how impoverished truth can be, and how reality simply floats on the surface of life.”[107]

Ein wichtiger aktuellerer Roman über weiblichen Giftmord ist sicherlich Ingrid Nolls *Die Apothekerin*. In diesem eher komödiantischen Roman geschehen im Umfeld der Apothekerin Hella Moormann mehrere gewaltsame Todesfälle, an denen sie unterschiedlich großen Anteil hat. Diese Geschichte erzählt Hella kurz vor der Geburt ihres zweiten Kindes im Krankenhaus ihrer an Krebs erkrankten Nachbarin Rosemarie Hirte, der Protagonistin aus Nolls erstem Roman *Der Hahn ist tot*.[108]

Die Erzählung beginnt mit einer Episode aus Hellas Kindheit: Hella wird von Klassenkameraden gehänselt, sie halten die Tür zum Klassenzimmer zu. Als diese versucht, die Tür gewaltsam aufzudrücken, rammt sie dabei versehentlich einem Mitschüler die Klinke so heftig vor den Kopf, dass dieser den Verletzungen erliegt. Schon hier wird sie also eher ‚versehentlich’ zur Mörderin. Unterbrochen von kurzen Episoden aus dem Krankenhausalltag

[103] Czurda, Elfriede: *Die Giftmörderinnen*, S. 135.
[104] Ebd., S. 174.
[105] Thorpe, Kathleen Elisabeth: Die Frau, Aggression und Gewalt im Roman des späten 20. Jahrhunderts, S. 70.
[106] Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger, S. 82.
[107] Ebd., S. 86.
[108] Vgl. hierzu auch die Analyse aus Kapitel 6.2 auf S. 326-331 dieser Arbeit.

erzählt Hella im Folgenden, dass sie schon immer ein Faible für ‚schwächere' Männer hatte, die sie umsorgen konnte:

> Anfangs war mir gar nicht bewußt, daß mich Außenseiter, Kranke und Neurotiker magnetisch anzogen. [...] Dabei war mir auch ohne Therapeuten klar, daß ich, die nach außen Brave, von allem angezogen wurde, was außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stand.[109]

Während Hella beruflich durchaus erfolgreich ist – sie arbeitet in einer Apotheke und schreibt nebenbei an ihrer Dissertation –, leidet sie darunter, dass der von ihr bevorzugte Männertyp ungeeignet ist, um sich mit ihm ihren Kinderwunsch zu erfüllen. Das ändert sich scheinbar, als sie den Studenten Levin kennen lernt. Von Anfang an geht sie für ihn jedoch Kompromisse ein, die sie eigentlich nicht machen will, und fängt an ihn zu bemuttern – beinahe bis zur Selbstaufgabe:

> Ich sagte ihr [Dorit] aber kein Wort davon, daß ich begonnen hatte, Levins Doktorarbeit zu tippen. Genau das hatte nicht passieren sollen; aber als er mich bat, ihm meinen Computer zu erklären, stellte er sich – milde gesagt – ziemlich dumm an. Levin, der geschickte Bastler, hatte mit einem PC noch nie etwas anderes angestellt als Kinderspiele.[110]

Als Levin sie bittet ihr eine der Glasflaschen zu schenken, die Hella aus der Apotheke des Großvaters geerbt hat, finden die beiden mehrere Ampullen mit Gift. Hella erscheint im Folgenden in doppelter Hinsicht als Erbin ihres Großvaters: Sie har nicht nur das Gift von ihm geerbt, wie er wendet sie es auch an; allerdings lediglich indirekt und nicht annähernd in dessen Ausmaß:

> Erst Jahre nach seinem [des Großvaters] Tod, als mein Vater die letzten Schriftstücke gesichtet hatte, dämmerte es ihm, daß er der Sohn eines Verbrechers war. Mein Großvater hatte an einem speziellen Euthanasie-Programm mitgewirkt; er hatte – auf Befehl zwar – geisteskranke Patienten der Städtischen Klinik vergiftete Arzneien zusammengemischt, die mehr oder weniger schnell zum Tode führten.[111]

Hella versteckt die Ampullen mit dem Gift in ihrem Kleiderschrank. Wenig später ziehen die beiden zusammen, Hella lernt zudem Levins reichen, aber kranken Großvater Hermann Graber kennen. Während Levins Verhältnis zum Großvater eher angespannt ist – er kümmert sich lediglich in Erwartung eines großzügigen Erbes um ihn – versteht sich Hella gut mit ihm. Kurz darauf findet Hella erste Anzeichen, dass Levin sie mit Margot, dem Hausmädchen des Großvaters betrügt, sagt aber nichts. Margot kündigt kurz darauf die Rückkehr ihres Mannes Dieter an, der eine Haftstraße abgesessen und bei dem Levin Schulden hat. Aus diesem Grund spricht Levin Hella auf das Gift an; diese reagiert jedoch zunächst abweisend: „Ich war entsetzt. Mühsam sagte ich: ›Ein schöner Traum, der auch ohne Mord in Erfüllung gehen

[109] Noll, Ingrid: *Die Apothekerin*. Zürich: Diogenes. 2004, S. 15f.
[110] Ebd., S. 28.
[111] Ebd., S. 142.

kann.‹“[112] Sie versucht vergeblich, Levin mit Argumenten von seinem Plan abzubringen. Das „Gedankenexperiment“ verliert für Hella jedoch nach und nach ihren Schrecken:

> Ich musste an die Leute aus meinem Verwandten- und Bekanntenkreis denken, die sich einen schnellen Tod gewünscht hatten: tot umfallen, ohne Krankenhaus, Schläuche und Apparate. War Hermann Graber nicht mit diesem schmerzlosen Tod besser bedient, als wenn er monatelang leiden mußte?[...] Mein Blick fiel auf das wunderschöne Foto der großelterlichen Villa, das Levin in der Küche aufgehängt hatte. Mehr als seine geschickten Plädoyers überzeugte mich dieses stumme Bild: Dorthin gehörte ich, nicht in eine Mietwohnung ohne Balkon und Garten.[113]

Während Hella den nächsten Besuch noch als Generalprobe betrachtet, geht Levin schon ans Werk und platziert das Gift im Gebiss des Großvaters. Ihre Freundin berichtet ihr schließlich als erste von dem Tod Grabers, erst abends nach der Rückkehr von einer ausführlichen Einkaufstour erzählt ihr auch Levin, dass sein Großvater friedlich beim Patiencelegen eingeschlafen sei. Bei der Testamentseröffnung kommt heraus, dass Graber sein Vermögen an Hella vermacht hat – unter der Voraussetzung, dass Levin sie innerhalb eines halben Jahres heiratet. Nach einigen Streits bestellen die beiden schließlich das Aufgebot. Allerdings erscheint daraufhin Dieter, der sehr viel kultivierter wirkt als Hella angenommen hatte. Als der Arzt des alten Grabers Hella auf der Hochzeitsfeier von dessen Todeskampf erzählt, der nicht so friedlich war wie von Levin behauptet, ist Hella schockiert: „Mich trafen diese Worte wie ein Schlag. Ich hatte meine Rolle bei Hermann Grabers Tod bisher verdrängt und mich damit getröstet, daß er sowieso bald gestorben wäre.“[114] Aus der zeitlichen Distanz analysiert Hella hier ihren Zustand treffend. Nach der Heirat und dem Umbau der Villa ziehen Levin und Hella dort ein, teilen sich das Gebäude jedoch mit Dieter und Margot, da Hella es nicht über Herz bringt, sie vor die Tür zu setzen. Nach einer Nachtschicht erwischt Hella Levin in flagranti mit Margot – wieder lässt sie sich nichts anmerken, das Verhältnis zu Margot ist jedoch ziemlich angespannt. Als Hella mit Margot eines Tages im Dachgeschoss die Mansardenfenster putzen, lehnt sich Margot heraus und bittet Hella sie festzuhalten:

> Ich trat hinzu und hielt sie widerwillig an den Knöcheln fest. Ihre Beine waren blau-rot marmoriert, nach einer Rasur wuchsen dunkle Stoppelhaare. Die ausgeleierten Leggins reichten nur bis zum Knie. Aus den grünen Pantoffeln lugten leichengelbe Hornhautfersen heraus. Ich ekelte mich unsäglich; was mich endgültig aus der Fassung brachte, war ein feines Rinnsal Schweiß, das langsam und stetig aus dem Hosenbein auf meine rechte Hand zulief. [...] In diesem Augenblick erreichte mich der glitschige Schweißtropfen und ich ließ aus einem spontanen Impuls unbeschreiblichen Ekels jählings los. Margot stürzte ab, den Fensterladen in beiden Händen.[115]

Ella ruft zwar den Krankenwagen, lügt jedoch bezüglich des Tathergangs; Margot stirbt wenig später im Krankenhaus. Da Levin sich immer weiter zurückzieht, beginnt Hella eine Affäre mit Dieter und wird schließlich schwanger, ohne zu wissen, wer von beiden der Vater

[112] Ebd., S. 57.
[113] Ebd., S. 64f.
[114] Ebd., S. 94.
[115] Ebd., S. 132.

ist. In der Zwischenzeit freundet sich Hella mit Pawel an, einem Kunden aus der Apotheke, den sie auch am Silvesterabend zu sich einlädt. Zu Silvester spitzt sich die Situation so stark zu, dass Dieter Levin krankenhausreif schlägt und später auch auf Hella losgeht. Diese wird von Pawel gerettet, der Dieter niedersticht. Während die Männer im Krankenhaus liegen, zieht Pawel mit seinen beiden Kindern bei Hella ein. Während Dieter eine erneute Haftstrafe wegen der Körperverletzung Levins antreten muss, erlaubt Hella Levin vorübergehend, ebenfalls wieder einzuziehen. Bei einem Besuch von Pawels psychisch kranker Frau Alma brennt diese das Haus nieder. Hella weckt die Kinder und Pawel und sagt dann auch Levin Bescheid. Im Garten finden sie auch Alma und Hellas Kater. Pawel und Hella ziehen mit den Kindern in ein neues Haus und bekommen noch ein gemeinsames Kind, bleiben aber aufgrund der psychischen Konstitution Almas (unfreiwillig) mit ihren jeweiligen Partnern verheiratet.

Nach dem Ende der Erzählung schlägt die Bettnachbarin Rosemarie Hirte Hella vor, Alma über die Streichwurst, die Pawel ihr immer von den Besuchen bei Hella aus dem Krankenhaus mitbringt, ebenfalls zu vergiften.

In ihrem Roman zeichnet Ingrid Noll ein vielfältiges Bild pathologischer Weiblichkeit. Alle Frauenfiguren sind ambivalent dargestellt. Hella wird zwar vordergründig als patente und erfolgreiche Figur charakterisiert, insbesondere ihr einnehmendes, beinahe manisches Verständnis von Mutterschaft erscheint allerdings pathologisch:

> Ein Kind bedeutete für mich sehr viel: ein kleines Wesen, das man nach eigenem Ermessen formen kann, mit dem man anstellen kann, was man will, das man beschenken und beschützen darf nach Herzenslust. Das Kind wollte ich an allem teilhaben lassen, was mein Leben bestimmte.[116]

Der Grund ihres Krankenhausaufenthalts lässt ihre Mutterschaft ebenfalls eher pathologisch erscheinen, denn durch eine „Anomalie der Plazenta“ wird der Embryo nicht ausreichend versorgt. Dieses manische Verständnis tritt auch in ihrem Verhältnis zu Männern zutage, wenn sie diese ebenso bemuttert. Insbesondere die anderen Mütterfiguren im Text werden gleichfalls pathologisiert: die Freundin Dorit betäubt sich mit Hellas Hilfe regelmäßig mit Valium und Alma ist psychisch krank. Damit dekonstruiert Noll das unterschwellig noch immer idealisierte Konzept der – insbesondere in der Frauen- und Mutterrolle scheinemanzipierten – modernen Kleinfamilie.

Nolls Roman zeichnet sich vor allem durch einen ironischen Erzählstil aus, es gibt jede Menge ‚schwarzen Humor’. Diese eher komödiantische Erzählhaltung geht allerdings ‚auf Kosten’ des weiblichen Gewalthandelns: Obwohl sich alle Todesfälle und Gewalthandlungen

[116] Ebd., S. 162.

im unmittelbaren Umfeld von Hella Moormann abspielen, lässt sich ihr bei keinem eine unmittelbare, eigenständige und absichtsvolle Täterschaft nachweisen.[117] Für den Giftmord an Hermann Graber ist sie lediglich der Beihilfe zu belangen, der Tod Margots war – zumindest ihrer Darstellung nach – ein Unfall. Die ironische Distanzierung wird zudem durch die explizit inszenierte Erzählsituation unterstützt. Diese hat eine durchaus ambivalente Funktion: Einerseits entsteht durch die Ich-Form der Erzählung eine große Unmittelbarkeit, durch die der Leser sich stark mit der Protagonistin identifiziert. Andererseits wird er durch den Wechsel der Erzählebenen immer wieder aus der erzählerischen Kontinuität gerissen, wodurch die Unmittelbarkeit aufgebrochen wird. Besondere Brisanz bekommt die Erzählung außerdem auf einer intertextuellen Ebene, wenn man einen Blick auf die Zuhörerin Hellas wirft: Rosemarie Hirte ist als Charakter schon aus Nolls Debütroman *Der Hahn ist tot*[118] bekannt. Während Hella ihre Nachbarin als „alte Jungfer" wahrnimmt, bei der weder „ein aufregendes Liebesleben noch ein richtiger Skandal zu erwarten" sei[119], ist diese eigentlich eine Serienmörderin, die ihre Konkurrentinnen um dem Lehrer Withold Engstern erfolgreich aus dem Weg geräumt hat. Wie auch Hella ist sie unentdeckt geblieben. Die wenigen Informationen, die Hella aus dem Leben Rosemaries erfährt, sind allesamt Anspielungen auf die Geschehnisse im Debütroman. Durch diesen intertextuellen Bezug wird auch die überraschend kaltblütige Reaktion der alten Dame am Ende plausibel. Damit schreibt Noll Hella zudem in eine Art Tradition von (unentdecktem/heimlichen) weiblichen Gewalthandelns' ein, die als Dekonstruktion der etablierten literarischen ‚Tradition' gelesen werden kann.

Der Giftmord wird also vor allem um die Jahrhundertwende genutzt, um weibliches Gewalthandeln außerhalb heroischer Kontexte darzustellen. Als Tötungsart, die insbesondere dem Weiblichen zugeschrieben wird, scheint er sich dafür in besonderem Maße zu eignen. Die zeitliche Diskrepanz zwischen der aktiven Handlung und den physischen Auswirkungen beim Opfer ermöglichen dabei verschiedene Inszenierungsspielräume; gleichzeitig erscheint diese Art der Gewaltausübung aufgrund der scheinbaren ‚Harmlosigkeit' der Handlung als hinreichend abstrakt, um mit weiblichen Täterfiguren verknüpft zu werden. Die große

[117] Auffälligerweise gibt es in der gleichnamigen Verfilmung gravierende Änderungen: So ist es im Film Hella, die Dieter mit dem Küchenmesser niedersticht; zudem kommen im Film sowohl Levin als auch Dieter bei dem Brand ums Leben, weil Hella sie nicht warnt. Zudem wird angedeutet, dass auch Rosemaries Plan, Alma zu vergiften, durch Hella in die Tat umgesetzt wird. Dadurch wird die Figur der Hella, die im Roman eher als ‚Mörderin wider Willen' erscheint, sehr viel stärker als aktiv Handelnde inszeniert. Vgl.. Rainer Kaufmann (Regie). 1997. *Die Apothekerin*. Senator Film. 108 Minuten.

[118] Für die ausführliche Analyse des Romans vergleiche Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

[119] Ebd.

(diskurs-)historische Relevanz zeigt sich hier vor allem in der vielfältigen Re-Inszenierung und Aktualisierung historischer Giftmörderinnen.

6.2 (Serien- und Lust-)Mörderinnen

Auch direkte physische Gewalthandlungen weiblicher Täterfiguren wurden mit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt außerhalb heroischer Kontexte imaginiert. Als bevorzugtes Genre erweist sich dabei der Kriminalroman, der einen literarischen Rahmen für die Verbrechens- bzw. Gewalterzählungen vorgibt. Auch hier beteiligen sich von Anfang an Autorinnen an der Produktion. Dabei ist zum Beginn des Jahrhunderts vor allem der Typus der Femme fatale dominant, die Autorinnen und Autoren inszenieren ihre Gewalttäterinnen vorwiegend als oder in Auseinandersetzung mit dem Bild der dämonische(n) Verführerin. In den 1990er Jahren entsteht schließlich als Subgenre der Frauenkrimi, in dem im besonderem Maße ein weiblicher Blick eingenommen und gleichzeitig die Geschlechtercodierung des ‚herkömmlichen' Kriminalromans dekonstruiert wird.

Das Urbild der weiblichen Gewalttäterin im Sinne einer Femme Fatale stellt mit Sicherheit die Figur der Lulu aus Frank Wedekinds Drama dar. Das Drama zeichnet den Lebensweg der Tänzerin Lulu, die aufgrund ihrer dämonisch-erotischen Ausstrahlung mehrere Männer das Leben kostet. Dabei schafft Wedekind „[m]it dieser Figur […] eine Neuprägung des Motivs der dämonischen Verführerin. Gegen eine Interpretation Lulus als männermordenden Weibes und raffiniertem Vamp hat er sich jedoch strikt verwahrt."[120]
Schon im Prolog wird auf die spezifische Ausstrahlung Lulus verwiesen, wenn sie wie ein Zirkustier vorgeführt und als „Urgestalt des Weibes" vorgestellt wird, die

> […] geschaffen [ward], Unheil anzustiften,
> Zu locken, zu verführen, zu vergiften –
> Zu morden, ohne daß es einer spürt.[121]

Dabei wird vor allem die Natürlichkeit der Figur hervorgehoben, durch die sich die Lulu-Figur auszeichnen soll. Betont wird allerdings auch, dass diese Natürlichkeit keine angeborene, ungestaltete ist, sondern im Gegensatz dazu erst durch kunstvolle Disziplinierung entsteht:

> Die Lulu-Figur ist nicht konzipiert als bloße (Trieb-)Natur, wie irreführend durch den Titel »Erdgeist« nahegelegt wird, sie verkörpert eine kulturell veredelte Natur, worauf auch ihre Stilisierung zur Kunstfigur des Pierrot deutet.[122]

[120] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 155.
[121] Wedekind, Frank: Erdgeist (1913). In: ders. *Werke. Kritische Studienausg.* Band 3. Hrsg. unter d. Leitung von Elke Austermühl. Darmstadt: Jürgen Häusser 1996. S. 401-476, S. 405.

Die besondere Natürlichkeit, die Lulu auszeichnet, besteht also vor allem in der Verbindung mit „den vitalen Kräften der Natur“ und dem daraus folgenden „freien Umgang mit Sexualität“.[123] Dieser wird jedoch durch ihren Ehemann Goll unterdrückt, er lässt seine Gattin keine Sekunde aus den Augen. Auch dem Maler, dem Lulu als Pierrot Modell steht, diktiert er die Darstellung seiner Frau sozusagen in den Pinsel. Goll hat ein gänzlich anderes Bild von Lulu: „Für den alternden Medizinalrat Dr. Goll verkörpert Lulu die vollkommen entwickelte Kindfrau: *Nelli*, der dressierte Frauenkörper als Objekt der Lust.“[124] Lulu lässt sich diese Einschränkungen jedoch nur vordergründig gefallen, sie führt ihr Verhältnis mit Dr. Schön weiter, der sie Jahre zuvor von der Straße geholt hatte, und nutzt auch die erste sich bietende Gelegenheit, um den Maler zu verführen. Als Goll überraschend zurückkommt und die beiden in flagranti erwischt, erliegt er einem Herzinfarkt. Auch der Maler trägt an Lulu ein bestimmtes (Rollen-)Wunschbild heran, dass Lulu scheinbar annimmt: „Der Maler Schwarz mit seinem banalisierten romantischen Liebesideal verherrlicht in Lulu die Vorstellung der reinen Frau: er nennt sie *Eva*.“[125] Durch Vermittlung Dr. Schöns, der selbst eine standesgemäße Ehe eingehen möchte, heiratet Lulu den Maler, aber auch jetzt führt sie die Verhältnisse mit Schön und auch anderen Liebhabern fort. Schwarz kommt durch die Erbschaft Lulus zwar zum Erfolg, ist jedoch wirtschaftlich von ihr abhängig. Sie selbst hat gesellschaftlichen Erfolg als Tänzerin, den sie insbesondere Schöns Sohn Alwa verdankt. Auch diese beiden tragen ihre eigenen spezifischen Rollenerwartungen an Lulu heran: „Für Dr. Schön und seinen Sohn Alwa repräsentiert Lulu die ideale Geliebte. Unter dem Namen *Mignon* stilisieren sie Lulu zum Inbegriff eines sinnlichen und künstlerischen Wesens. Sie ist Kurtisane und Tänzerin.“[126] Als Dr. Schön sich endgültig von Lulu trennen will, um seine Ehe zu vollziehen, erzählt er Schwarz von der Untreue seiner Frau, woraufhin Schwarz sich umbringt, indem er sich die Kehle durchschneidet:

> Er wird damit zum Opfer seiner eigenen enttäuschten Phantasien. Die verhängnisvolle Ent-Täuschung beruht dabei auf einer vorgängigen Selbst-Täuschung, nämlich der blinden Fixierung auf das Bild der reinen Frau.[127]

---

[122] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 165. Die Verkleidung als Pierrot ist nicht nur als Kunstfigur interessant, sondern vor allem auch, da diese Figur eine genuin männliche Figur ist. Auch hierüber wird das Changieren der Geschlechtlichkeit Lulus unterstützt.
[123] Ebd., S. 156.
[124] Ebd., S. 159.
[125] Ebd., S. 160. Hilmes weist an dieser Stelle aber auch auf das Changieren dieses Namens hin, da Eva eben auch als Verführerin gilt. Durch die Namensgebung wird das Bild der ‚reinen Frau’ also auch direkt wieder subtil unterlaufen.
[126] Ebd.
[127] Ebd.

Lulu bringt daraufhin Dr. Schön dazu, dessen Verlobung zu lösen und sie zu heiraten. Auch wenn Lulus Verhalten scheinbar lediglich reaktiv ist, wird an dieser Stelle deutlich, wie gut sie die Strukturen durchschaut:

> LULU. [...] Sie kreieren Künstler, sie protegieren Prinzen. Warum heiraten sie nicht?
> SCHÖN *wütend*. Glaubst du denn vielleicht, daß du mir im Weg stehst?
> LULU *von jetzt an bis zum Schluß triumphierend*. Wüßten Sie, wie Ihre Wut mich glücklich macht! Wie stolz ich drauf bin, daß sie mich mit allen Mitteln demütigen! Sie erniedrigen mich so tief – so tief, wie man ein Weib erniedrigen kann, weil Sie hoffen, Sie könnten sich dann eher über mich hinwegsetzen. Aber Sie haben sich selber unsäglich wehgetan durch alles, was Sie mir eben sagten. Ich sehe es Ihnen an. Sie sind schon beinahe am Ende ihrer Fassung. Gehen Sie! Um Ihrer schuldlosen Braut willen, lassen Sie mich allein! Eine Minute noch, dann schlägt ihre Stimmung um, und Sie machen mir eine andere Szene, die Sie jetzt nicht verantworten können.
> SCHÖN. Ich fürchte dich nicht mehr.
> LULU. Mich? – Fürchten Sie sich selber! – Ich bedarf Ihrer nicht. – Ich bitte Sie, gehen Sie! [...][128]

Gerade in der masochistischen Unterwerfung bewahrt Lulu ihre Dominanz und bewahrt ihre Unabhängigkeit. Auch in der Ehe mit Dr. Schön, die sie ja eigentlich von Beginn an wollte, geht Lulu weiterhin fremd:

> Allerdings wird die ideale Geliebte mit Notwendigkeit zur betrügenden Gattin: einerseits weil sie selbst die um ihre Existenz betrogene Frau ist und andererseits, weil das imaginierte Ideal nicht mit der Realität der bürgerlichen Gesellschaft vereinbar ist.[129]

Auch mit Schöns Sohn Alwa lässt sie sich ein. Dieser schreckt noch nicht einmal zurück, als sie ihm gesteht, dass sie seine Mutter vergiftet hat.

Als Schön eines Abends früher nach Hause kommt, erwischt er Lulu im Kreise ihrer Liebhaber. Eifersüchtig drückt er ihr eine Pistole in die Hand, mit der sie sich selbst töten soll. Als er ihr während des Streits jedoch den Rücken zuwendet, erschießt Lulu ihn mit fünf Kugeln:

> LULU. – Du kannst dich scheiden lassen.
> […]
> SCHÖN. Ich will dir die Mühe abnehmen.
> LULU *reißt sich von ihm los, den Revolver niederhaltend, in entschiedenem selbstbewußten Ton*. – Wenn sich die Menschen meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. – Du hast so gut gewußt, weswegen du mich zur Frau nimmst, wie ich gewußt habe, weswegen ich dich zum Mann nehme. – Du hattest deine besten Freunde mit mir betrogen, du konntest nicht auch noch dich selber mit mir betrügen. – Wenn du mir deinen Lebensabend zum Opfer bringst, so hast du meine ganze Jugend dafür gehabt. Du verstehst dich zehnmal besser als ich darauf, was höher im Wert steht. Ich habe nie in der Welt was anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen als was ich bin. – Du willst mich dazu zwingen, mir eine Kugel ins Herz zu jagen. Ich bin keine sechzehn Jahre mehr; aber um mir eine Kugel ins Herz zu jagen, bin ich noch zu jung.
> SCHÖN *auf sie eindringend*. Nieder, Mörderin! Nieder mit dir! In die Knie, Mörderin! *Er drängt sie bis vor die Treppe. Die Hand erhebend.* Nieder – und wage nicht wieder aufzustehn!
> LULU ist in die Knie gesunken.
> SCHÖN. Bete zu Gott, Mörderin, daß er die Kraft gibt! Flehe zum Himmel, daß er dir die Kraft dazu verleiht.
> HUGENBERG unter dem Tisch aufspringend, den Sessel beiseite stoßend. Hilfe!
> Schön wendet sich gegen Hugenberg, Lulu den Rücken kehrend. Lulu feuert fünf Schüsse gegen Schön und hört nicht auf, den Revolver abzudrücken.

[128] Wedekind, Frank: Erdgeist (1913), S. 458.
[129] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 160.

> SCHÖN vornüberstürzend, von Hugenberg aufgefangen, der ihn in den Sessel niederläßt. Und – da – ist – noch einer...
> LULU *auf Schön zustürzend.* Allbarmherziger...[130]

Lulu erweist sich hier Schön gegenüber als ebenbürtige Kontrahentin, die ihren Gegner durchaus durchschaut und die Motivation für ihr Handeln verteidigt. Insofern erscheint die Tötungshandlung eher als Akt der Notwehr denn als böswilliger Mord, denn Schön macht sehr deutlich, dass er sie nicht lebend davon kommen lassen wird. Insofern als die Gewalthandlung gerechtfertigt erscheint, kann sie folgerichtig auch auf offener Bühne stattfinden. Dabei ist zudem auffällig, dass Wedekind die eigentlich für die gewalttätige Frauenfigur übliche Bitte um Kraft für die Tat durch Schön äußern lässt. Auch damit wird die Gewalttat als gerechtfertigte gekennzeichnet. Lulu wird schließlich von Alwa an die Polizei ausgeliefert. Indem er die Lulu-Figur am Ende des Erdgeist-Dramas ins Gefängnis gehen lässt, stellt er bis zu einem gewissen Grad das patriarchale Gleichgewicht wieder her.[131]

Lulu erweist sich also in zwei Fällen als die aktiv handelnde Täterin, sie vergiftet die Ehefrau von Dr. Schön und erschießt ihn selbst; die anderen Männer sterben zwar wegen ihr, aber nicht durch sie: „Wedekind lässt die Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft – auch ihre skrupellosesten – am »Elementargeist« Lulu zugrunde gehen.“[132] Hierin ist vor allem eine gesellschaftskritische Intention zu erkennen:

> Auch wenn es Wedekind nicht gelingt, der sexuellen Verdinglichung zu entkommen, so bleibt es doch sein Verdienst, das geschlechtsspezifische Rollenverhalten und die Frage nach (weiblicher) Emanzipation in modifizierter Form gestellt zu haben.[133]

Die Figur der Lulu changiert dabei selbst zwischen Täter- und Opfer-Status, wie auch Hilmes betont:

> Lulu fungiert zwar als Bild der Rache unterdrückter weiblicher Natur, jedoch vermag sie nie aus dem Status der Entfremdung herauszutreten. Insofern ist sie sowohl Täterin als auch Opfer. Alle Versuche einer eindeutigen Festlegung Lulus müssen notwendig scheitern.[134]

Gerade durch diese Negierung des eindeutigen dämonischen Aspekts gewinnt Wedekind dem Typus der Femme fatale wirkmächtige neue Aspekte ab:

> Lulu schreibt sich also letztendlich in die klassischen Konventionen der Femme fatale ein:
> Die Diskussion des Rachemotivs und die Mortifizierung des Weiblichen weisen Lulu zweifelsfrei in den Familienverband der Femme fatale-Gestalt. Daß die Rache von ihr nicht bewußt betrieben wird,

[130] Wedekind, Frank: Erdgeist (1913), S. 474–475.
[131] Ähnlich funktioniert es am Ende des zweiten Dramas *Die Büchse der Pandora*, wenn Lulu vom paradigmatischen Serienmörder Jack the Ripper ermordet wird. Vgl. Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora. In: ders.: *Werke. Kritische Studienausg*. Band 3. Hrsg. unter d. Leitung von Elke Austermühl. Darmstadt: Jürgen Häusser 1996. S. 541-613, S. 610–613.
[132] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 155.
[133] Ebd., S. 173.
[134] Ebd., S. 159.

> sondern als Zeichen der Rache für die Unterdrückung des Weiblichen zu dechiffrieren ist, macht sie zu einer vielschichtigen, auch gegen den Entwurf des Autors zu deutenden Figur.[135]

Indem Wedekind in der Lulu-Figur verschiedene mythische Frauenfiguren zitiert, schafft er dadurch eine nahezu postmodern anmutende fragmentarische Identität: „Die Ambivalenzen der Lulufigur – das willkürlich Zusammengesetzte – sind programmatisch. Sie eröffnen allerdings die Möglichkeit einer kritischen Lesart."[136] Damit geht er über eine simple Mythisierung seiner Figur hinaus:

> [...] Wedekind [interpretiert] mit Lulu kein mythisches Bild. Seine Lulufigur ist die Neuprägung einer Imago. Sie ist zusammengesetzt aus den tradierten Weiblichkeitsmythen, die Wedekind seiner Protagonistin als unterschiedliche Rollen zuweist. [...] An die mythische Vorprägung der zitierten Bilder wird gleichsam nur erinnert.[137]

In der Figur der Lulu werden also gleichsam ihre mythischen Vorprägungen dekonstruiert, so dass sich Lulu also letztlich auch als Metadiskurs über gewalttätige Frauenfiguren lesen lässt.

Eines der ersten literarischen Werke einer Schriftstellerin, die eine Gewalthandlung einer fiktiven Frau imaginiert, ist Helene Böhlaus Roman *Halbtier!* In diesem Roman geht es um die Künstlerin Isolde, die sich als junges Mädchen in den Künstler Henry Mengersen verliebt. Dieser wendet sich jedoch zugunsten ihrer Schwester von ihr ab, nachdem er sie als Aktmodell ausgenutzt hat. Aus enttäuschter Liebe wird sie selbst zu einer Bildhauerin, die sich jedoch nie vollständig von ihm lösen kann. Als Mengersen schließlich versucht, sie zu vergewaltigen, erschießt sie ihn in Notwehr und begeht anschließend Selbstmord.
Die ganze Erzählung ist durchzogen von Gewaltdarstellungen – hauptsächlich solcher von Männern gegenüber Frauen. Dabei zeigt Böhlau auf, auf wie vielen verschiedenen Ebenen diese Gewalt stattfindet – neben direkter körperlicher Gewalt und sexuellem Missbrauch kritisiert sie auch Ebenen sprachlicher sowie gesellschaftlich-struktureller Gewalt gegen Frauen. Diese verschiedenen Aspekte geschlechtsspezifischer Gewalt werden von Böhlau an verschiedenen Frauenfiguren demonstriert, hauptsächlich an der Mutter und der Schwester Marie, die Isolde aufgrund des stummen Ertragens lediglich als niedere, eher tierische Existenzen wahrnimmt:

> Isolde hatte beim Anblick der Mutter ein dumpfes, klares Bild, als ertappte und belauschte sie ein Nachttier auf seinen Gängen, ein Tier, das Nachts sehen kann, das Nachts sein eigentliches Leben lebt, das Nachts kämpft und leidet, das, wenn alles schläft, geheimnisvoll lebt. [...] Um diese Stunde schien alles Mütterliche von ihr abgefallen zu sein. Da war nur das Weib geblieben, das eigentlich nicht mehr

[135] Ebd., S. 163.
[136] Ebd., S. 174. Auch Bovenschen verweist auf diese Fragmentarität, wenn sie betont, dass „[d]ie Lulu-Figur […] weder einzig unter dem Aspekt ihrer dramaturgischen Funktion im Handlungsablauf noch lediglich unter dem der verschiedenen im Stück angesiedelten Topoi des Weiblichen hinreichend verstanden werden [kann][...]". Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 48.
[137] Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*, S. 173.

> Weib war, etwas Aufgebrauchtes, Zurückgestoßenes, Geduldetes, aber etwas, ohne das der Mann nicht mehr auskam.[138]

Auch ihre Schwester Marie wird in ihrer Ehe mit Mengersen von diesem aktiv und gegen ihren ausdrücklichen Willen in eine solche Position hineingedrängt und mit Verachtung geschlagen. Die Darstellung von bürgerlichen Familien steht in entschiedenem Kontrast zum utopischen Bild, in dem die liebende Ehefrau in der privaten Sphäre den Boden für das öffentliche Wirken bereitet; „[...] Böhlau focuses instead on violence in a bourgeois setting, thus violating the Wilhelmine understanding of violent behaviour."[139]

Die intensivste Darstellung der verschiedenen Gewaltebenen gegen Frauen findet sich jedoch in der Episode mit der namenlosen Geliebten von Isoldes Bruder Karl, die sich kurz vor der Geburt des unehelichen Kindes Hilfe suchend an Isolde wendet. Isolde kommt jedoch zu spät, die Kindsmutter ist bereits gestorben, was die Familie jedoch weniger kümmert als die Schande, die Karl durch die Einmischung Isoldes entstanden ist. Isolde geht auch zur Obduktion der Leiche, wo sie in dem den Blicken der männlichen Studenten ausgesetzten geschändeten weiblichen Körper das Bildnis für das Weibliche zu erkennen meint: „Dieser zerrissene, unverhüllte Körper, der hier vor freche, kalten Blicken lag, war das Weib, dem alles ohne Sch[e]u geboten werden konnte, das Weib, das nie zur Menschenwürde noch gelangt war."[140] Die Darstellungen psychischer, physischer sowie struktureller Gewalt von Männern gegen Frauen sind hier auf eine einzige Episode bzw. in einer einzigen Figur verdichtet, wodurch die kritische Intention des Textes auf den Punkt gebracht wird.

Als einzige Figur des Romanpersonals wagt Isolde es von Anfang an, sich gegen die männliche Gewalt aufzulehnen und sich auch körperlich zu wehren:

> „*Mulier taceat in ecclesia,*" sagt der Bursche und schiebt ein großes Stück Butterbrot mit Wurst zwischen die Lippen. „Was hat er gesagt?" fragt Isolde. „Das Weib schweige .... und so weiter," übersetzt der liebenswürdige Bruder patzig. „Zur Mutter hast du das gesagt?" fragt Isolde ganz bleich. „Bäh!" macht der Bruder. Und im Nu hat er von Isoldes Hand eine so derben Ohrfeige, daß seine etwas gelbe Wange stark gerötet ist. „Mama, wie kannst du dir das von dem Flegel gefallen lassen?" Karl stürzt wutbleich auf Isolde, die weiß sich aber zu wehren.[141]

Isolde hat von Anfang an ein starkes Unrechtsbewusstsein, ordnet sich jedoch zunächst ebenfalls unter, wenn sie vor Mengersen nackt posiert. Allerdings steht sie selbstbewusst zu ihrem Handeln, was auch den Maler stark irritiert:

---

[138] Böhlau, Helene: *Halbtier!* Roman. Hrsg. von Henriette Herwig und Jürgen Herwig. Mellrichstadt: Turmhut 2004 (= edition GENDER Band 1)., S. 36–37.: Henriette Herwig weist im Nachwort auf den „inflationären" Gebrauch „des Leitmotivs ‚Tier'" hin. Vgl. ebd., Nachwort, S. 239., das vor allem mit dem vor allem dem Männlichen zugeordneten Wortfeld des Menschseins kontrastiert wird. Dennoch wird auch dem Manne mit dem Begriff des Raubtiers ein gewisser tierischer Charakter zugesprochen.

[139] Richardson, Nancy C.: Violence and the'New Woman' at the Turn of the Century: Helene Böhlau's *Halbtier*! (1899). In: *Schwellenüberschreitungen. Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780 - 1918.* Hrsg. von Caroline Bland u. Elisa Müller-Adams. Bielefeld: Aisthesis-Verl. 2007. S. 79–97, S. 81.

[140] Böhlau, Helene: *Halbtier!*, S. 158.

[141] Ebd., S. 22.

> Aber wie er mit sicherem, vornehmem Blick den ihren streifen wollte, fuhr er leise zurück. Nicht mehr Isolde, das rührende, liebende Mädchen, – ein vornehmes, ruhiges Weib stand ihm da gegenüber. Und aus ihrem Mund tönten ruhige Worte: „Ich empfand ihre Kunst – ich liebte sie – ich that es. Ich will es auf offenem Markt sagen. Sehen Sie darin etwas Schlechtes? Ich habe mir nicht denken können, daß ein großer Künstler schmutzig ist. – Ist es so – so gehören Sie zum Haufen." Isolde wendete ihm den Rücken. Henry Mengersen war zum ersten Mal in seinem Leben verblüfft.[142]

Erst die Demütigung, dass Mengersen sie wegen ihres Handelns verachtet, macht ihr die eigene Situation bewusst: „Da lag sie, getreten, beschimpft, beschmutzt, vereinsamt und gehörte zu der verachteten, dumpfen, gedankenlosen Hälfte der Menschheit, die nicht das Recht hatte, voll Mensch zu sein."[143] Die Erbschaft des Onkels ermöglicht es ihr allerdings, sich ebenfalls als Künstlerin ausbilden zu lassen. Isolde scheint also die Abgrenzung von der Halbtier-Existenz geglückt zu sein. Trotzdem leidet sie darunter, sich nicht ‚ganz' zu fühlen: Zum einen fehlt ihr die Liebe zu einem Mann (und auch ein Kind), zum anderen bleibt sie in ihrem künstlerischen Schaffen auf Mengersen bzw. den Mann bezogen und schafft es nicht, etwas genuin Weibliches zu schaffen. Insofern betrachtet sie selbst ihr Bemühen um eine eigenständig-weibliche Existenz als gescheitert:

> Auf Isolde wirkte in diesem Frühjahr alles so schwer und trostlos. Sie zweifelte an sich. Stand das, was sie in ihrer Kunst erreicht hatte, irgendwie mit dem großen Fleiß, ihrer großen Hingebung in Einklang? War es doch nur das Elende Mittelmäßige? Weshalb sollte gerade sie etwas Außerordentliches leisten? Selten, selten, so viel sie wusste, nur in ganz wenigern Ausnahmen, hatte das Weib mehr als Mittelmäßiges geleistet? Nun, und weshalb sie? – Und wenn auch sie – so war sie eben eine armselige Ausnahme im günstigsten Falle.[144]

Mengersen ist von Isoldes scheinbarer Unabhängigkeit fasziniert, schafft es jedoch nicht, erneut Einfluss über sie zu gewinnen: „Nicht um einen Schritt hatte er ihr sich wieder nähern können, als Künstler wohl – und oft – nie als Mensch."[145] Da er ihr die einsamen Spaziergänge nicht untersagen kann, lässt er ihr einen Revolver zukommen, was Isolde über Selbstmord nachdenken lässt. In diesem Moment der Selbstauflösung wird sie jedoch von Mengersen angegriffen:

> Und da war es ihr, als wenn sie sich ganz in Frühlingsthränen auflöste; hingestreckt auf den Teppich, das Gesicht in den Händen vergraben, weinte sie. [...] Da fühlte sie sich berührt, so wild, so leidenschaftlich, so brutal, und jetzt riß es sie in die Höhe. „Isolde!" Eine erregte Stimme – die sie schon einmal gehört hatte – schon einmal. Stumm, mit fliegendem Atem, außer sich rang sie mit Henry Mengersen.[146]

Die folgenden Ereignisse werden lediglich angedeutet, scheinbar versucht Mengersen Isolde zu vergewaltigen. Richardson hebt die Ambivalenz der Szene hervor, wenn sie schreibt:

[142] Ebd., S. 129.
[143] Ebd., S. 134.
[144] Ebd., S. 187.
[145] Ebd., S. 189.
[146] Ebd., S. 193.

> Most often interpretated as an attempted rape scene, Mengersen's confrontation with Isolde contains numerous erotic images, as he reduces her suffering to unfulfilled sexual desire. The scene, however, remains remarkably vague and ambigous.[147]

Auch die folgende Ermordung Mengersens durch Isolde ist extrem vage gehalten:

> Mit einem wilden Ruck hatte Isolde sich ihm entwunden, war auf etwas losgestürzt. „Wie einen Hund!“ schrie sie. Ein scharfer kurzer Knall – ein schwerer Fall. – Isolde hatte ihren Schwager Henry Mengersen, den großen Künstler, erschossen.[148]

Die Tat wird lediglich auf der akustischen Ebene inszeniert. Erst im unmittelbaren Rückblick wird das Geschehen erläutert. Auch der Todeskampf Mengersens wird erst im folgenden Kapitel kurz beschrieben. Die Darstellung ist also durch einen hohen Grad an Diskontinuität gekennzeichnet: “Böhlau's description is shocking for the time and yet so frustratingly vague that the reader finds it difficult to reconstruct the actual sequence of the murder.”[149] Isolde handelt aus heutiger Perspektive eindeutig in Notwehr. Sie selbst begreift ihr Handeln jedoch als einen Akt der Gerechtigkeit:

> Mörderin! Das Wort schreckt sie nicht! […] Sie hat Gericht gehalten. […] Sie steht hier vor dem Toten als der Begriff Weib. Sie hat einen großen Künstler, einen Geistesmenschen, einen schöpferischen Menschen brutal getötet. Das beunruhigt sie nicht. […] Sie steht hier als der Begriff des ewig bedrückenden Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt, waffenlos und rechtlos jeder Erniedrigung gegenüber.[150]

Isoldes Tat ist also nicht nur auf der persönlichen Ebene ein Befreiungsschlag, vielmehr handelt sie als Vertreterin aller unterdrückten Frauen. Die Gewalthandlung wird damit also entschieden politisiert: „Mit der Exekution des Vergewaltigers wird [...] ein von Männern beherrschter Weiblichkeitsdiskurs an den Pranger gestellt, der die Frauen nur als Objekt, nicht als Subjekt des Kulturschaffens gelten lässt.“[151] Die positive Deutung Isoldes wird zudem unterstützt durch die Inszenierung der Figur als (christliche) Märtyrerin[152] in ihrem – ebenfalls lediglich angedeutetem Selbstmord. Erst hierin erlangt sie vollständige Freiheit: “Nevertheless the suicide appears to be a liberating event, in which she expresses her hopes of escaping the world in which she ist trapped.”[153] Diese Konstruktion erscheint bei näherem Hinsehen jedoch problematisch, wie auch Richardson betont:

> Although Isolde's cry appears as a direct challenge to all facets of the male-driven world that have contributed to women's oppression, Isolde still remains a prisoner of male-driven subjectivity; in trying

[147] Richardson, Nancy C.: Violence and the ‘New Woman’ at the Turn of the Century: Helene Böhlau’s *Halbtier*! (1899), S. 92f.
[148] Böhlau, Helene: *Halbtier!*, S. 194.
[149] Richardson, Nancy C.: Violence and the ‘New Woman’ at the Turn of the Century: Helene Böhlau’s *Halbtier*! (1899), S. 93.
[150] Böhlau, Helene u. Henriette Herwig: *Halbtier!*, S. 195.
[151] Ebd., S. Nachwort, S. 225f.
[152] An verschiedenen Stellen dieser letzten Episoden wird Isolde als hingebungsvoll betend oder mit ausgestreckten Armen kniend dargestellt. Vgl. ebd., S. 192, 193, 201.
[153] Richardson, Nancy C.: Violence and the ‘New Woman’ at the Turn of the Century: Helene Böhlau’s *Halbtier*! (1899), S. 94.

> to become an equal to men, Isolde becomes just as violent as they are and uses male-generated standards to achieve her aims.[154]

Isolde scheitert also gerade in ihrem Anspruch, etwas genuin Weibliches zu schaffen; stattdessen sucht sie Zuflucht in einem christlich (und damit wiederum patriarchalisch) geprägten Ideal der Selbstaufgabe. Auch hier kann weibliches Gewalthandeln nur im Kontext einer – wie auch immer gearteten – Mythologisierung stattfinden. Böhlaus Roman lässt sich also durchaus als gesellschaftskritischer Text lesen (besonders im Hinblick auf die gesellschaftliche Situation der Frauen), er kann jedoch nicht in einen explizit emanzipatorischen Kontext eingeordnet werden. Diesbezüglich bleibt Helene Böhlaus Roman den Darstellungsprinzipien des 19. Jahrhunderts verhaftet.

Clara Viebig setzt sich in ihrem Werk ausführlich mit gewalttätigen Frauenfiguren auseinander. Auffälligerweise werden diese Texte nur selten in Analysen des Frauenbilds Viebigs mit einbezogen. Der erste Text, in dem Viebig sich mit weiblichem Gewalthandeln auseinandersetzt, ist die Novelle *Die Schuldige*, die 1897 in der Novellensammlung *Die Kinder der Eifel* erschien und 1903 auch in dramatisierter Form aufgeführt wurde. Dabei unterscheidet sich das naturalistische Drama *Barbara Holzer* in einigen Aspekten von der Novelle.

Barbara Holzer dient als Magd beim Pfälzelbauern, der selbst als Pächter unter den hohen Zinszahlungen leidet. Sie ist schwanger von dessen Sohn Lorenz, die Beziehung/Vaterschaft wird jedoch von beiden geheim gehalten. Schnell wird deutlich, dass für Barbara das eigene Gewissen als Prämisse ihres Handelns fungiert, wenn sie einer bettelnden Mutter nicht nur einen halben Leib Brot zusteckt, sondern ihr auch noch ihr Halstuch gibt, damit das Kind nicht friert. Ihr eigenes Kind zu töten, kommt für sie selbst ebenfalls nicht in Frage, sie will das Kind unbedingt bekommen:

> Der trotzige Zug um Barbaras Mund trat stärker hervor, mit einer ungeduldigen Bewegung schleuderte sie die widerspenstige, schimmernd blonde Haarsträhne aus der niedern Stirn. „Wann ech sterben wollt', däht dän mich net dran hinnern on kein Gebetbuch on kein Kirch." [...] „Ech duhn üwel; mitten in meiner Angst es mer't e su, als spürten ech en große Freid; ech werden net mieh e su allein sein, e su einsam, ech werden wat Lebigs am Herz halten, mein es, mier zugeheert – wan hän mech net heiraoden kann, net will," – sie knirschte mit den Zähnen, und ihre Augen funkelten drohend – „soll hän et bleiwe laossen. Ech han mei Könd, dat han ech, dat kann mer keiner holen – on ech frein mich!"[155]

Da sie um die Ausweglosigkeit ihrer Situation als Mutter eines Bastards weiß, nimmt sie Lorenz den Schwur ab, sie zu heiraten. Schon hier wird die Unbedingtheit Barbaras deutlich, wenn sie Lorenz zunächst droht und ihn dann zwingt zu schwören: „Sie schüttelte ihn wild

[154] Ebd., S. 95.
[155] Viebig, Clara: Die Schuldige. In: dies.: *Kinder der Eifel*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1897. S. 155–241, S. 161.

und ballte dann die Fäuste. ‚Liewer sehn ech dech dud vor mer, als dat ech dech ener annern laoß – hörste Lorenz – Lorenz!'"[156] Barbara wird durch die wiederholte Bezeichnung als „Wilde" ins Unheimliche gerückt. Hin- und her gerissen zwischen Liebe und Hass beschließen sie, dass Barbara sich zunächst in der Genoveva-Höhle versteckt, bis Lorenz die Mittel zusammen hat, damit sie nach Trier gehen kann. Der Pfälzelbauer würde Lorenz jedoch gerne mit Anna, der Tochter des reichen Pächters Claasen, verlobt sehen, da er sich finanzielle Vorteile erhofft.

Während Barbaras Tante Kathrein, selbst Armenhäuslerin, ihr bei der Geburt hilft und später außerdem versucht, bei Lorenz Geld für den Unterhalt des Kindes einzutreiben, treibt Lorenz die Verlobung mit Anna weiter voran. Diese offenbart sich auf einem Fest einem alten Freund, dem Staatsanwalt Milde. Milde hadert mit seiner Funktion im Rechtssystem: „Er war zu weich, viel zu weich; er sah nicht mit den Augen des Richters. Er sah mit denen des Menschenfreunds."[157] Als Milde von den Gerüchten um den Spuk bei der Genoveva-Höhle[158] hört, spaziert er neugierig dort hinauf und beobachtet versteckt Barbara mit ihrem Kind. Das eskapistische Zusammensein von Mutter und Kind hat utopische Züge, was auch durch den intertextuellen Verweis auf die lokale Genoveva-Sage unterstützt wird. Viebig nutzt diese empathische Szene, um über die Figur des Staatsanwalts gesellschaftskritische Aspekte deutlich werden zu lassen:

> Da schien wohl kein Zweifel, das junge Weib in der Genovevahöhle war die verschwundene Barbara Holzer, des Pfälzelbauern Magd; sie saß oben in der Höhle und verbarg ihre Schande vor der Welt. Ihre Schande – oder ihr Glück?[159]:

Als er auf dem Rückweg Lorenz hinaufsteigen sieht, keimt in ihm jedoch ein Verdacht bezüglich der Vaterschaft auf. Die folgenden Ereignisse werden vor allem im Hinblick auf Milde als Ermittlerfigur erzählt. Er wird telegrafisch über die Ermordung Lorenz' informiert, fährt daraufhin zum Tatort und leitet die Ermittlungen ein. Durch diesen Perspektivenwechsel gelingt es geschickt die eigentliche Gewalthandlung auszublenden. Sie wird zunächst fassbar über die ausführliche Beschreibung der Leiche:

> Er lag auf dem Rücken, die verglasten Augen weit aufgerissen – so hatten ihn Holzfäller am Morgen gefunden; noch hatte keine glättende Hand über die Züge gestrichen, sie waren verzerrt. Der Kopf war hintenüber gesunken, [...]. Bis hinauf in das weiße Gesicht und weit im Bogen war das Blut gespritzt; der Körper lag in einer dunklen Lache, hinunter zum Bach war der klebrige Saft gelaufen, die

[156] Ebd., S. 174.
[157] Ebd., S. 193.
[158] Der Spuk beruft sich auf die Legende über die heilige Genoveva. Diese in der Eifel bekannte Sage, die auch in der Novelle selbst kurz erläutert wird, berichtet, wie die Pfalzgräfin durch eine Intrige des Ritters Golo, dessen Annäherungsversuchen sie sich widersetzt hatte, jahrelang in der Wildnis ausgesetzt worden ist und dort mit ihrem neugeborenen Sohn überlebt, weil sie sich von Kräutern ernährt und die Mutter Gottes ihr eine Hirschkuh schickt, um den Jungen zu säugen. Die Parallelen sind vor allem in dem erzwungenen Rückzug in die Natur zu sehen, wobei bei Viebig der nährende Aspekt wegfällt.
[159] Ebd., S. 198.

> grünmoosigen Steine mit roten Flecken besudelnd. In der Brust saß die Todeswunde, ein tiefer Stich, der bis zum Herzen gedrungen. Die Rechte hatte wohl noch mit letzter Kraft nach der Brust gegriffen und den Mordstahl herausgerissen – sie war blutüberströmt – die Linke hatte sich krampfhaft geballt. Nebenbei, halb verborgen im Moos, ein Messer, ein altes, verrostetes Küchenmesser, aber lang und spitz, die schartige Klinge rot bis zum Heft. Es mußte eine kräftige Faust gewesen sein, die den Stoß geführt hatte – oder eine wahnsinnige Energie.[160]

Einen Hinweis auf die Täterin findet Milde in der Hand des Toten, die noch immer ein Büschel langer blonder Haare hält. Der Staatsanwalt sieht dadurch seine Ahnung bestätigt.
Die Inszenierung in der dramatischen Fassung funktioniert ähnlich, auch hier wird die eigentliche Gewalthandlung komplett ausgeblendet und durch den Bericht des Kreisphysikus' ersetzt:

> […] Der Kreisphysikus deckt eben ein Bettlaken über die Bahre, als der Vorhang aufgeht. Er ist in Hemdsärmeln, tritt an das Waschbecken und wäscht sich die Hände. Er wendet dabei den Kopf nach dem Tisch, an dem der Gerichtsschreiber sitzt und schreibt. Mathieu geht mit unruhigen Schritten vor dem Tisch auf und ab. Am Fenster steht der Ortsvorsteher Kohlhas […].
> Kreisphysikus.
> Herr Sekretär, nehmen Sie mit in den Tatbestand auf: der Stich hat den Thorax durchbohrt, ist in die Lunge gedrungen, ein Bluterguß hat stattgefunden. (zu Mathieu.) Unglaublich, mit welcher Vehemenz der Stoß geführt ist, die Person hat Riesenkräfte gehabt! Gewehrt hat er sich keinesfalls mehr, muß umgefallen sein wie ein Stier, nur daß er noch im Todeskampf die Hand in die Haare des Mörders gekrallt hat; hielt ja ein ganzes Bündel langer, blonder Haare in der geballten Faust. [...][161]

Der Rahmen für diese Inszenierung ist neu: Die Ereignisse werden über Beweise und Erkenntnisse aus einer kriminalistischen Untersuchung – der Obduktion der Leiche – präsentiert. Das Gewalthandeln wird explizit mit dem kriminologischen Diskurs verknüpft, die Erkenntnisse haben so eine scheinbar objektive Qualität. Allerdings wird das Eindringen der Ermittler in den ‚geschützten' Naturraum der Höhle als Akt der Zerstörung beschrieben: „Sie stampfen durch's Gras, sie treten die Blumen nieder, sie reißen den blühenden Vorhang ungestüm zur Seite und drängen vorwärts."[162] So wird die eher kritische Intention Viebigs deutlich. Diese wird bei der Novelle im Folgenden vor allem durch die Figur Mildes ausgedrückt, der von Zweifeln und Gewissensbissen geplagt wird. Nachdem er die Polizisten zur Höhle geführt hat, in der Barbara festgenommen wird, übernimmt er später auch ihre Befragung. Barbara Holzer gesteht den Mord und beschreibt die näheren Umstände; Lorenz wollte ihr das Kind wegnehmen, es Anna vor die Tür legen und sich selbst um es kümmern. Die Gewalthandlung selbst stellt sich dann (nach heutigem Verständnis) eher als Notwehr heraus:

> „Ech hon em dat Messer gewiesen: ‚Lorenz, Lorenz! Ech giehn net von meim Könd – mimm dech in Aacht Lorenz, Lorenz!' Aewer dän Lorenz packt mech on schlät mech in't Gesicht: ‚Vettel, schär dech! Biste stil, sunst murksen ech dech af!' – *on wie hän mech packt on dat Messer mer aus der Hand reißen*

[160] Viebig, Clara: Die Schuldige, S. 214.
[161] Viebig, Clara: *Barbara Holzer*. Berlin: Egon Fleischel & Co. 1903, S. 65.
[162] Viebig, Clara: Die Schuldige, S. 221.

> *will*, duh –o Hähr, onsen Hähr Jeses Christ soll mer vergäwen – duh stoßen ech zu – um fällt hän ohne Muck!“[163]

Auch die Befragung Annas als Zeugin übernimmt er und weckt durch die Erzählung der Tatumstände durchaus das Mitleid Annas mit Barbara. Als Milde sie aber darum bittet, das Kind bei sich aufzunehmen, verweigert sich Anna mit den Worten: „‚[...] – Herr Staatsanwalt, Sie sind so en guter Herr' – Sie trat an ihn heran und legte die Hand auf seinen Ärmel – ‚aber, Herr Staatsanwalt, Sie passen net for de Welt!'“[164] Milde sieht ein, dass er mit seiner Bitte wohl zu weit gegangen ist. Abschließend wird kurz berichtet, wie Barbara verzweifelt nach ihrem Kind rufend nach Trier (vermutlich zur Verhandlung) gefahren wird.

Vor allem der Schluss wird im Drama stark abgeändert. Das ist größtenteils dramaturgisch bedingt, sorgt aber dennoch für eine Akzentverschiebung. Im Gespräch zwischen dem Kreisphysikus und Matthias wird deutlich, dass Barbara mit dem Messer neben sich durch das Wimmern des Kindes in der Höhle vorgefunden und widerstandslos festgenommen wurde. Das Mitleid, das Mathieu empfindet, stößt beim Kreisphysikus auf Unverständnis, er aber rechtfertigt sich mit dem Hinweis auf seine Kompetenz als Untersuchungsrichter:

> Lieber Doktor, Sie mögen Beinbrüche heilen oder beurteilen können, ob ein Herz krank ist oder gesund, was in dem Herz des verlassnen Weibes vorging, wissen Sie nicht zu beurteilen. Hätten Sie den Blick gesehn, den sie auf ihr Kind warf, als man es ihr aus dem Armen riß, ihr die Hände band und sie fortschleppte. [...] – Lieber Freund, das hier war kein geplanter Mord, das war Notwehr! Glauben Sie mir, die Gerechtigkeit weint hier, wo sie verdammen muß – sie kann nicht verzeihen, aber sie versteht. [...] Ich habe nur beobachtet, und meine Beobachtungen mit dem vorher Gehörten zusammengereimt – wozu ist man denn schon manches Jahr Untersuchungsrichter? [...][165]

Bei der Identifizierung der Leiche bricht der Pfälzelbauer zusammen und auch Anna schaudert vor der Leiche zurück. Barbara wird zum Verhör ebenfalls ins Leichenschauhaus gebracht. Dort wird sie von Mathieu vernommen, aber erst als dieser ihr offenbart, dass ihr Kind in der Nacht verstorben sei, gesteht Barbara, wie sie Lorenz erstach, als er sie selbst wegschicken und ihr das Kind wegnehmen wollte, um es vor die Tür eines Nonnenklosters zu legen. Gleichzeitig bittet sie darum sterben zu dürfen. Mit den Worten, er könne ihr dabei nicht helfen, lässt Mathieu sie abführen.

Im Drama liegt mit der ausführlichen Inszenierung der Befragung der zentrale Konflikt auf der Frage nach der Schuldigkeit Barbaras. Barbara macht sich in den Augen der Dorfgesellschaft nicht nur durch den Mord an Lorenz schuldig, sondern schon an dem Punkt an dem sie sich als Unverheiratete von ihm schwängern lässt. Diese Schuldhaftigkeit wird jedoch unterlaufen, wenn sich die positiv besetzte Figur des Mathieu verständnisvoll für Barbara ausspricht und sie mit der heiligen Genoveva in Zusammenhang gebracht wird.

---

[163] Hervorhebung von mir, J. K.; ebd., S. 230.
[164] Ebd., S. 238.
[165] Viebig, Clara: *Barbara Holzer*, S. 67f.

Viebig prangert hier die soziale Ungerechtigkeit der unverheirateten Mütter an, die aufgrund des willkürlichen gesellschaftlichen Ehrenkodex keine Möglichkeit haben, sich und ihr Kind selbstständig zu ernähren. Auch Möglichkeiten der Abtreibung sind nicht legal, wobei es hier auffälligerweise gerade nicht um Kindstötung geht. Auch die rekonstruierende Darstellung des Mordes durch die Sichtung der Beweise und das Verhör der beteiligten Personen objektiviert schließlich die Schuldigkeit Barbaras im Urteil des Untersuchungsrichters Mathieus. Der kriminologische Diskurs wird hier also als relativierendes Gegengewicht zum von gesellschaftlichen Maßstäben bestimmten Urteil der Dorfbevölkerung eingesetzt, diskurskritische Aspekte werden eher nur angedeutet. Demgegenüber wird die Thematik in der Novelle komplexer inszeniert. Durch die Figur Mildes wird eine diskurskritische Position etabliert, die die ‚unmenschlichen' Aspekte der Rechtsprechung ankreidet und dadurch Viebigs gesellschaftskritische Intention noch ausweitet und verstärkt.

Eine der ersten Darstellungen eines weiblichen Serienmörders formuliert der österreichische Schriftsteller Heimito von Doderer. In seiner 1935 erschienenen Erzählung *Eine Person von Porzellan* beobachtet der Protagonist in einem Café eine junge Frau. An dieser fasziniert ihn vor allem ihre Reinheit:

> Sie war so hell und rein und zart, daß man, sie ansehend, sich selbst wie mit Schmutz bedeckt vorkam. Sie legte kleine, ebenso reine Dinge vor sich auf das Tischchen hin: ein Täschchen, ein Döslein, ein Etui aus schön poliertem Holz, dem sie winzige Zigaretten entnahm. Alles an ihr war – überaus: die Beine und Füßchen waren überaus wohlgeformt ebenso wie etwa das Näslein, auch die Hände, welche mit viel Sorgfalt und Zierlichkeit bewegt wurden.[166]

Die Frau macht sich während der Lektüre einer Modezeitschrift Notizen, was den Protagonisten zu der Spekulation bewegt, sie sei die Besitzerin einer Damenschneiderei, die zehn bis vierzehn Lehrmädchen beschäftige und auch ihre Eltern unterstützt. Dem Ich-Erzähler geht es grundsätzlich nicht um die am Nebentisch sitzende Frau, sondern viel eher um die Imagination, die er sich von ihr macht. Darauf deuten nicht nur die Spekulationen hin, die auf keinerlei weitergehenden Legitimationen beruhen, sondern auch die vielen Verkleinerungs- und Verniedlichungsformen, die er beim Sprechen über sie benutzt.
Als die Frau aufbricht, folgt er ihr unbemerkt in ein altes, scheinbar verlassenes Haus hinein. Versteckt beobachtet er, wie sie in einer Ecke hockend „[m]it der rechten Hand […] irgendwelche ruckartige, zerrende oder reißende Bewegungen [vollführte]"[167]. Zunächst kann der Erzähler nicht sehen, was vor sich geht, aber kurz darauf erkennt er, dass die Frau sich an einer von mehreren im Raum befindlichen Leichen zu schaffen macht.

[166] Doderer, Heimito von: Eine Person von Porzellan. In: ders.: *Die Erzählungen.* 3., erw. Aufl. der Einzelausg. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München: Verlag C. H. Beck 1995. S. 302-306, S. 302.
[167] Ebd., S. 304.

> Was der Person von Porzellan zunächst lag, war jetzt gut beleuchtet, und war ein Mann. Seine Kleider hatte man über der Brust ganz aufgerissen und beiseite geschoben, so daß diese selbst frei lag; und überdies war der Brustkorb, etwa von der Höhe der Schlüsselbeine bis tief unter die falschen Rippen hinab, mit einem scharfen Werkzeug, vielleicht mit einer Hacke, wie die Fleischer sie haben, aufgehackt und der eröffnete Thorax noch auseinandergezerrt worden, so daß er weit klaffte. Man sah das rote Fleisch.[168]

Trotz der detailreichen Beschreibung der Beobachtungen wird nicht deutlich was genau oder zu welchem Zweck sich die Frau an dem geöffneten Thorax zu schaffen macht: „Mit diesem Ding nun riß und ruckte, hackte und zerrte sie in der oberen Leibeshöhle der vor ihr am Boden liegenden Leiche herum, nickend und wippend, ruhend und wieder zupackend, wie ein Aasgeier bei einem gefallenen Tier.“[169] Dabei gibt sie auch noch „kleine Töne von sich: Seufzerchen und ein leises, ihr selbst sicher nicht bewusstes Quieken und Grunzen.“ [170] Die Art der Beschreibung impliziert tatsächlich das Verhalten eines Raubtiers nach dem Erlegen seiner Beute. Auffälligerweise wird hier zwar in gewisser Weise gewalttätiges Handeln beschrieben – die eigentlich vorausgehende Tötungshandlung wird jedoch nicht erzählt.
Dem Protagonisten wird übel, er schafft es jedoch durch einen Schluck Gin, das Erbrechen zu verhindern und flieht aus dem Haus. Nachdem er sich von dem ersten Schrecken erholt hat, kommt er zu einer Erkenntnis, die im Übrigen seine eigentliche Erzählmotivation darstellt:

> Ich kam nämlich ganz unzweideutig dahinter, daß meine begreifliche Erleichterung gar nicht so sehr von meinem glücklichen Entrinnen herrührte, sondern in viel höherem Grade von dem nun gewonnenen Wissen über die eigentliche Natur dieser Person von Porzellan: daß sie nämlich derlei trieb; in Leuten herumwühlte; zupfend, hackend, nickend; hingebungsvoll; grunzend quiekend – ja, all das machte sie mir eigentlich weit weniger schrecklich und quälerisch nachwirkend.[171]

Der Protagonist schreibt das Verhalten der Frau dem Wahnsinn zu und verliert über diese ‚Trivialität’ jegliches Interesse an ihr. Es ist also nicht eine Abneigung gegen das nicht gesellschaftskonforme Verhalten der Person, sondern die Destruktion seiner männlichen Imagination, die sein Interesse an dieser Frau erschlaffen lässt. Auch als der Protagonist sie am nächsten Tag erneut in dem Café antrifft, „bekümmert“ ihn das in keiner Weise mehr, was auch der lakonische Schlusssatz zeigt: „Später hab' ich sie dann nie mehr zu Gesicht bekommen. (Ist wohl eingesperrt worden.)“[172]

Eine Person von Porzellan zählt zu Doderers Kurz- und Kürzestgeschichten, wobei

> [i]hrem Formcharakter nach […] die hauptsächlich nach 1954 entstandenen ›Kürzestgeschichten‹ am profiliertesten [sind]: Ein ironischer Kommentar zur Großform des Romans, in dem der Kausalkonnex bewußt zerstört und der fatologische Zusammenhang zur Wirkung kommt.[173]

[168] Ebd.
[169] Ebd, S. 305.
[170] Ebd.
[171] Ebd, S. 306.
[172] Ebd.
[173] Ebd., Nachwort, S. 493.

Gerade durch die Ausblendung des eigentlich relevanten Ereignisses der Tötung wird hier der Kausalkonnex destruiert; eine weitergehende Interpretation der Gewalthandlung wird so unmöglich gemacht, ist aber – zumindest aus Sicht des Protagonisten – auch irrelevant.

Weibliches Gewalthandeln wird in der Nachkriegszeit kaum inszeniert, erst mit der zweiten Feminismuswelle gerät es wieder in den Blick und findet schließlich im Frauenkrimi ein Forum, in dem es auf vielfältige Weise imaginiert werden kann. Ingrid Nolls 1990 erschienener Debütroman *Der Hahn ist tot* ist in diesem Genre angesiedelt; es geht es um die Erlebnisse der Serienmörderin Rosemarie Hirte. Die in der Ich-Perspektive gehaltene Erzählung beginnt mit einem Rückblick der 52-jährigen Protagonistin auf ihr bisheriges (Liebes-)Leben. Die Versicherungsangestellte, die sich selbst als graue Maus begreift, hat sich nach wenigen, allesamt gescheiterten Beziehungen mit ihrem unspektakulären, einsamen Leben in Mannheim eigentlich abgefunden und sogar angefreundet:

> Wenn man wie ich nicht verheiratet, verwitwet, geschieden ist, keinen Lebensgefährten oder Freund hat – von Kindern ganz zu schweigen – und nicht mal mit kurzfristigen Männerbekanntschaften aufwarten kann, dann kriegt man heute wie damals einen abwertenden Spitznamen angehängt. Aber eine alte Jungfer wie meine Lehrerinnen bin ich nicht. [...] Ich verdiene gut, ich halte mich gut. Mit meinen 52 Jahren sehe ich besser aus als in meiner Jugend. Mein Gott, wenn ich die Fotos von damals sehe! Gute zwanzig Pfund zu viel, eine unvorteilhafte Brille, diese plumpen Schnürschuhe und der Bordürenrock. Ich war die Frau, mit der man angeblich Pferde stehlen konnte und die schließlich selbst einem Pferd immer ähnlicher wurde.[174]

Noll entwirft hier eine Protagonistin, die den gängigen Stereotypen der Gewalttäterinnen widerspricht. Sie erfüllt weder Kriterien der ‚übermäßigen Schönheit' und Anmut oder zeichnet sich durch sonstige Aspekte von Weiblichkeit aus. Auch wenn Rosemarie versucht, ihre weiblichen Reize stärker zu betonen und sich im Lauf der Handlung jugendlicher kleidet, um Wietholds Aufmerksamkeit zu erregen, wird sie von diesem nicht als potentielle Partnerin wahrgenommen. Vor allem ihre fehlende Mutterschaft wird von ihr selbst als eine Art ‚Defekt' verstanden:

> Ich hatte ja in jungen Jahren, noch vor der Pillenära, zwar immer in Angst vor einer möglichen Schwangerschaft gelebt, aber heute, wo ich keine Kinder mehr kriegen kann, bedaure ich das. Ja, fast tut es mir Leid, nicht wie so viele Frauen wenigstens eine Abtreibung oder Fehlgeburt durchgemacht zu haben, denn selbst so ein Negativerlebnis hätte mich doch einige Wochen Schwangerschaft erfahren lassen. In meinem Leben als Frau fehlt das ganz.[175]

Durch die Betonung der Durchschnittlichkeit der Protagonistin und auch aufgrund der durchgängigen Ich-Perspektive des Romans schafft Noll ein starkes Identifikationspotential (vor allem für die vorwiegend weiblichen Leser).

[174] Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot*. Zürich: Diogenes 2003, S. 7.
[175] Ebd., S. 14.

Auf einer Volkshochschul-Lesung trifft Rosemarie den Lehrer Rainer Witold Engstern und verliebt sich in ihn. Die Passion geht so weit, dass sie beginnt ihm nachzuspionieren. Als sie sich eines Abends nachts in seinen Garten geschlichen hat, belauscht sie einen Streit Engsterns mit seiner Frau, bei dem er die Betrunkene im Affekt anschießt. Unwillkürlich greift Rosemarie ein, um Engstern zu helfen. Dabei geht es ihr vor allem darum, ihre Möglichkeiten mit Engstern weiter in Kontakt zu kommen aufrechtzuerhalten: „Nein, das kannst du nicht machen, fuhr es mir durch den Kopf, er wird verurteilt, jetzt, wo wir uns gerade erst kennenlernen [sic]. Er kommt für Jahre ins Gefängnis.“[176] Rosemarie versucht zunächst, ihn davon abzuhalten, die Polizei zu rufen und lässt ihn sich stattdessen betrinken, um dann selbst die Polizei zu rufen. Allerdings bewegt sich Engsterns Frau noch:

> Hilke bewegte sich, wimmerte, lebte. Das durfte nicht sein, Witold mußte für immer von ihr befreit werden. Ich nahm den Revolver, er lag direkt vor mir auf dem Couchtisch, ging zur Balkontür, zielte aufs Herz, schoß – und traf sie am Kopf. Sie sackte zusammen. Witold stöhnte auf, aber er hatte nichts verstanden.
> Sofort war mir klar, daß ich einen Fehler gemacht hatte. Ein zweites Mal schießen, wenn man beim ersten Mal nicht getroffen hat, das wirkt nicht mehr wie Totschlag im Affekt.[177]

Um es wie Notwehr aussehen zu lassen, verletzt Rosemarie den Lehrer ebenfalls:

> Aber es mußte sein. Ich stellte mich an Hilkes Stuhl und schoß neben Witolds Bein auf den Teppich. Witold schrei und ächzte wieder auf, und nun sah ich, daß sein Bein blutete. Ich mußte ihn getroffen oder gestreift haben. Ich hob das Bein hoch, aber Gott sei Dank - das war nur eine Bagatelle, da brauchte ich mich nicht weiter drum zu kümmern.[178]

Schließlich flieht Rosemarie mit der Waffe und versteckt diese zu Hause. Diese Darstellung des ersten Mordes ist relativ ausführlich gehalten, vor allem die Ich-Perspektive unterstützt dabei die Unmittelbarkeit des Geschehens. Rosemarie handelt im Affekt und aus der eigentlich positiven Intuition, den von ihr geliebten Mann ‚retten zu wollen’, allerdings verliert sie dabei jedes Maß.

Nachdem sie einige Tage zwar durchaus Angst vor ihrer Entdeckung durch die Polizei hat, bezüglich der Tat selbst aber kaum ein schlechtes Gewissen verspürt, besucht sie den krankgeschriebenen Engstern im Ferienhaus seines Freundes und erklärt ihm ihre Motivation. Die beiden verabreden sich für das nächste Wochenende mit ihren Freunden Beate und Ernst, um sich ‚vor Zeugen’ neu kennen zu lernen. Nach diesem Treffen ist Rosemarie allerdings argwöhnisch, dass Beate eine Affäre mit Engstern beginnt. Bei der weiteren Überwachung des Lehrers sieht sie öfters ihr Auto vor dessen Tür parken. Sie fasst den Plan, Beate zu töten: „Meine hilflose Wut steigerte sich unaufhaltsam. Ich hätte Beate erwürgen können.

[176] Ebd., S. 35.
[177] Ebd., S. 36.
[178] Ebd.

Erwürgen? Warum eigentlich nicht?“[179] Indem der Leser so die eigentliche ‚Idee' über die Planungsphase bis zur Ausführung sozusagen gedanklich begleitet, wird er zu einer Art Mitwisser, der auch die Zweifel und Skrupel Rosemaries an sich und ihrem Vorhaben teilt.

Rosemarie lädt Beate vermeintlich spontan zu einem Picknick ein, bei dem sie einen Aussichtsturm besuchen. Auch hier bleibt die Perspektive vor allem bei der Täterfigur, auch Rosemaries Zweifel werden verdeutlicht:

> Ich tat auch so, als würde ich essen, aber die trockene Hühnerbrust blieb mir im Hals stecken. Ich mußte jetzt eigentlich den Revolver hinter Beates Rücken auspacken und meine lebenslustige Freundin – meine einzige – kaltblütig erschießen. Das konnte ich einfach nicht.[180]

Der eigentliche Plan scheitert also. Als Beate auf der Umrandung balanciert, stößt Rosemarie sie aus einem spontanen Impuls herab:

> Wie das Kind, das sie früher gewesen war, stellte sie sich vor mich auf die Mauer und lachte mich so frech an, so wie sie früher wohl ihre Mutter zur Verzweiflung gebracht hatte.
> Ein energischer Stoß mit beiden Händen gegen ihre braunen Beine, und Beate fiel mit einem ganz hohen Schrei und mit dem Sektglas in der einen, dem Hühnerbein in der anderen Hand den Turm hinunter.[181]

Die Unmittelbarkeit des Schlusses wird dabei vor allem durch den Bruch im Text verdeutlicht, auch das Fehlen des (Täter-)Subjekts im ersten Teil des Satzes trägt zu einer dramatisierenden Irritation bei. Die Fokussierung auf die eher grotesken Details wie zum Beispiel das Hühnerbein entschärft dann allerdings die Brutalität. So wird der Leser über die formale Ebene auf subtile Weise in der Wahrnehmung bzw. Beurteilung der Gewalthandlung gelenkt, die Täterschaft Rosemaries wird sozusagen ‚verschleiert'. Das ist notwendig, weil die Motivation der Tat eine andere ist als beim ersten Mord. Während sie dort aus ‚Liebe' handelte, ist es hier der Wunsch, die beste Freundin als Konkurrentin aus dem Weg zu räumen.

Auch hier flieht Rosemarie nach der Beseitigung der Beweise vom Tatort. Im Gegensatz zum ersten Mord hat sie jetzt allerdings starke Gewissensbisse, so dass sie krank wird. Die Nachricht vom Tod der Freundin wird ihr von Engstern überbracht, der sich aus Mitleid um sie kümmert. Von ihm erfährt Rosemarie, dass er nicht mit Beate, sondern mit deren Tochter Vivian ein Verhältnis hat. Der Mord an ihrer Freundin erweist sich nicht nur als besonders kaltblütig, sondern letztlich auch als grundlos. Eifersüchtig überlegt Rosemarie, auch diese zu töten, lässt aber nach einigen fehlgeschlagenen Versuchen, Pralinen zu vergiften, von dem Plan ab. Die unerwarteten Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, lassen sich durchaus als ironischer Kommentar auf die Zuschreibung des Giftmordes zum Weiblichen verstehen.

[179] Ebd., S. 93.
[180] Ebd., S. 98f.
[181] Ebd., S. 99.

Einige Wochen später plant Engstern eine Wandertour durch den Elsass und lädt Rosemarie ein, ihn und einige Freunde zu begleiten. Während der Tour vermutet Rosemarie, dass auch die anderen mitreisenden Frauen in Engstern verliebt sind. Während sie diesen Gedanken bei der ähnlich unscheinbaren Kitty, die sie als Verbündete begreift, erträgt, erscheint ihr gerade das von ihr bespitzelte Zusammensein zwischen Scarlett und Engstern unerträglich. Als Rosemarie Scarlett nachts nach dem Treffen in der Badewanne vorfindet, konfrontiert diese sie mit dem Verdacht, Beate aus Eifersucht ermordet zu haben. Auch hier reagiert Rosemarie wieder ohne nachzudenken:

> Ich griff nach dem elektrischen Lockenstab, den Scarlett bei ihrem abendlichen Aufputz benötigt hatte. Der Stecker war eingeschaltet. Blitzschnell fegte ich ihn in die volle Badewanne. Durch den Kurzschluss ging die Spiegelleuchte aus, aber die Deckenlampe zum Glück nicht. Scarlett wurde ohnmächtig. Oder war sie tot?[182]

Hier wird ebenfalls durch die Fokussierung auf ein eher nebensächliches Detail – das Ausgehen des einen Lichts – die Brutalität dieser eigentlich äußerst schmerzhaften Todesart[183] verschleiert. Um sicherzugehen, dass Scarlett tot ist und sie nicht mehr verraten kann, drückt Rosemarie anschließend ihren Kopf unter Wasser. Auch hier lässt sie die Mordwaffe (in ihrem Koffer) verschwinden und legt sich ins Bett, bis die Leiche am nächsten Morgen entdeckt wird. Sie schafft es, Engsterns Verdächtigungen zu zerstreuen, die Polizei wird jedoch auf ihn aufmerksam. Allerdings gerät auch Rosemarie selbst ins Visier der Ermittlungen, da ihr ein eigentlich unveröffentlichtes Detail bekannt war. Als ein Polizist ihre Wohnung durchsucht, wird sie schließlich panisch:

> Mit einer Kopfbewegung kommandierte er: »Runterholen, aufmachen«, gleichzeitig ging er selbst auf die Knie und öffnete die Klapptür unter dem Waschbecken, hinter der ein Eimer mit Scheuerpulver und Putzlappen stand. Ich riß den Revolver aus der Tasche und schoß ihm aus nächster Nähe direkt in die linke Schläfe, er hatte nichteinmal [sic] Zeit gehabt, sich nach mit umzudrehen.
> Da lag er mit einem Loch im Kopf, Blut lief auf den Badevorleger, der Schuß dröhnte in mir.[184]

Anschließend ruft Rosemarie aufgelöst Engstern an und bittet ihn um Hilfe. Diese Tat erscheint brutaler als die vorangegangenen, wird aber im Affekt ausgeführt, um eine Entdeckung zu verhindern. Die Brutalität wird zudem durch die erneute Beschreibung der Leiche verstärkt:

> Nun wagte ich mich noch einmal ins Bad. ich wischte gründlich auf und betrachtete mir dann den Toten. Die Kopfwunde hatte nicht allzu lange geblutet, nur der kleine Frotteeteppich vor der Badewanne war blutgetränkt. Auch das Hirn war nicht ausgetreten oder sonstige schleimige Substanzen.

---

[182] Ebd., S. 197.
[183] Dass sich diese Todesart in den 90er Jahren scheinbar vor allem bei Frauen als ‚Trend' unter den Selbstmordarten etabliert, betont der Spiegelartikel „Dreifach hält besser" vom 15.05.1995. Hier werden auch die Brutalität und Schmerzhaftigkeit des Todes beschrieben, der oft mit heftigen Krämpfen einhergeht. Vgl. http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9184020.html (letztes Abfragedatum: 15.12.2011).
[184] Ebd., S. 234.

Ausnahmsweise – und eher zufällig – ist dieses Opfer männlich, was auch Rosemarie reflektiert:

> Der erste Mann, den ich umgebracht hatte! Ich sah ihn mir eingehend an; er war relativ klein, drahtig und sportlich. Hätte er sich nicht in vollkommener Sicherheit gewiegt, wäre mir die Überrumpelung niemals geglückt. Ein wenig verspüre ich Stolz und Erleichterung, wenn auch die Angst und der stets lauernde körperliche Zusammenbruch noch im Vordergrund standen.[185]

Vor allem der Stolz, den Rosemarie empfindet, zeugt von ihren verzogenen Maßstäben, der Mord selber stellt für sie kein moralisches Problem dar.

Rosemarie und Engstern beschließen, die Leiche mit dem Auto in einem Steinbruch zur Explosion zu bringen. Als sie den Wagen die Steilwand hinunter schieben wollen, schafft Engstern es allerdings nicht mehr rechtzeitig den Wagen zu verlassen und stürzt mit hinab. Wiederum ergreift Rosemarie die Flucht. Sie erfährt kurz darauf von Kitty, dass Engstern als alleiniger Tatverdächtiger gilt, allerdings im Koma liegt. Einige Zeit später muss sie selbst für eine OP ins Krankenhaus. Im Krankenhaus erfährt sie, dass Engstern das Abschalten der Maschinen überlebt hat, jedoch ohne Bewusstsein vor sich hindämmert. Nach ihrer Entlassung besucht sie Engstern regelmäßig in seinem Pflegeheim, was vor allem durch die dortigen Schwestern positiv hervorgehoben wird.

In ihrem Debütroman setzt Ingrid Noll sich mit den verschiedenen Stereotypen über weibliches Gewalthandeln auseinander. Ihre Protagonistin ist keine hübsche und tugendhafte oder dämonische ‚Jungfrau' sondern eine durchschnittliche, aber dennoch ‚mitten im Leben stehende Frau', deren Leidenschaft sie jegliches moralisches Maß vergessen lässt. Auch die Opfer sind hier hauptsächlich Frauen, der männliche Kommissar eher zufällig aufgrund seiner Funktion (als Ermittlerfigur) unter ihnen. Damit dekonstruiert sie auf ironische Weise die üblichen Klischees.[186] Noll versucht gerade, eine gewisse Nähe zwischen Leser und Mörderin herzustellen und so weibliches Gewalthandeln als (zwar moralisch kritisch zu sehendes, aber) durchaus plausibel mögliches Potential begreifbar zu machen. Auch der Schluss lässt sich als Dekonstruktion lesen: Während den Mörderinnen üblicherweise ‚Gerechtigkeit' widerfährt und damit letztendlich die alte Ordnung unberührt weiterexistieren kann, kommt hier die Verbrecherin davon und überlistet also das patriarchale System. Gerade hierin wird ein gewisser feministischer Anspruch deutlich, der Frauenkrimis oft eigen ist.

[185] Ebd., S. 241.

[186] Diese ironische Dekonstruktion führt Noll auch im Giftmord-Kapitel behandelten Roman *Die Apothekerin* fort, bei dem Rosemarie Hirte während eines weiteren Krankenhausaufenthaltes mit einer weiteren Mörderin konfrontiert wird. Auch Hella Moormann hält Rosemarie Hirte für eine eher beschränkte „alte Schrulle" (Noll, Ingrid: *Die Apothekerin*, S. 18.) und traut ihr deren Geschichte nicht ansatzweise zu. Vgl. Kapitel 5.1 der Arbeit.

Eine weitere eher ironisch angelegte Mörderin legt Lilian Faschinger in ihrem international beachteten Roman *Magdalena Sünderin* vor.[187]

Im Roman wird ein Priester von der „Mörderin aus Leidenschaft" entführt. Der Text beginnt unmittelbar scheinbar mit einem Monolog Magdalenas, in der erste Andeutungen zur Situation gemacht werden: Der Priester soll gefesselt und geknebelt die Erzählung bzw. Beichte Magdalenas anhören. Kurz darauf wird aber deutlich, dass die aus der Ich-Perspektive berichtende Erzählinstanz die Figur des Priesters ist, der die Erzählung Magdalenas – der Sünderin – direkt wiedergibt und kommentiert.[188] Magdalena macht deutlich, dass sie sich zu dieser Zwangssituation genötigt sieht, da ihr schon ihr ganzes Leben lang eine Art ‚Sprechverbot' auferlegt ist, das sie bis jetzt nicht durchbrechen konnte.

> Denn dadurch, daß mir so oft ins Wort gefallen, daß mir das Wort so oft abgeschnitten worden ist, bin ich überempfindlich geworden, extrem anfällig gegenüber Störungen meines Gedanken- bzw. Redeflusses. wird man ständig unterbrochen, gelangt man über das Rinnsalstadium nicht hinaus, ein frustrierender Geisteszustand, der große Nervosität und Unberechenbarkeit für den Denkenden beziehungsweise Redenden zur Folge hat. […] Ich frage sie, Hochwürden: wen kann verwundern, dass ich nach diesen Erfahrungen auf die gefährliche Idee kam, eine Lunte an den Sprengstoff in meinem unterirdischen Munitionslager zu legen und ihn in die Luft zu jagen, um mich endlich zu entlasten? Wäre ich früher auf die Idee gekommen, jemanden zum Zuhören zu zwingen, hätte ich vielleicht nicht zur Mörderin werden müssen, zur siebenfachen Männermörderin.[189]

Die Entführung des Priesters ist also vor allem als gewaltsame Reaktion auf die weibliche Unsichtbarkeit und Sprachlosigkeit (im Sinne Bovenschens) zu werten. Anna Hausdorf sieht in dieser Unmöglichkeit sich ausdrücken zu dürfen den Grund für die Persönlichkeitsstörung Magdalenas:

> Dieser Sprechzwang Magdalenas ist demnach ein metaphorisches Symptom, dessen Entschlüsselung zu der Erkenntnis führt, daß das zwanghafte ‚Sprechen-Müssen' nichts anderes als ein Schrei nach Zuwendung ist. Sie will von demjenigen mit dem bzw. zu dem sie spricht, als Subjekt anerkannt werden.[190]

Schnell wird auch Magdalena selbst deutlich, dass es ihr weniger um das ihre Beichte abschließende ‚Ego te absolvo' des Priesters geht als um das Sprechen an sich, mit dem Magdalena sich als Subjekt (er-)findet bzw. setzt und sich so ihrer Identität versichert. Nach außen hin wirkt Magdalena als „selbstbewusst[e] und unabhängig[e]"[191] Person, dieser Eindruck relativiert sich jedoch im Lauf der Erzählungen. Auch der Priester empfindet Magdalena zunächst auf eine eher ambivalente Weise als beeindruckend:

---

[187] Auch Faschinger beschäftigt sich nicht nur in diesem Text mit weiblicher Gewalt auch in ihrem umfangreichen Roman *Wiener Passion* spielt eine Gattenmörderin eine entscheidende Rolle.

[188] Diese doppelte Erzählperspektive hat dabei eine wichtige Funktion. Auf diese Weise relativieren sich die von den beiden Protagonisten vertretenen Positionen zum Teil wieder, so dass durch diesen erzähltechnischen Kunstgriff ein subversiv kritisches Potential entsteht.

[189] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995, S. 22–24.

[190] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen? Einige literaturpsychologische Überlegungen zu Lilian Faschingers Roman Magdalena Sünderin. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens.* Hrsg. von Ina Brueckel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 306-330, S. 312.

[191] Ebd., S. 315.

> Einerseits zogen mich ihre Schönheit und Lebendigkeit an, andererseits fühlte ich mich von ihr abgestoßen und hielt sie für völlig unberechenbar. [...] Es war kaum vorstellbar, dass diese anmutige Frau Männer umgebracht hatte.[192]

Magdalena wird als Schönheit beschrieben, die sich jedoch weigert, sich den konventionellen geschlechterstereotypen Rollenerwartungen zu unterwerfen und stattdessen auf performative Weise mit den Stereotypen spielt:

> Das Nonnenhabit und der schwarze Body von Kashiyama, zwei der wenigen Dinge aus ihrem bisherigen Leben, die sich in ihrem Gepäck befinden und Symbole der stereotypen Bilder von Weiblichkeit – Heilige versus Hure – sind, unterstreichen auf metaphorischer Ebene, daß sie fest entschlossen ist, die ihr anerzogene Weiblichkeit zu vernichten, indem sie die ihr von der Gesellschaft gesetzten Grenzen auf subversive Weise überschreitet.[193]

Dass sie diese Geschlechtsmodelle unterläuft, zeigt vor allem die den ursprünglichen Funktionen der Kleidungsstücke widersprechende Benutzung durch Magdalena. So benutzt sie den Nonnenhabit erfolgreich als Tarnung für ihre Diebeszüge sowie als Kostümierung bei ihrer Tätigkeit als Domina; der Body, der durch die mehrfache Hervorhebung der Spitzeneinsätze ziemlich eindeutig als Reizwäsche deklariert wird, dient ihr nicht nur als Knebel, sondern auch als Turn- und Badeanzug. Auch der Motorradanzug ist Ausdruck ihrer ambivalenten Geschlechtsidentität – einerseits gilt Motorrad fahren als eher männlich konnotierte Fortbewegungsart, andererseits schmiegt sich „der enganliegende Lederoverall“[194] an ihre Körperformen an und unterstreicht auf diese Weise ihre Weiblichkeit.[195] Aus diesem Widerspruch scheint es für Magdalena nur zwei Auswegmöglichkeiten zu geben:

> Grundsätzlich bin ich nicht unzufrieden mit dem von mir durch das Veräußern meines beweglichen und unbeweglichen Besitzes eingeschlagenen Weg, denn für die Männermörderinnenalternative spricht einiges, vor allem, daß ein Leben als Mörderin wesentlich aktiver geführt werden kann als das eines Verrückten. Verrückte sind kreative, aber meist introspektive Menschen. Als Mörderin ist man viel stärker zur Außenwelt hin orientiert, man handelt, wogegen die Existenz einer Verrückten eine verinnerlichte, eine introvertierte Existenz ist. Mörderinnen sind Tatmenschen sanguinischen oder cholerischen Zuschnitts, die entschlossen in ihre Umwelt eingreifen und sie kraftvoll nach ihrem Gutdünken verändern.[196]

Aufgrund dieser Konstitution kann sie sich nicht in herkömmliche Rollenvorgaben fügen. Ihre Abreise aus Österreich wird demnach auch als Fluchtversuch inszeniert, bei dem sie von ihren die klassischen Rollenmuster vertretenden Schwestern verfolgt wird. Im Folgenden begibt sie sich auf der Suche nach einem Paradies auf eine Odyssee, die vor allem durch die Männer

[192] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 30.
[193] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen, S. 316.
[194] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 146.
[195] Der Anzug dient ihr – in Kombination mit dem entsprechenden Helm – auch bei der Entführung des Priesters aus der vollbesetzten Kirche als Tarnung – und verhüllt ihre (Geschlechts-)Identität ausreichend. Während der Zeit im Wald bemerkt Magdalena mehrfach erfreut, dass ihre Verfolger von einem männlichen Entführer ausgehen. Vgl. u. a. ebd., S. 105. Eine ähnliche Konnotation hat der gelbe Motorradanzug der Bride in Quentin Tarantinos Film *Kill Bill*.
[196] Ebd., S. 42.

bestimmt wird, auf die sie trifft. Diese im Folgenden erzählten Episoden laufen grundsätzlich nach einem ähnlichen Schema ab: Magdalena trifft einen Mann, lebt eine Zeit lang mit ihm zusammen, indem sie sich ihm vollkommen anpasst und unterordnet, findet dann jedoch heraus, dass sie nicht länger das (einzige) Objekt seiner Begierde ist, und flieht nach der Ermordung des Mannes zum nächsten. Die verschiedenen Beziehungen variieren dabei vor allem die Rollenerwartungen, die jeweils an Magdalena herangetragen werden. Sie rekurrieren auf die stereotypen Weiblichkeitsbilder und reichen von Idealisierungen wie der Mutter, der Ehefrau, und des weiblichen Opfers von Gewalt hin zu Dämonisierungen wie der Vampirin oder der Domina. Dadurch wird

> [d]er Verlauf ihrer Liebesabenteuer […] zum Gradmesser ihrer Identifikation mit dem Anderen. Ist sie in den ersten Abenteuern noch die Frau, die durch ihr subversives Verhalten versucht, das Rollenmuster, das die patriarchalische Gesellschaft für sie bereit hält, zu unterlaufen, nähert sie sich diesem Muster in den zuletzt erzählten Episoden immer mehr. Nicht nur, daß sie Österreich geographisch immer näher kommt, auch die Rollenmuster werden dem der Mutter bzw. dem der Schwestern immer ähnlicher.[197]

Der erste Mann, den sie – in einem Sarg in einer Kirche liegend – trifft, ist der Friese. Magdalena ist so fasziniert von diesem „männlichen Archetypus“[198] ihrer Träume, dass sie mit ihm auf einer nahe gelegenen Insel ein neues Leben beginnen will. Das utopisch anmutende Leben auf der Insel hält jedoch nicht an. Der Friese, der auf der Suche nach immer neuen Empfindungen ist, wird mit zunehmender Gewöhnung an seine Situation depressiv. Magdalena sorgt nicht nur alleine für ihren gemeinsamen Lebensunterhalt, sondern identifiziert sich so stark mit dem Friesen, dass sie auch seine Depressionen übernimmt. Als das Verlangen des Friesen nach ihr immer weniger wird, erkennt Magdalena

> […], daß seine Anerkennung nicht vorbehaltlos ihrer Person gilt, daß das Interesse an ihr einzig und allein seiner Suche nach immer neuen Empfindungen entspringt. In diesem Suchprozeß mißbraucht er sie als ein williges Opfer. Von einer gegenseitigen Anerkennung kann also keine Rede sein.[199]

Der Friese wird auf der Suche nach Empfindungen immer extremer, letztlich geht es ihm ausschließlich um die Empfindung des Todes, die er in scheiternden Erstickungs-, Vergiftungs- und sonstigen Selbstmordversuchen zu erleben versucht. Diese „Entschlußlosigkeit, Lauheit und Unentschiedenheit“[200] stößt Magdalena immer mehr ab, so dass ihr Wunsch zunimmt, „der Friese möge endlich dem Ziel seiner Wünsche, der nie gekannten, letztmöglichen Empfindung zugeführt werden“.[201] Schließlich steht ihr Entschluss fest:

---

[197] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen, S. 328.
[198] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 77.
[199] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen, S. 319.
[200] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 92.
[201] Ebd., S. 93.

> [Sie] würde ihm die Empfindung des Ertrinkens verschaffen. Von allen Todesempfindungen würde die Empfindung des Ertrinkens die interessanteste, die ungewöhnlichste für ihn sein, denn das Element Wasser war ihm das Fremdeste.[202]

Magdalena bringt ihm zunächst das Schwimmen bei und schwimmt mit ihm dann in eine Grotte, in der sie ihn tötet:

> Ich packte ihn an den mageren Schultern und drücke ihn mit aller mir zu Gebote stehenden Kraft unter die Wasseroberfläche. Er begriff sofort, daß es um Leben und Tod ging und begann sich zu wehren. Ich hätte mich allerdings niemals auf einen solchen Zweikampf eingelassen, wenn ich nicht gewusst hätte, daß der Friese körperlich schwächer war als ich [...]. Nun aber kämpfte der Friese um sein Leben, und der Überlebenstrieb verlieh ihm Kräfte, wie er sie nie zuvor entwickelt hatte. Immer wieder drückte ich ihn unter die Wasseroberfläche, immer wieder entwand er sich meinem Griff und schoß mit aufgerissenem Mund aus dem Wasser. Mit seinen Spinnenfingern versuchte er sich an den nassen Felswänden der Grotte anzuklammern, rutschte aber jedesmal daran ab. Er schlug um sich und riß mich an den Haaren, ermüdete jedoch rasch, da ich ihm das Schwimmen gerade erst beigebracht hatte und er es noch nicht gewohnt war, sich lange über Wasser zu halten. Immer seltener tauchte er aus dem Wasser auf, immer schwächer wurde seine Gegenwehr. [...] Ich ließ in meinen Anstrengungen nicht nach, im Gegenteil, ich umschlang die Beine des Friesen mit meinen eigenen, um ihn bewegungsunfähig zu machen. Halb bewußtlos, gab er seinen Widerstand auf. In dem Augenblick war ich versucht, von ihm abzulassen, ja ihn ans Ufer zu ziehen und dort sacht auf unseren vom Wasser geglätteten Felsblock zu ziehen. [...] Als mir die Ausweglosigkeit der Situation zu Bewußtsein kam, nahm ich all meine Kraft zusammen und drückte den Körper des Friesen unter die Oberfläche, so lange ich konnte. Unter Wasser bäumte er sich ein letztes Mal auf, dann rührte er sich nicht mehr. Vorsichtig lockerte ich meinen Griff, ließ den Körper jedoch nicht ganz los. Als er weiterhin kein Lebenszeichen von sich gab, faßte ich ihn unter die Achseln und zog ihn bis zum Ufer.[203]

Überraschend ist vor allem die Ausführlichkeit und Detailliertheit, mit der die Tötung hier in ihren verschiedenen Phasen beschrieben wird. Sowohl die aktiven Handlungen Magdalenas als auch die vergeblichen Reaktionen ihres Opfers werden formuliert. Im Gegensatz zu den anderen, von großer Skrupellosigkeit gekennzeichneten Morden, entspricht Magdalena hier ihren Beteuerungen, „keine Mörderinnennatur“[204] zu sein, wenn sie im entscheidenden Moment der Tötung zunächst zögert. Nichts desto trotz beweist sie auch hier eine gewisse Kaltblütigkeit bei der Planung und Durchführung der Tat sowie bei der Darstellung des Todes als Badeunfall hervor. Diese Kaltblütigkeit beruht vor allem auf Magdalenas Selbstverständnis in Notwehr gehandelt zu haben. Zudem erscheint die Tötung hier eigentlich auch als Wunscherfüllung des Friesen, der selbst nicht die Kraft hat, diese (Todes-)Empfindung bis zum letzten Moment auszukosten.

Magdalena fährt weiter nach Paris und lernt dort Igor kennen, mit dem sie ebenfalls sofort und unmittelbar mitgeht. Die Beziehung mit Igor ist geprägt von dessen Eifersucht und Gewaltausbrüchen, durch die „Igor die Geliebte zur stummen Zeugin männlich-aggressiver Triebe [reduziert]“.[205] Als Magdalena sich weigert, ihn zu heiraten, spricht Igor mehr dem Alkohol zu, was Magdalena „in ihrem Anspruch, das ausschließliche Objekt seines Begehrens

[202] Ebd.
[203] Ebd., S. 97–99.
[204] Ebd., S. 94.
[205] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen, S. 322.

zu sein“ [206] nicht erträgt. Der aus dieser Erkenntnis folgende Mord geschieht eher im Affekt, was Magdalena als Verdopplung wahrnimmt:

> Ein Teil von mir bleib unter Igor liegen, apathisch, hoffnungslos und völlig gebrochen, ein andere machte sich von Igors Umklammerung frei, ohne daß dieser etwas gemerkt hätte, und ging zum Tisch, auf dem eine leere und eine fast volle Wodkaflache sowie eine brennende Kerze standen. [...] Der Teil meines Ichs, der sich vom schweren Körper Igors frei gemacht hatte, nahm die fast volle Wodkaflasche und ging mit den abrupten, automatischen Schritten eines Roboters zu Igor zurück. Dann goß dieser Maschinenmenschteil den Wodka über dem Bett und über Igor aus, der noch im Schlaf den Mund öffnete, um etwas von dem Getränk aufzufangen, und brachte darauf die Kerzenflamme mit den Fransen der Bettdecke aus hundert Prozent Acryl in Berührung, auf der wir uns so oft geliebt hatten. Bevor sich meine Frankensteinhälfte mit mechanischen Bewegungen umdrehte und aus dem winzigen Hinterhaus ging, sah sie noch, wie die Bettdecke, auf der Igor und ihre zweite, teilnahmslose, verzweifelte Hälfte lagen, Feuer fing. Die Frankensteinhälfte zog den Schlüssel aus dem Schloß, machte die Tür hinter sich zu und sperrte ab.[207]

Der Mord wird als Entfremdungserscheinung Magdalenas beschrieben, wobei sich die Protagonistin im Mord auch von ihrer entfremdeten Hälfte befreit.

Magdalena flieht zum Tangolehrer Pablo, den sie zuvor kennen gelernt hat, und beginnt auch mit ihm eine Beziehung. Als einige Zeit später die Beweise dafür, dass Pablo mit anderen Frauen fremdgeht, unleugbar werden, beschließt Magdalena, ihn ebenfalls zu töten und informiert sich über die Wirkungen verschiedener Gifte. Bei ihrer Arbeit als Concierge lernt sie den Chlochard Jonathan Alistair Ambercrombie kennen, der ihr eine geerbte Zyankalikapsel zeigt. Diese klaut sie ihm und verabreicht Pablo das Gift im Frühstückskaffee. Die eigentliche Tötungshandlung wird im Vergleich zu den beiden anderen relativ kurz und emotionslos beschrieben:

> Am Morgen stand ich vor ihm auf, ging in die Küche und kochte leise summend Kaffee. Ich nahm die Kapsel aus ihrem Versteck, schüttete das Pulver in eine der beiden Tassen mit gezuckertem Milchkaffee, ging summend mit dem Tablett ins Schlafzimmer zurück, stellte es auf das Bett, in dem der inzwischen aufgewachte Pablo saß, nahm die für mich bestimmte Tasse, trank einen Schluck und wünschte Pablo einen guten Morgen. Pablo sah mich ein wenig mißtrauisch an, nahm die zweite Tasse und trank. Das Gift wirkte sehr schnell. Der mißtrauische Blick blieb, selbst nachdem seine Augen gebrochen waren.[208]

Bei diesem Mord ist Magdalena völlig im Einklang mit sich und ihrem Handeln; es gibt kein Zögern im letzten Moment und keine Abspaltungserfahrung, die Tat wird bewusst und skrupellos durchgeführt. Magdalena deponiert noch einen gefälschten Abschiedsbrief und geht unmittelbar darauf in den Keller zu Jonathan und fährt mit ihm nach London, da es dort eine blühende Stadtstreicher-Szene geben soll. Nach einiger Zeit stellt Magdalena allerdings fest, dass sie im Gegensatz zu Jonathan immer kraftloser wird und findet zwei merkwürdige Male an ihrem Hals. Zudem wundert sie sich über Jonathans unmäßigen Konsum von rohem, möglichst blutigem Fleisch. Durch die Lektüre von Bram Stoker’s Dracula sieht sie ihren

[206] Ebd.
[207] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 125.
[208] Ebd., S. 174.

Verdacht bewiesen, Opfer eines Vampirs zu sein, und will gehen. Als Jonathan ihr Wissen bemerkt, sperrt er sie jedoch ein, sodass sie nachts versucht zu fliehen und sie sich nur mit Müh und Not durch eine nicht abgeschlossene Tür vor der Verfolgung Jonathans in Sicherheit bringen kann. In der Wohnung trifft sie auf Michael Minulescu, der ihr hilft sich zu verbarrikadieren und dem sie erzählt, wer sie verfolgt. Michael stattet sie daraufhin mit einem Erlenholzpfahl aus und beauftragt sie, Jonathan damit zu pfählen und zum Beweis seines Todes einen seiner Eckzähne mitzubringen. Magdalena führt den Auftrag aus, allerdings benutzt sie statt des Pfahl Jonathans eigenes Messer und bringt eine seiner Haarsträhnen statt eines Zahns mit zurück, was Michael unzufrieden macht. Diese Aufgabe war für ihn als Prüfung für eine Mitgliedschaft bei den Zeugen Jehovas gedacht, denen er selbst angehört. Im der nächsten Zeit beteiligt sich Magdalena daran, die Zeitungen in der U-Bahn zu verkaufen. Die Beziehung zu Michael ist im Gegensatz zu den vorigen und zum Leidwesen Magdalenas von völliger Asexualität geprägt, Michael scheint sie vielmehr zum Ebenbild seiner Mutter machen zu wollen, wenn er Magdalena ihre alten Kleider überlässt. Trotz eines unerklärlichen Interesse vor allem an Michaels Halspartie fügt sich Magdalena aber auch in diese ihr zugedachte Rolle. Als sie dann jedoch Michael mit dessen Freund Gabriel in flagranti erwischt, erschießt sie Michael im Affekt:

> Als ich diesen nackten Rücken, den dazugehörigen dünnen Nacken und die kahle Stelle auf dem drauf sitzenden Hinterkopf sah, setzte mein normalerweise relativ gut ausgeprägtes Denkvermögen aus. Der Ausschnitt verschwamm vor meinen Augen, und als ich wieder klar sah, nahm ich wahr, daß der Rücken plötzlich blutüberströmt war, sich nochmals hoch aufrichtete und dann auf die zweite Gestalt im Bett niedersank. Ich schaute auf meine rechte Hand, in der sich noch immer die Smith & Wesson befand, mit der ich mir in der U-Bahn-Station Picadilly Circus den Rückzug gedeckt hatte. Als ich begriff, dass es eine Kugel aus dieser Smith & Wesson war, die Michaels Rücken durchbohrt hatte, sprang ich mit einem Satz von dem Mauervorsprung, lief ein kleines Stück durch die Menschenmenge in der zu dieser Tageszeit belebten Tottenham Court Road und bog in eine schmale, menschenleere Passage ein.[209]

Auch jetzt ergreift Magdalena unmittelbar die Flucht und fährt Richtung Süden, wo sie spontan auf die Idee kommt, ihre finanzielle Lage durch den Besuch eines Casinos in Baden-Baden aufzuwerten. Dort verspielt sie jedoch zunächst ihr letztes Geld, als sie von einem älteren Herrn aufgefordert wird, für ihn auf die 33 zu setzen. Magdalena gewinnt und der Mann, der sich als Baron Otto vorstellt, überlässt ihr großzügig den Gewinn. Bei einem gemeinsamen Essen bietet er ihr an, seine Gesellschafterin zu werden, was Magdalena zunächst ablehnt. Als sie jedoch hört, dass Baron Otto im Badener Stadtteil Paradies wohnt, nimmt sie an. Die Arbeit erscheint zunächst nicht anstrengend, nach einiger Zeit fragt Baron Otto Magdalena jedoch, ob diese bereit wäre, für ihn als Domina zu agieren. Widerstrebend übernimmt Magdalena diese Aufgabe, die sie jedoch zunächst anwidert. Der gehobene

[209] Ebd., S. 248.

Lebensstil und die teuren Geschenke des Barons bringen sie jedoch dazu, weiter zu machen. Nach und nach empfindet sie bei ihren Handlungen aber auch so etwas wie Lust:

> Diese an der Oberfläche gewahrte Zivilisiertheit unseres Verhaltens stand in einem seltsamen Gegensatz zu den Abgründen, die wir gleichzeitig gemeinsam erforschten. Ich muß gestehen, daß es Augenblicke gab, in denen ich vor dem wie der gekreuzigte Christus an der Kellerwand hängenden Baron stand, in der von ihm sehr geschätzten Nonnentracht, und die neunschwänzige Katze mit einem gewissen Vergnügen schwang. Ich hätte nicht gedacht, daß solche zwar ausdrücklich gewünschten, aber nichstdestotrotz grausamen Handlungen auch nur den Anflug eines Lustgefühls in mir hervorrufen könnten.[210]

Gleichzeitig beginnt sie eine Affäre mit dem Chauffeur Clemens. Als der Baron davon erfährt, betrachtet er das Verhalten seiner Angestellten als Verrat und entlässt den Chauffeur. Magdalena lehnt sein Angebot, mit ihm zu kommen und ihn zu heiraten ab, weil sie ihn vordergründig nicht der Gefahr aussetzen möchte, die von ihr als Vampirin ausgeht. Für Hausdorf hat die Ablehnung eines gemeinsamen Lebens mit Clemens jedoch noch tiefer gehende Gründe:

> Sie, die in ihrem bisherigen Leben noch nie von einer verläßlichen Liebe gehalten wurde, muß die ‚wahre Liebe' ganz einfach abweisen, will sie sie nicht der Zerstörung preisgeben. [...] Die Bejahung eines solchen Lebens [als Hausfrau und Mutter] würde für Magdalena bedeuten, daß die Triebfeder ihres Lebens, der Wunsch, Objekt des männlichen Begehrens zu sein, zerspränge, ein Umstand, der ihre Existenz in Frage stellen würde.[211]

Als der Baron jedoch Magdalena auch noch seine Gunst entzieht und stattdessen der Haushälterin teure Geschenke überreicht, sinnt sie auf Rache. Ihn zu beißen kommt für Magdalena nicht in Frage, da sie die Köchin nicht einer solchen Gefahr aussetzten möchte. Stattdessen will sie ihn während ihrer Tätigkeit als Domina umbringen:

> Die bizarren Amüsements, zu denen sich Baron Otto im Keller von mir verhelfen ließ, waren zahlreich. Unter anderem fand er Vergnügen daran, daß ich ihn mit vier Seidenschals an den an der Wand angebrachten Halterungen festband und sodann einen fünften um seinen Hals wand, bis er kaum noch Luft bekam. An jenem Abend schlug ich ihm diesen Zeitvertreib vor, und er fand die Idee glänzend. Ich band ihn also mit vier bunten, aus einer indischen Boutique in der Fußgängerzone von Baden-Baden stammenden Schals fest. Dann schlang ich ihm den fünften, einen sehr hübsch gebatikten orangefarbenen Schal aus Schantung-Seide mit einem dezenten Muster aus blauen Halbkreisen, um den mageren welken Hals und zog ihn fester als sonst zusammen. Der Baron, der in den eisernen Halterung hing wie der von Ihnen und Ihrer Gemeinde so geschätzte Christus am Kreuz und der im Hinblick auf dieses spezielle Plaisier eine solche Vehemenz meinerseits nicht gewohnt war, sah mich erstaunt an und begriff sodann, was ich im Sinn hatte. Er brachte noch die Anfangsworte eines Satzes hervor, mit dem er mich von meinem Vorhaben abzubringen gedachte, dessen zweite Hälfte jedoch aufgrund der fortschreitenden Einschnürung seiner Sprachwerkzeuge in ein unartikuliertes Ächzen überging. Es war nicht schwer, den Baron zu erdrosseln, da seine Konstitution aufgrund seines Alters und der körperlichen Sanktionen, denen er sich seit Jahren freiwillig unterwarf, nicht die robusteste war. Als ich ihn erwürgte, tötete ich gleichzeitig all jene, die mich in meinem Leben durch Überredung oder Gewaltanwendung zu Handlungen bewogen hatten, die ich im Grunde nicht hatte ausführen wollen. Von den sieben Männern, die ich ermordet habe, war er es, den ich mit der größten Entschlossenheit, mit der größten Kaltblütigkeit umbrachte. Er hing leblos, mit seitwärts hängendem Kopf und offenen

[210] Ebd., S. 269.
[211] Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen, S. 326.

> Augen an der Wand. Er würde nicht auferstehen, so wie der von Ihnen und Ihrer Gemeinde geschätzte Christus.[212]

Auch hier unterstreicht vor allem die Detailliertheit der Erzählung die Kaltblütigkeit Magdalenas, die sie ja auch selbst hervorhebt. Beinahe gegen ihren Willen macht Magdalena sich auf den Weg zurück nach Österreich. Bei einem Zwischenstopp begegnet sie Karl Danziger, den sie nach Garmisch-Partenkirchen begleitet. Sie lebt in dessen Haus, wird von ihm aber zunehmend in die Rolle der Hausfrau hineingedrängt. Allerdings scheint sie seinen Ansprüchen nicht genügen zu können, unablässig kritisiert er ihre Kochkünste, ihr Gesangstalent und ihre fehlende Gelenkigkeit im Bett, alles Eigenschaften, die je eine seiner drei Ex-Frauen im besonderen Maße erfüllen. Als jedoch Karls erste Ehefrau mit dem gemeinsamen Sohn wieder in das Haus einzieht und Karl zudem auf einem Ausflug auf den Jungfernsprung nicht aufhört, sie zu kritisieren, wird Magdalena wütend und stößt ihn von einem Felsen:

> Hochwürden, Karl hörte nicht auf zu reden, und ich spürte, wie etwas Gefährliches, Unkontrollierbares in mir hochstieg, eine Art Hitze, die aus der Körpermitte kam. Um keine Unbesonnenheit zu begehen, stand ich auf, machte ein paar Kniebeugen und spazierte ein wenig an dem von harten Grasbüscheln bewachsenen Abgrund entlang. Gleich darauf stand Karl neben mir, legte mir eine Hand auf die Schulter und deutete mit der anderen auf ein weit entfernt liegendes Gewässer, das grün zu uns heraufschimmerte. Das sei der Eibensee, sagte er, der See, in dem er mit Norma Jean oft um die Wette geschwommen wäre. Er sei ein guter Schwimmer, aber Norma Jean hätte ihn jedes Mal um Längen geschlagen. Zu sehen, wie ihr schlanker Körper einem Raubfisch gleich das durchsichtige Wasser durchschnitten habe, sei jedesmal von neuem ein Vergnügen gewesen.
> Hochwürden, ich schwöre Ihnen, ich stieß Karl nicht vorsätzlich in die Tiefe. Es muß sich um einen unkonditionierten Reflex gehandelt haben, um die unwillkürlich-automatische Antwort des Organismus auf einen äußeren oder inneren Reiz. Mit Norma Jeans Namen auf den Lippen stolperte Karl über den mit harten Grasbüscheln bewachsenen Rand des Jungfernsprunges. Er blieb an keinem Baumstrunk hängen.[213]

Magdalena beendet ihre Erzählung mit der kurzen Beschreibung ihrer erneuten Flucht, als die beiden von zwei Gendarmen und der Schwester des Priesters entdeckt werden. Magdalena flieht überstürzt auf ihrem Motorrad, während der Priester ihr im ersten Moment verzweifelt zu folgen versucht, sich dann jedoch von seiner Schwester beim Ankleiden helfen lässt. Die Beziehung zwischen dem Priester und seiner Entführerin entwickelt im Verlauf von Magdalenas Erzählung eine eigene Dynamik: Während der Geistliche ihr zunächst eher argwöhnisch gegenüber steht, erliegt er immer stärker ihren Reizen und scheint zum Schluss sogar Sex mit ihr zu haben, wodurch ihr Wunsch, zum Objekt des männlichen Begehrens zu werden, erfüllt wird. Der Priester beschließt letztendlich, das Beichtgeheimnis zu bewahren. Dieser Entschluss steht jedoch in einem eklatanten Widerspruch zu seiner Position als Erzählinstanz. Durch die abrupte Flucht der Männermörderin werden zudem die Lesererwartungen boykottiert; das Bild Magdalenas, dass diese in den Erzählungen als

[212] Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin*, S. 294f.
[213] Ebd., S. 349f.

kontingentes entworfen hat, wird abschließend gerade nicht zu einem kohärenten Identitätsentwurf zusammengefasst, sondern bleibt in seiner Fragmentarität bestehen. Das Gewalthandeln Magdalenas ist für sie also die einzige Möglichkeit, sich von den ihr jeweils aufgebürdeten konventionellen Rollenerwartungen zu befreien und stellt sich dadurch als einziger (Aus-)Weg dar, einen selbst bestimmten Weiblichkeitsentwurf zu leben. Der weiblichen Gewalthandlung wird also letztlich eine ‚therapeutische' Funktion zugeschrieben.[214]

Auch die Autorin Thea Dorn widmet sich in vielen ihrer Texte mit der Darstellung weiblichen Gewalthandelns. Vor allem zwei ihrer Romane, *Berliner Aufklärung* und *Die Hirnkönigin*, und das kurze Theaterstück *Nike*, dass die Geschichte der Serienmörderin aus der Hirnkönigin weiter erzählt, zeichnen sich durch eine differenzierte Beschäftigung mit (dem Diskurs über) weiblichem Gewalthandeln aus. Diese sollen hier exemplarisch analysiert werden. Schon im Debüt *Berliner Aufklärung* übt die Protagonistin letztendlich Selbstjustiz, indem sie den Mörder – selbst als Mann verkleidet – auf einer öffentlichen Toilette foltert, um ein Geständnis zu bekommen.

Die Protagonistin Anja Abakowitz wird von ihrer ehemaligen Lehrerin und Geliebten in die Ermittlungen zur Ermordung eines Professors des Philosophischen Instituts einbezogen. Die Leiche des Nietzsche-Experten Schreiner wurde zerstückelt in den Postfächern der Professoren gefunden. Anja Abakowitz wird beschrieben als Stereotyp der ‚burschikosen Lesbe'. Auffällig ist vor allem ihre Maskulinität, die sich in ihrer Größe, Statur und Stimmlage äußert. Auch die innige Beziehung zu ihrem Auto ‚Hektor' wirkt eher ‚typisch männlich' und wird ins beinahe libidinöse übersteigert: „Hektor gehörte nicht nur –wie es der Katalog versprochen hatte – zur seltenen Spezies »intelligenzbegabtes Auto«, er war mehr als das – er war ein Gentleman, ein Freund."[215] Dabei spielt Anja durchgängig mit den Geschlechternormen und inszeniert sich je nach auszufüllender Rolle:

> Erschrocken stellte Anja fest, daß sie noch im Privatoutfit, bestehend aus Lederjacke, Jeans und Cowboystiefeln, war. Sollte sie der gediegenen Hildegard Kloppenbrink jemals so über den Weg laufen, wäre sie vermutlich auch ihre letzte Kundin los. Also griff Anja hinter den Fahrersitz, wo ihre Berufskleidung – ein dezent teures Seidenkostüm mit passender Bluse – über einem Bügel wartete. [...] Anja warf ihre Jeans auf den Rücksitz und schlängelte sich in den knielangen Rock. Auf dem Fahrersitz des BMW ruckte es. [...] Andererseits hatte so ein improvisierter Striptease montags nachmittags auf der Stadtautobahn auch seine Reize. Anja räkelte sich genüßlich aus ihrem schwarzen Wollpulli und warf ihn mit gespreizten Fingern ebenfalls auf die Rückbank. [...] Nachdem Anja noch eine Weile so getan hatte, als ob sie ihr Oberteil nicht finden könnte, vervollständigte sie ihre Garderobe mit Bluse

[214] Vgl. Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger.
[215] Dorn, Thea: *Berliner Aufklärung*. 2. Aufl. München: Goldmann 2002, S. 53.

> und High heels. Zum Abschluß steckte sie ihren Haarwust hoch und zückte einen knallroten Lippenstift, der sich mit ihrer neuen Haarfarbe »Rubin« gerade um die Nuance biß, daß es pikant aussah.[216]

Anja setzt die gängigen Weiblichkeitscodes reflektiert und rational ein. Ihre Verwandlung zu einer ‚weiblichen Frau' vollzieht sie in der Öffentlichkeit als Show vor dem männlichen Blick. Damit werden die Vorstellungen klassischer Weiblichkeit als Inszenierungen entlarvt und die typischen Frauenklischees dekonstruiert.[217]

Als Anja durch ihren homosexuellen Mitbewohner Ulf herausfindet, dass Schreiner in der Schwulenszene bekannt war, und zudem ihre Mentorin tot in deren Büro auffindet, entschließt sie sich, auf eigene Faust zu ermitteln. Aus diesem Grund befragt sie die Institutsmitglieder und scheut sich auch nicht, mehrfach körperliche Gewalt einzusetzen, um an ihr Ziel zu kommen. Die Erzählungen der Gewalthandlungen Anjas unterliegen dabei einer Steigerung. Zunächst geht es lediglich um die Imagination einer gewalttätigen Handlung:

> An einem Messinggeländer in Anjas Nähe lehnte mit schmachtendem Blick eine blasse Göre im schwarzen Spitzenpulli. Anja konnte diese Pseudolesben, die sich von irgendeiner Frauenzeitschrift hatten erzählen lassen, daß lesbisch jetzt in sei, auf den Tod nicht ausstehen. Für einen Moment zog sie eine Blitzvergewaltigung auf dem Damenklo in Erwägung. Für gewöhnlich reichten zehn kräftige, geübte Finger, um diese *Brigitte*-Lesben wieder in die Betten ihrer braven Jungs zurückzutreiben. Aber es hätte ihr heute keinen Spaß gemacht.[218]

Auffälligerweise geht es hier um die Imagination einer sexuellen Gewalthandlung an einer Frau, was durch den lesbischen Kontext begründet ist. Auch hier wird die ironisch überspitzte Erzählhaltung des Romans deutlich, die Gewalthandlung wird hier nicht weiter ausgeführt, sondern lediglich benannt und angedeutet.

Das Gewalthandeln Anjas erfährt dann eine sukzessive Steigerung. Zunächst fährt sie versehentlich einen Fahrradfahrer an, der aus Wut Hektors Mercedesstern abknickt. Daraufhin greift ihn Anja an:

> Ein Kinnhaken holte dem jungen Herrn die Brille aus dem Gesicht, ein wohlplatzierter Tritt in die Latzhose ließ ihn zusammenklappen wie ein Taschenmesser. Sein Fahrrad erledigte Anja mit Muskelkraft und Cowboystiefeln, anschließend hängte sie das bizarr geformte Gebilde aus Gummischläuchen und Metallstangen über einen benachbarten Gartenzaun.[219]

---

[216] Ebd., S. 20f.

[217] Interessanterweise negierte Dorn zu der Zeit als *Berliner Aufklärung* und *Die Hirnkönigin* erschienen, jeglichen feministischen Anspruch ihrer Texte, wie auch Andrea Roedig feststellt: „Wenn Frauen Männer morden hat das – bei Dorn – nichts mit Feminismus zu tun. Auch nicht mit dem Gegenteil. Vorzugsweise treten in ihren Texten Heldinnen mit markigen Sprüchen, Vorliebe für Alkohol, Autos und Call-Boys auf. Doch mit dem ‚leidigen Genre Frauen-Krimi', will Dorn sich nicht identifizieren. ‚Ich habe ein zwiespältiges Verhältnis zu Frauen und Frauenfiguren', sagt sie. ‚Und vor allem will ich keine ‚message' rüberbringen.'" Roedig, Andrea: Das Schenkelklatschen der Leichen. Die FU-Dozentin Thea Dorn und ihr neuer Krimi. In: *Der Tagesspiegel.* S. 34, S. 34. Erst später setzt sie sich auch programmatisch mit dem Feminismus auseinander, vor allem im 2006 erschienenen Interviewband *Die neue F-Klasse. Warum die Zukunft von Frauen gemacht wird*, der mit dem einprägsamen Slogan „Die 70er hatten Alice Schwarzer. Jetzt kommt Thea Dorn" beworben wurde.

[218] Dorn, Thea: *Berliner Aufklärung*, S. 117.

[219] Ebd., S. 148.

Hier erscheint die Gewalttätigkeit Anjas ebenfalls überspitzt und ironisch distanziert erzählt. Dabei wird diese über die Attribute ‚Muskelkraft' und ‚Cowboystiefel' männlich konnotiert. Ähnlich wie ihre Weiblichkeit benutzt Anja Gewalt als für sie legitimes und rational eingesetztes Mittel zur Erreichung ihrer Ziele. Aus diesem Grund greift sie auch während des Verhörs von Professor Meier-Abendroth, der für sie des Mordes an Schreiner und Lux verdächtig ist, zu körperlicher Gewalt. Als Reporterin Anna Sommer konfrontiert sie den Philosophen in dessen Wochenendhaus im Spreewald mit ihrem Verdacht, den dieser entsetzt zurück weist. Daraufhin packt Anja ihn und offenbart ihm ihre Motivation:

> Maier-Abendroth löste sich langsam aus seiner Position. Bevor er auf Anja losgehen konnte, hatte sie ihn bereits am Pullover gepackt und zog ihn ganz nah zu sich heran. »Du miese kleine Ratte, du aufgeblasener Ersatz-Sokrates, was du mit Schreiner angestellt hast, ist mir ja scheißegal, aber für Rebecca zahlst du mir – und für meine Kaution.«[220]

Anja geht es also explizit um persönliche Rache. Die einzelnen Gewalthandlungen – hier meistens Schläge und Tritte – werden jeweils von kurzen Dialogen unterbrochen. Anja setzt dabei die Gewalthandlungen sehr gezielt ein:

> Aufgrund der Faust unter seiner Kinnlade entwich Meier-Abendroth als Antwort lediglich ein heiseres Fauchen. Anja stieß ihn ein Stück von sich weg, um besser zum Schlag an die Halsschlagader ausholen zu können. Mauer-Abendroth taumelte rückwärts und krachte an den Kohlenherd, wo er leise röchelnd zusammensank. Offensichtlich hatte er sich bei dem Schlag auf die Lippe gebissen, denn ein kleiner Blutfaden rann seitlich von seinem Kinn herab. Die Lesebrille lag einige Meter weiter auf dem Boden. Er keuchte, als er mühsam den Mund zum Sprechen öffnete. »Sie sind ja wahnsinnig. Wollen Sie mich umbringen?« »Keineswegs. Ich brauche Sie noch für meine Kaution.« Anja zog Maier-Abendroth am Pullover wieder empor. »So, hübsch stehengeblieben. Ich finde, für einen Mann zeigen sie reichlich wenig Haltung.« Diesmal plazierte Anja ihre rechte Faust kurz unter seiner Kinnlade. Maier-Abendroth stürzte rückwärts über den Küchentisch. Aus den Winkeln angstvoll geweiteter Augen verfolgte er, wie Anja langsam näherkam. [...]

Durch Vokabeln wie platzieren etc. wird Anjas Gewalthandeln auch auf der sprachlichen Ebene als rational und reflektiert gekennzeichnet. Der Wechsel in der Beschreibung von Gewalthandlung und Auswirkung auf das Opfer trägt zum distanziert berichtenden Charakter der Beschreibungen bei. Meier-Abendroth hat überhaupt keine Chance mit Gegengewalt zu reagieren, er bleibt das wehrlose Objekt Anjas. Der Kampf endet schließlich mit einem Angriff auf das Geschlechtsteil Meier-Abendroths: „Sie richtete Maier-Abendroth wieder auf, um ihr Knie von schräg unten zwischen seinen Beinen landen zu lassen. Wimmernd, mit gefalteten Händen vor der Cordhose krümmte er sich auf dem blanken Dielenboden."[221] Mit diesem finalen Angriff auf die Männlichkeit Meier-Abendroths wird das hegemoniale Geschlechter-Macht-Verhältnis zu einer Art Über-Weiblichkeit dekonstruiert, vor allem wenn es im Folgenden heißt:

> Anja betrachtete ihn eine Weile. Es amüsierte sie immer wieder von neuem, wie leicht dieser kleine Schwellkörper, aus dem die Männer ihr vermeintliches Selbstbewußtsein zogen, sich als ihre

[220] Ebd., S. 172.
[221] Ebd., S. 172f.

> Schwachstelle enttarnte. Als Frau mit jederzeit zuverlässiger, ab- oder anschnallbarer Lederprothese war man besser dran.[222]

Anja findet schließlich heraus, dass Schreiner vor einigen Jahren für den Selbstmord eines Doktoranden verantwortlich war. Dessen damaliger Geliebter Peer, der jetzt zufälligerweise mit Anjas Mitbewohner Ulf zusammen ist, hat Schreiner und auch Rebecca Lux getötet, als diese dahinter gekommen ist. Mit dieser eher durch einen Zufall[223] aufkeimenden Erkenntnis über die Identität des Mörders endet das vorletzte Kapitel des Krimis. Im letzten Kapitel gibt es – für den Leser überraschend – einen scheinbaren Bruch der Erzählkontinuität. Es wird zunächst ein ‚mysteriöser' Ledermann beschrieben, der in einer Schwulenbar auf jemanden zu warten scheint:

> An dem Durchgang zum zweiten Raum lehnte seit einiger Zeit ein Ledermann mit Glatze und hellem Schnäuzer. [...] Trotz der schwülen Wärme in der langen, schlauchartigen Raumflucht hatte der Ledermann weder seine Handschuhe noch die Lederkappe mit der breiten Goldkette auf dem Schirm abgelegt.[224]

Als Ulf und Peer eintreffen, schickt der Ledermann Ulf weg und geht mit Peer in die leere Damentoilette. Ulf erkennt die verkleidete Anja nicht, ihre Verwandlung zum Mann scheint also perfekt. Im ganzen Kapitel wird jedoch die Identität des Ledermannes nicht direkt offenbart, es wird lediglich deutlich, dass Peer sie schließlich erkennt. Auf der Damentoilette fesselt die Ledergestalt Peer und fügt ihm Gewalt zu, um ihn zu einem Geständnis zu bewegen. Diese Beschreibung der Gewalt unterscheidet sich jedoch signifikant von den vorhergehenden. Zunächst wird Peer mit Handschellen auf einer Toilettenschüssel stehend an ein Fenstergitter gekettet und ihm werden die Augen verbunden. Anschließend wird ihm die Kleidung vom Leib geschnitten und er wird mit einem Gürtel geschlagen:

> Peer zuckte zusammen, als das lange Filetiermesser unter seinen Pullover fuhr und diesen aufschlitzte. Kurz über seinem Bauchnabel hinterließ es einen kleinen Schnitt, aus dem hellrot das Blut sickerte. Die scharfe Klinge rutschte langsam in seine Jeans, und nachdem sie auch diese zerschnitten hatte, schob sie sich in seine Unterhose. Peers Unterleib zitterte schwach, als der kalte Stahl sich an seinen Leisten entlangtastete. Baumwollstoff riß.[...] Peers Muskeln hatten sich in Erwartung des Ungewissen verkrampft, als ein breiter Ledergürtel mehrmals auf seinen Bauch herabschnellte. Er schrie auf wie ein geblendetes Tier. Aus der kleinen Wunde am Bauch spritzten wenige Blutstropfen. [...] Außer dem gleichmäßigen Schnalzen des Ledergürtels herrschte für eine Weile absolute Stille. [...] Der Gürtel peitschte weiter. Im Rhythmus der Schläge warf Peer seinen Kopf hin und her. [...] Der Gürtel pfiff mehrere Male kurz hintereinander durch die Luft. [...] Peers Knie sackten ein. Er brach in hysterisches Schluchzen aus. Sein Körper zuckte immer noch im Takt der Hiebe, obwohl der Gürtel gleich einem toten Reptil auf dem feuchten Kachelboden lag.[225]

Die Gewalttaten werden nicht mehr direkt mit der Täterfigur zusammen gebracht, Anja als Ledermann erscheint nicht als Handelnde. Vielmehr werden die Waffen als Handelnde

---

[222] Ebd.
[223] Anja hatte den Anrufbeantworter von Rebecca Lux abgehört, als sie diese tot in ihrem Büro aufgefunden hatte. Als sie später Ulf anrufen möchte, nimmt sein Liebaber Peer ab, dessen Stimme sie als die von Rebeccas Anrufbeantworter wieder erkennt. Vgl. ebd., S. 186.
[224] Ebd., S. 187.
[225] Ebd., S. 190f.

personifiziert. Im Gegensatz zum ironisch-berichtenden Charakter der vorangegangenen Gewalthandlungen ist der Fokus hier sehr viel stärker auf das Opfer Peer gerichtet. Damit wird die Ernsthaftigkeit der Gewalthandlung unterstrichen. Die Brutalität wird im finalen Gewaltakt schließlich noch gesteigert, wenn „zwei lederbehandschuhte Hände zwischen seine Beine [greifen] und eine dünne Lederschlaufe mit kleinen Nadelspitzen über seinen Schwanz [stülpen]“.[226] Mit dieser Waffe als Drohung erpresst die Ledergestalt das Geständnis zum Mord an Rebecca aus Peer heraus. Anschließend „[…] bewegte sich die schwarze Hand, die das Lederband hielt, [mit großer Ruhe] nach hinten“.[227] Die Auswirkung dieser eigentlich eher unspektakulären, aber dennoch äußerst brutalen letzten Gewalthandlung werden dann lediglich metaphorisch beschrieben: „Und während der rote Kranz unter der Lederschlaufe rasch hervorblühte, schoß es aus Peer kraftvoll weiß hervor.“[228] Erst im anschließenden Epilog wird über die Glatze Anjas eine definitive Verbindung zum Ledermann hergestellt. Überraschenderweise ist Anja mit ihren Erkenntnissen nicht zur Polizei gegangen, sondern hat eine Aufnahme des Gesprächs bei einem Anwalt deponiert und von Peer 50000 Mark erpresst.

Neben der ihm zugesprochenen Funktion als Schlüsselroman über die Philosophische Fakultät der Berliner Universität funktioniert der Roman vordergründig als mehr oder weniger klassische Detektivgeschichte, bei der Anja Abakowitz als (Laien-)Detektivin fungiert. Die Genrekonventionen des Kriminalromans werden hier jedoch aufgebrochen und dekonstruiert, gerade indem Anja statt des üblichen deduktiv ermittelnden Vorgehens Gewalt benutzt, um ihre Informationen zu bekommen. In Zusammenhang mit der starken Betonung ihrer maskulinen Züge und Eigenschaften wird Anja so vordergründig an die Ermittlerfiguren des hardboiled Kriminalromans angeglichen, der sich „erstens von Anbeginn als Selbstvergewisserung bedrohter Maskulinität verstanden [hat] und [bei dem] zweitens dieser Konflikt mit und an einer neuen selbstbewussten Frauengeneration erprobt worden [ist]“. Auffälligerweise sind ihre – durchweg als männlich inszenierten Gewalthandlungen – jedoch niemals tödlich. In diesem Kontext kann man Anja Abakowitz als Gegenentwurf zu einer problematisch gewordenen Dialektik von Männlichkeit und Weiblichkeit verstehen. [229] Durch die komplette Vermännlichung Anjas im finalen Gewaltakt macht Dorn gleichzeitig auf die Geschlechtercodierung von gewalttätigen Handlungen aufmerksam.

---

[226] Ebd., S. 192.
[227] Ebd., S. 193.
[228] Ebd.
[229] Dietze, Gabriele: Genre und Gender: Mainstreaming feminism im weiblichen hard-boiled Code. In: *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Hrsg. von Carmen Birkle. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2001. S. 39–73, S. 40.

In zwei weiteren Texten, die im Folgenden gemeinsam genauer analysiert werden sollen, beschäftigt sich Thea Dorn mit dem Diskurs über weibliche Gewalt. In ihrem Roman *Die Hirnkönigin*, der 2001 mit dem deutschen Krimipreis ausgezeichnet worden ist, versucht sie sozusagen experimentell, einen weiblichen Lustmörder[230] zu legitimieren, das Schicksal dieser Figur führt sie im Einakter Nike weiter aus. In diesen Texten werden nicht nur die verschiedenen Diskurspositionen durch die Aussagen der Figuren kommentiert, vielmehr wird durch die Figur der Nike performativ die Möglichkeit einer Lustmörderin verhandelt, die es per definitionem nicht gibt.

Die kürzlich ins Mord-Ressort des Berliner Morgens gewechselte Journalistin Kyra Berg beginnt nach dem gewaltsamen Tod ihres Chefredakteurs Robert Konrad für die Zeitung zu recherchieren. Schon bald geschehen weitere Morde, die Leichen werden ohne Kopf zurück gelassen. Dabei sind die Opfer ältere, vor allem im Kulturbetrieb beschäftigte Herren mit Glatze und Vollbart. Der Verdacht fällt zunächst auf Konrads Tochter Isabelle, die aus dem Autonomenvierteln Hamburgs und Berlin kommt und auf der Beerdigung des Vaters Kontakt zu Kyra aufnimmt. Auch Kyra selbst ist nicht frei von jeglichem Verdacht, da sie in stressigen Situationen immer wieder Blackouts hat und sich hinterher nicht mehr erinnert. Als eine Kette von Isabelle bei einer weiteren kopflosen Leiche gefunden wird, versteckt diese sich bei Kyra und verführt sie. Währenddessen plant die eigentliche Mörderin einen weiteren Mord auf dem Altar des Pergamon-Museums. Isabelle wird am nächsten Morgen von der Polizei bei Kyra aufgegriffen und verhaftet. Kyra fährt zum Tatort und wird dort ebenfalls verhaftet.

---

[230] In der amerikanischen Crime-Literatur gibt es mit der Figur der Gretchen Lowell eine ähnliche Serienmörderinnen-Figur, die als „teuflischste[r] Serienkiller seit Hannibal Lecter“ beworben wird. (Vgl. http://www.chelsea-cain.de/die-buecher.html, letztes Abfragedatum 15.12.2011) In den Bänden der Trilogie (*Furie*, *Grazie* und *Gretchen*) geht es um das Verhältnis der Serienmörderin zu der Ermittlerfigur Archie Sheridan. Besonders hervorgehoben wird immer wieder der Kontrast zwischen ihrer hemmungslosen Brutalität und ihrer Zärtlichkeit; so foltert sie einerseits den Ermittler Sheridan, anstatt ihn zu töten, stellt sie sich jedoch der Polizei – dabei geht es ihr nicht um Reue oder Einsicht, sondern vielmehr um das Spiel mit dem Ermittler. Gretchen erweist sich dabei als klassische Femme Fatale-Figur, deren Schönheit den Ermittler ins Verderben zieht. Auch Gretchen selbst ist sich ihres Sonderstatus als gewalttätiger Frau und der etablierten Vorstellungen über weibliches Gewalthandeln durchaus bewusst: „›Hat dein Vater dich wirklich missbraucht?‹, fragte Archie. [...] Gretchen lächelte. ›Nein‹, sagte sie. ›Aber es war das, was du hören wolltest, nicht wahr?‹ [...] ›Damit du einem Mann die Schuld geben kannst.‹ Sie schmiegte sich an seinen Hals. ›Warum töten Frauen?‹, flüsterte sie. ›Es muss wegen eines Freundes sein, wegen eines Vaters oder Ehemanns. Sie kann unmöglich von allein so geworden sein.‹“ Cain, Chelsea: *Grazie*. München: Blanvalet 2009, S. 289. Durch diese Abgrenzung wird der Subjektstatus verdeutlicht, den Gretchen innehat. Durch die Anlage der Handlung als Serie wird die Figur am Ende auch nicht durch den männlichen Ermittler in das patriarchale System zurückgeführt, sondern entkommt jeweils. Die Trilogie ist dabei durchgängig gekennzeichnet durch die expliziten Darstellungen von Gewalt und Folter, die in Splatter-Manier beschrieben werden. Im Gegensatz zu Dorn, die die Gewalthandlungen nutzt, um Geschlechterzuschreibungen zu dekonstruieren, sind die Gewalthandlungen hier allerdings lediglich auf einen möglichst großen Grusel- und Abscheueffekt angelegt, der erreicht wird durch eine möglichst detailreiche Beschreibung von Leichen, Körperteilen und deren Verwesungszustand.

Als sie wieder auf freiem Fuß ist, trifft sie in der Redaktion auf die neue Praktikantin Nike Schröder, die den Kontakt zu ihr und vor allem zu ihrem Kollegen Franz Pawlack sucht. Kyra nimmt Nike mit in die Pathologie, um etwas über den dritten Mord heraus zu finden. Als sie anschließend zufällig einen Stapel Fotos durchsieht, die am dritten Tatort aufgenommen wurden, erkennt sie in einer der Angestellten des Museums die Praktikantin wieder. Sie versucht, ihren Kollegen, der eine Verabredung mit Nike hat, zu retten, aber sie kommt zu spät. Auf der Suche nach Kyra wird Isabelle in der Redaktion eher versehentlich erschossen.
Kyra durchsucht Nikes Wohnung, und findet die vier Gehirne in Einmachgläsern eingelegt. Sie fährt zu Nikes Vater, da sie glaubt, dass die Mörderin sich dort versteckt. Dieser erklärt ihr, dass er mit Nike den ‚perfekten Menschen' schaffen wollte. Als Kyra ihn mit den Taten Nikes konfrontiert, stirbt er an einem Herzinfarkt. Nike überwältigt die Ermittlerin und tötet sie ebenfalls. Nachdem sie auch ihren Vater geköpft hat macht sie sich auf den Weg nach Athen.
Der gesamte Text ist durchzogen von Gewalttaten, die jeweils ausführlich und detailliert beschrieben werden. Das wird ermöglicht durch vielfache Perspektivenwechsel zwischen der auktorialen Erzählung der Recherchen und Ermittlungen Kyras und der teilweise personalen Perspektive der Täterin. Insgesamt finden vier rituelle, ‚geplante' Morde statt, dazu kommen weitere eher spontane Tötungshandlungen der Täterin. Eigentlich üben jedoch alle Frauenfiguren im Roman (verschiedene Arten von) Gewalt aus: Kyra beißt einem Konkurrenten ein Ohr ab, Isabelle ‚vergewaltigt' die Ermittlerin, Isabelles Mutter begeht Selbstmord, Kyras Kollegin Jenny Maier erschießt (versehentlich) die tatverdächtige Isabelle, allerdings aus einer Konstellation heraus, in der sie ihren Chef mit vorgehaltener Waffe zu erpressen versucht.[231] Neben den brutalen Morden Nikes gehen diese Gewalttaten allerdings nahezu unter und werden kaum wahrgenommen bzw. sogar wie bei Kyra explizit verdrängt. Dorn zeigt also einerseits die Allgegenwärtigkeit und Alltäglichkeit (weiblicher) Gewalt auf und verweist gleichzeitig auf die Nichtwahrnehmung ‚realen' Gewalthandelns durch Frauen.
Der erste Mord Nikes wird aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Auffällig ist vor allem die Art, wie diese Erzählperspektiven ineinander geschnitten sind. So werden in einer filmisch anmutenden Technik jeweils kurze Abschnitte der jeweiligen Perspektiven erzählt, wodurch der Eindruck von ‚visuellen' Schnitten wie im Film entsteht. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Unmittelbarkeit der Überblendungen, die teilweise irritierend wirkt. So werden zum

[231] Auch Henrike Thomsen betont diese Ebene der Gesellschaftskritik: „Dorn zeichnet eine Gesellschaft, die es ohnehin kaum fertig bringt, Formen sexueller Gewalt von Frauen zu tolerieren. Sie werden von den anderen weiblichen Figuren angedeutet: […]." Thomsen, Henrike: Frauen töten nicht aus Lust. Nur Berlin ist anders: Thea Dorn konstruiert eine Triebtäterin für die Hauptstadt. In: *Berliner Zeitung* (9.1.2000). S. 9.

Beispiel im Prolog zwei voneinander unabhängige Episoden in einen scheinbaren Kausalzusammenhang gestellt, wenn zunächst von einer Affäre der Protagonistin mit dem Chefredakteur berichtet wird und der anschließende Abschnitt – durch Punkte-Trennung und Kursivschrift eindeutig als neuer gekennzeichnete – mit dem Satz beginnt: „*Er konnte den Blick nicht von ihr wenden.*“[232] Durch die Formulierung und die anschließende Beschreibung, wie ein „Alter“ ein tanzendes Mädchen betrachtet, wird ein Anschluss impliziert, den es so nicht gibt, was jedoch erst durch den letzten Satz: „*Ihm. Dem abgehackten Kopf*“[233], verdeutlicht wird. Die erste Ermordung wird also zugunsten des für Kriminalromane typischen whodunnit ausgeblendet, erzählt wird im Folgenden lediglich der Fund der geköpften Leiche durch die Frau Konrads. Dabei wird erzähltechnisch die Reaktion Erika Konrads, ihre Verhaftung und das Verhör durch die Polizei bis zu dem Moment, wo der Verdacht erstmals auf die Tochter fällt, mit Szenen aus dem Redaktionsalltag Kyras, die gerade an einer Reportage über Berliner Mörderinnen arbeitet, gegeneinander geschnitten. Schon auf dieser Ebene gibt es zahlreiche Anspielungen auf den kulturellen Diskurs über Gewalttäterinnen. Zunächst echauffiert sich Kyra im Dialog mit ihrem Kollegen Franz Pawlak über die Banalität der von ihr interviewten Mörderinnen: „›Quatsch‹, würgte Kyra ihn ungnädig ab. ›Nach dem, was sie getan hat, hätte ich einzig und allein erwartet, dass sie ein bisschen weniger banal ist, ein bisschen – gewaltiger.‹“[234] Diese realen Frauen stehen vor allem im Gegensatz zu den ‚großen’ literarischen Figuren, die Kyra jedoch nicht akzeptieren kann:

> »*Elektra! Elektra!* Hör mir auf mit *Elektra*! « Kyra knallte ihre Faust auf den Tisch. »Was ist denn *Elektra*! Sophokles, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss«, zählte sie auf und ließ bei jedem Namen einen Finger aus der Faust schnellen. »Elektra ist keine gewaltige Frau, Elektra ist eine gewaltige Männerphantasie.«[235]

Diese zentrale Aussage wird als Motto auf einer Metaebene im Roman selbst performativ einer Prüfung unterzogen; es wird die Frage gestellt, ob es möglich ist, eine genuin weibliche (Lust-)Mörderin zu schaffen. Dabei wird der Eindruck der Größe der literarischen Figur noch durch eindrucksvolle Zitate Elektras aus dem Libretto Hofmannsthals unterstützt.[236]

Im weiteren Verlauf der Handlung kommt die Erzählperspektive der Täterin hinzu, die sich mit dem Kopf Konrads ‚vergnügt’, indem sie dessen Hirn freilegt:

> Sie ließ sich samt Hirn auf den Rücken fallen, hielt es mit gestreckten Armen in die Höhe, wie man eine kleine Katze in die Höhe hält, warf es in die Luft, klatschte in die Hände, lachte und fing es wieder auf.

[232] Dorn, Thea: *Die Hirnkönigin*, S. 7.
[233] Ebd., S. 8.
[234] Ebd., S. 21.
[235] Ebd., S. 22.
[236] Interessant dabei ist, dass Elektra selbst gar nicht direkt beteiligt ist am Mutternord Orests. Sogar bei Hofmannsthal, der den Mord am stärksten mit der Figur verknüpft, vollzieht sie das Geschehen lediglich ‚virtuell’ nach. Vgl. auch Kapitel 6.1 dieser Arbeit.

> Nie, nie, nie würde sie es an die Wand werfen wie diese dumme Königstochter. Sie drückte es an sich. Hirn an Hirn. Endlich konnten sie sich lieben. [...] Die Hand voll Hirn hatte sie in Höhen getragen, in denen der menschliche Geist nichts mehr zu suchen hatte.[237]

Die Täterin wird schon hier als ‚weltfremd' gekennzeichnet. Auffällig wird das vor allem an den fehlenden Kenntnissen über ihre eigene Körperlichkeit:

> Es war sonderbar. Sie hätte schwören können, dass ihr jemand zwischen die Beine gefasst und sie gezupft hatte. Sie lauschte in sich hinein. Das Zupfen war weg, aber ein komisches Gefühl der Nässe blieb. Wie wenn die Nase lief. Sie fasste sich unter das Kleid. Zwischen ihren Beinen rotzte es. Nachdenklich verrieb sie den Schleim. Eine normale Erkältung war es jedenfalls nicht, normale Erkältungen kannte sie, und die fühlten sich anders an. Es musste ein Unterleibskatarrh sein.[238]

Das Anfassen des Hirns erregt Nike, sie handelt also zur Befriedigung ihrer Lust, auch wenn diese Ebene ihr nicht bewusst ist: [D]ie Lustmörderin [gewinnt] bei Dorn ihre Lust nicht aus dem unmittelbaren Geschlechtsverkehr, [...], sondern durch dessen Substitut, was bis dato nur den männlichen Lustmörder charakterisierte."[239] Wie Gradinari betont, eignet sich Nike also das männliche Narrativ des Lustmörders an. Nike selbst geht es vor allem um eine ‚vergeistigte' Beziehung. Diese geistige Ebene wird auch formal durch die starke Intertextualität der Stelle deutlich. Während Nike den Schädel öffnet, rezitiert sie aus der Bibel. In Richter 4; 17-24 geht es darum, wie Jael das Haupt des Sisera pfählt. Auch Nike fällt jedoch schnell die Diskrepanz in der Motivation auf: „Atemlos hielt sie inne und wischte sich den Schweiß von der Stirn. Was redete sie da? Nicht zerschlagen und zermalmen und durchbohren. Schützen, bewahren, lieben. Nichts als Zärtlichkeit war sie in dieser Nacht."[240] Stattdessen zitiert sie aus dem Gedicht *Anblick* von Georg Trakl:

> Stirne blutet sanft und dunkel,
> Sonnenblume welkt am Zaun,
> Schwermut blaut im Schoß der Fraun;
> Gottes Wort im Sterngefunkel![241]

Die Verbindung ist hier vor allem in der ähnlichen Motivik zu sehen; die Symbole Trakls, vor allem die blutende Stirne und die Anspielung auf den Frauenschoß, finden eine Entsprechung im Handeln Nikes, sodass ihre Gefühlslage für den Leser auf einer metaphorischen Ebene deutlich gemacht werden kann. Auch Nikes Fetisch auf das Gehirn wird intertextuell unterfüttert. Dazu werden Zitate aus Gottfried Benns Novellen *Ithaka* und *Gehirne* genutzt. Dessen Protagonist Rönne steht als Vertreter eines mythologisch orientierten Weltbildes gegen den Professor, der als Mediziner ein rational-naturwissenschaftliches Weltbild vertritt.

[237] Ebd., S. 60.
[238] Ebd., S. 57.
[239] Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord*, S. 192.
[240] Ebd., S. 59.
[241] Ebd.

Diese mythologische Orientierung wird deutlich, wenn man das Zitat Dorns im ursprünglichen Kontext betrachtet:

> Gehirne. Kleine, runde; matt und weiß.
> Sonne, rosenschößig und die Haine blau durchrauscht.
> Blühend und weich die Stirn. Entspannt an Strände. In Oleander die Ufer hoch, in weichen Buchten süß vergangen... –
> ...Das Blut, als bräche es auf. Die Schläfen, als erhofften sie.
> Die Stirn, ein Rinnen wie von flüggen Wassern.
> O es rauscht wie eine Taube an mein Herz: lacht – lacht – Ithaka! – Ithaka!...-
> LUTZ: [...] Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka! -[242]

Auffällig ist dabei die eher nietzscheanische Auffassung des Mythos als ambivalentem, die auch Hugh Ridley betont: „Sehr auffällig ist bei [Benn] die Aufnahme von Nietzsches Ambivalenz gegenüber Mythen in der Überzeugung, dass der Mythos dann am notwendigsten sei, wenn es unmöglich geworden sei, an ihn zu glauben."[243] Die vielfältigen intertextuellen Referenzen auf unterschiedliche mythologische, aber auch poulärkulturelle Texte dienen also zunächst dazu, die Gefühle und Motivationen Nikes zu untermauern und zu illustrieren. Darüber hinaus wird Nike selbst mit ihnen auch als (ebenfalls) mythologische Figur in einen literarischen Kontext eingeordnet:

> Nike wird zu einem Sammelsurium bekannter weiblicher mythologischer Figuren, die in ihr verdichtet und daher absurd erscheinen. Sie kann sich aufgrund des literarisch-imaginären Charakters mit keinem von diesen Weiblichkeitsbildern identifizieren, die für spezifische Texte entwickelt worden sind und daher nur eine funktionsbestimmte Eigenschaft besitzen.[244]

Über die intertextuellen Verweise wird also dem Text eine (diskurs-)kommentierende Metaebene eingeschrieben.

Der nächste Mord wird dem Leser durch die Einführung der Täterinnenperspektive ausführlicher präsentiert. So kann unabhängig von der Ermittlerperspektive beschrieben werden, wie Nike Kontakt zu dem Bibliothekar Kurt Homberg aufnimmt und ihn schließlich unter einem Vorwand zu Hause besucht. Als dieser dort handgreiflich wird, muss sie ihren eigentlichen Plan ändern und ersticht ihn brutal. Auch hier gibt es eine Referenz auf die mythologische Ebene, diesmal durch Zitate aus der Ilias, aus der sie Homberg – zunächst auf griechisch – vorliest. Als er jedoch zudringlich wird, rezitiert sie die Verse auf Deutsch. Die Zitate haben hier eine ähnliche Funktion wie die Trakls, sie illustrieren (erweiternd) die Handlungen Nikes, die ihren Dolch zieht und ihn Homberg ihn den Hals sticht. Damit wird eine Traditionslinie der Gewalt eröffnet, die bis in die Antike reicht. Indem Dorn die antike Inszenierung der Gewalt benutzt, um die Gewalthandlung ihrer Protagonistin zu beschreiben,

[242] Die ersten zwei Zeilen entsprechen dem Text in der *Hirnkönigin*. Benn, Gottfried: „Ithaka." In: Dieter Wellershoff: *Prosa und Szenen. Gesammelte Werke in vier Bänden.*. 7. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 1989 (Zweiter Band). S. 293-303. hier: S. 301.
[243] Ridley, Hugh: Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion. Opladen: Westdt. Verl. 1990. S. 176.
[244] Ebd.

entlarvt sie die Parallelen zwischen kanonisierter ‚hoher' Literatur und ‚Splatter', die sie an anderer Stelle auch explizit formuliert: „Antike und die feine Kunst des Splatterns. Hey, gar nicht so schlecht als Überschrift."[245] Nach zwei kurzen Unterbrechungen durch einen anderen Handlungsstrang wird dann der Todeskampf Hombergs ausführlich geschildert. Dabei bleibt die Perspektive zunächst auf die Wahrnehmung und Gefühle des Opfers gerichtet: „Einen irren Moment lang hatte er geglaubt, ihr doch noch zu entkommen. [...] Er hatte keine Kraft mehr, sich wegzudrehen, sich einzurollen, die geringste Geste des Überlebenswillens war ihm zu viel. Er ließ sich einfach auf den Bauch fallen."[246] Erst in diesem Moment, wo Homberg aufgibt bzw. wahrscheinlich bewusstlos wird, wird aus Nikes Sichtweise erzählt. Dabei werden die einzelnen Gewalthandlungen detailliert in Ausführung und Auswirkungen beschrieben:

> Endlich hatte sie seine Leber getroffen. Schwarz floss es ihr entgegen. Inzwischen musste sie beide Hände zu Hilfe nehmen, um das Messer wieder aus seinem Rücken herauszubekommen. Sein Fleisch hielt die Klinge fest, als könne es damit weitere Stiche verhindern. Sie zerrte und riss. Außer ihrem Keuchen und dem Schmatzen der Wunden, wenn sie den Stahl doch wieder hergeben mussten, wurde es allmählich still. Seine Eingeweide hatten ausgegurgelt. Stumm hingen sie auf das Parkett.[247]

An dieser Stelle wird gerade nicht die Täterin ausgeblendet; vielmehr wird umgekehrt das Opfer ausgeblendet und in Gedärme und Wunden fragmentarisiert. Dabei gibt Nike ihrem Opfer die Schuld für die Brutalität ihres Vorgehens:

> »Alles hast du kaputtgemacht«, sagte sie traurig. »Alles.« Kurt Homberg schaute sie aus der flachen Silberschale, in die sie seinen Kopf gesetzt hatte, entgeistert an. [...] Sie schlug mit der flachen Hand in die Blutlache, die sich am Boden der Schüssel gebildet hatte. »Alles wäre so schön geworden«, flüsterte sie, während ihr zum zweiten Mal an diesem Tag sein Blut übers Gesicht lief, »alles wäre so gut geworden.«[248]

Dieser ebenfalls Gewalt inhärenten Szene ist wiederum eine – wenn auch subtilere – intertextuelle Referenz eingeschrieben. Der Kopf in der Schale verweist eindeutig auf die Figur der Salomé. Diese Verknüpfung wird bei Nikes nächstem Opfer noch expliziter inszeniert. Zuvor geschieht jedoch – eher nebenbei – ein weiterer Mord. Während seines Rundgangs durch das Museum befriedigt sich der Nachtwächter Mirko Hönig an einer Figur der Athene. Als Nike das sieht, erschlägt sie ihn mit der Taschenlampe. Sie tritt hier – eher ungeplant – als Rächerin Athenes auf:

> Wie konnte er es wagen, Athene anzufassen. Dieser Bock. Schade, dass er nur einen Schädel hatte. Für den Frevel, den er begangen hatte, war einmal Schädel-Zertrümmern viel zu wenig. Ausweiden hätte sie ihn sollen, bei lebendigem Leibe ausweiden. Die Därme herausreißen und ihn damit erdrosseln. Sie stieß zischend die Luft aus. Warum hatte er nicht brav im Pausenraum sitzen können, wie es sich für einen anständigen Nachtwächter gehörte? Ohne Aufhebens hätte sie ihm das Messer ins Herz gestochen, das sie eigens für ihn eingesteckt hatte? Konnte denn niemals etwas funktionieren? Mussten denn immer Dinge geschehen, die alles in Unordnung brachten? Sie zerquetschte zwei Wuttränen, die

[245] Ebd., S. 208.
[246] Ebd., S. 115.
[247] Ebd.
[248] Ebd., S. 116.

> sich in ihren Augenwinkeln gebildet hatten. Obwohl er tot war, stand er immer noch auf seinen Beinen. Athene ließ ihn nicht fallen. So war die Göttin. Gerecht bis in den ärgsten Zorn hinein.[249]

Diese Episode verzögert als retardierendes Element den eigentlichen Spannungsbogen. Gleichzeitig wird das krude Rechtsempfinden der Mörderin verdeutlicht: Der Leser empfindet den Frevel nach und kann die Reaktion Nikes als vielleicht drastische, aber innerhalb des Gedankenkonstrukts der Mörderin gerechtfertigte Strafe nachvollziehen.

Der dritte von Nike geplante Mord ist vor allem gekennzeichnet durch eine starke Steigerung der Brutalität. Gleichzeitig ist es der aufwändigste Mord des Buches. Auch hier verfolgt der Leser die Auswahl des Opfers aus der Täterinnenperspektive mit. Im Pergamon-Museum sucht sich Nike als Museumswärterin verkleidet einen zeichnenden Besucher aus und verspricht, ihm den Pergamonaltar bei Nacht zu zeigen. Durch den Pergamon-Fries ist auch diesmal wieder die intertextuelle Verknüpfung zur Antike vorhanden:

> Was er in der Dunkelheit sah, schemenhaft zwar, aber deshalb umso deutlicher, war nicht länger Stein, erstarrter Augenblick, sondern echte Schlacht. Schlangen züngelten ihm entgegen, eine Göttin mit Schlangen im Haar rauschte an ihm vorbei, Todesschweiß glänzte auf den Körpern, ein Gigant kämpfte mit seinen Eingeweiden, sein Leib war aufgeplatzt wie eine überreife Frucht, dem Löwen hing ein Arm aus dem Maul, eine Göttin setzte ihren Fuß auf einen Schädel, der Schädel knackte, in schwere Stücke brach das Haupt.[250]

Der Fries wird hier jedoch weniger beschrieben, als vielmehr dramatisch erzählt. Auch hier wird vor allem die Gewalttätigkeit des Dargestellten hervorgehoben. Diese Vermischung von mythologischer und performativer Ebene wird von Nike selbst aufgenommen, wenn sie ihr Opfer – auf den Mythos vom Labyrinth des Minotaurus rekurrierend – durch einen roten Faden zum Altar leitet und sich selbst als göttliche Statue inszeniert:

> Er rieb sich die Augen. Mühsam, als habe sein Hirn plötzlich mehrere Windungen zu viel, versuchte er sich klarzumachen, dass die Figur da oben zwar weiß wie Marmor war und auch ein weißes, ärmelloses Gewand trug, aber dennoch keine der Figuren aus dem Fries sein konnte.[251]

Durch die performative Vermischung von Mythos- und Handlungsebene gewinnt die Szene etwas Surreales. Nike tanzt – hier deutlich auf die Figur der Salomé referierend[252] – einen

---

[249] Ebd., S. 140.

[250] Ebd., S. 159f. In diesem Fries gibt es außerdem eine leider nur noch bruchstückhaft erhaltene Darstellung der die Athene krönenden Nike, die zuvor auch bei Dorn beschrieben wird. „Zwei Schwingenpaare rauschten rechts und links über das Papier, Nike, die Siegesgöttin, schwebte heran, um ihre große Schwester zu kränzen, während sich der Blick des Giganten im Unendlichen brach.“ ebd., S. 131. Wie auch die berühmte Nike von Samothrake im Pariser Louvre ist auch bei dieser Darstellung der Kopf nicht mehr vorhanden. Es gibt also eine aus dem kunsthistorischen Diskurs heraus begründete und plausible historisch-kulturelle Verknüpfung zwischen dem Motiv des Köpfens und der mythologischen Figur der Nike.

[251] Ebd., S. 163.

[252] Auffällig ist, dass gerade die beiden mythischen Figuren, auf die am stärksten verwiesen wird – neben der Salomé-Figur ist es Elektra, die explizit diskutiert wird; Figuren wie Medea, Klytämnestra oder Judith werden demgegenüber lediglich kurz erwähnt – selbst keine physische Gewalt ausüben, sondern diese lediglich befehlen bzw. ‚virtuell’ nachvollziehen. Dass diese Figuren innerhalb des literarischen Diskurses zu den am meisten inszenierten Gewalttäterinnen gehören, stellt einen der Gründe für Dorns Vorwurf dar, die Figuren seien lediglich ‚Männerphantasien’.

Schleiertanz für den sie beobachtenden Gustav Eisenrath, bei dem sie sich vollständig entkleidet. Nike erweist sich hier in besonderem Maße als göttlich-geschlechtslos: Ihr Körper ist durch die Krankheit Alopecia areata totalis sämtlicher Körper- und Kopfbehaarung und damit der stärksten Weiblichkeitssignifiakte beraubt. Die Weiblichkeit Nikes erscheint also als charismatische Leerstelle, die von der Lustmörderin selbst jeweils inszeniert wird. Die folgenden Gewalthandlungen erscheinen in ihrer Brutalität ziemlich überspitzt und sind nur in der Verknüpfung der verschiedenen Handlungsebenen zu deuten. Dabei wird die Szene im Pergamon-Museum gegen die Perspektive Kyras geschnitten, die durch die Verdächtige Isabelle verführt wird. Als weitere Ebene ist ein in ausführlichen Zitaten wiedergegebener wissenschaftlicher Text Walter Burkerts relevant, der sich mit griechischen Opferritualen befasst. Diese theoretischen Passagen werden im Nachhinein im Rahmen der Recherchen Kyras zu dem Opfermord im Pergamon-Museum zitiert und ermöglichen erst die Zusammenführung der beiden Handlungsebenen als performative Inszenierung eines antiken Opferritus'. Die Gewalthandlung selbst wird wieder sehr detailliert und mit nahezu filmischen Blick beschrieben. Nach dem Tanz schneidet Nike Eisenrath ein Büschel Haare ab, wodurch dieser meint, von ihr nichts Schlimmes befürchten zu müssen. Nahezu willenlos lässt er es geschehen, dass sie ihn fesselt und sich mit dem Rücken zu ihm an seinem Geschlechtsteil zu schaffen macht. Nike füllt Benzin in seine zuvor entleerte Blase. Indem sie ihm einen Schlauch in die Harnröhre einführt, nimmt sie also eine Penetration vor und damit eine männliche Position ein. Bis zum Zeitpunkt seines Todes bleibt die Erzählperspektive ausschließlich auf Eisenrath gerichtet, sodass der Leser ebenfalls nur nach und nach erfährt, was eigentlich mit dem Bildhauer passiert. Gleichzeitig erlebt Kyra die Verführung durch Isabelle als (filmisch inszeniertes) Entfremdungserlebnis:

> Kyra grinste. Wer immer diesen Film inszeniert hatte, war ein schlechter Regisseur. Die Frau auf dem Sofa lag da wie tot, und die Frau mit den grünen Haaren rackerte herum wie ein Heinzelweibchen, das bis zum Sonnenaufgang alles geschrubbt und poliert haben musste.
> – Come on, babe, du könntest es der Kleinen auch ein bisschen leichter machen.
> Kyra griff in ihre imaginäre Popcorntüte. Einen guten Sitzplatz hatte sie erwischt, in ihrem privaten Pornokino. Mit skeptischem Kauen verfolgte sie, wie das Heinzelweibchen abermals abtauchte, um feucht zu wischen. [...] Gerade als Kyra ausholte, um eine Hand voll Popcorn auf die Leinwand zu werfen, geschah etwas. Nicht nur mit der Frau auf dem Sofa, sondern mit ihr, in ihrem Kinosessel. Alles um sie herum begann zu vibrieren. Sie zitterte. Und klammerte sich an die Armlehnen ihres Sessels, doch der Sessel löste sich unter ihr auf. Es war, als würde sie in ein schwarzes Loch hineingezogen. Der Film holte sie zurück. Riss sie von dort weg, wo sie ausgestiegen war. Jeder Zentimeter, den sie betrachtet hatte, raste noch einmal an ihr vorbei. Lichtgeschwindigkeit. Es rüttelte an ihr, als wolle es sie zerreißen. Kyra machte die Augen zu und schrie.[253]

Parallel zu Kyras orgiastischem Schrei explodiert Eisenraths Körper:

[253] Ebd., S. 170f.

> Die Fackel hatte nur kurz gebrannt. Zu schnell waren die Flammen an dem benzingetränkten Docht hochgeklettert, und im selben Moment, in dem sie sich über ihn gebeugt und das Messer an seine Kehle gesetzt hatte, war er explodiert.[254]

Erst durch die erläuternden Textpassagen Burkerts wird diese Stelle nachträglich als Opferritus lesbar. So erscheinen das Werfen der Tücher, das Abschneiden der Haare, der Schrei Kyras und das Anzünden Eisenraths als Elemente des Rituals. Die äußerst brutale Gewaltdarstellung wird also auch hier nicht einfach um des Effektes willen erzählt; vielmehr wird sie auf subtile Weise in einen spezifischen kulturhistorischen Kontext eingeschrieben und so innerhalb der Erzählung plausibel gemacht.

Der letzte geplante Mord wird weniger ausführlich erzählt, vor allem aus spannungstechnischen Gründen. Da immer noch nicht klar ist, wer die Täterin eigentlich ist, kann der Auswahlprozess nicht aus ihrer Perspektive erzählt werden bzw. geht in die Perspektive Kyras über. Kurz vor dem Mord begreift die Journalistin, dass die Praktikantin, mit der Franz verabredet ist, die Täterin ist. Sie kommt jedoch zu spät, um den Mord noch zu verhindern und findet die geköpfte Leiche. Daraufhin fährt sie zu Nikes Elternhaus, wo sie von der Serienmörderin überwältigt wird. Diese letzte Gewalthandlung Nikes wird ausschließlich aus der personalen Perspektive Kyras, also der des Opfers, erzählt. Nike hat sie gefesselt und kündigt ihr an, ihr die Kehle durchzuschneiden, damit sie den Rest nicht mehr spüre. Kyras Argumente, sie seien sich ähnlich und Nike würde sich zudem – im Gegensatz zum Mord an den Männern – durch die Tötung Kyras schuldig machen, fruchten nicht. Erst durch die Rezitation griechischer Verse aus der Odyssee schafft sie es, Nike zunächst dazu zu bringen, sich von ihr abzuwenden. In dem Moment, in dem – mehr oder weniger rationale – Argumente keine Bedeutung mehr haben, nimmt Kyra also die Mythologie als letzte Auswegmöglichkeit wahr und reagiert damit auf die Selbstwahrnehmung Nikes. Damit bringt sie die Serienmörderin dazu, auch ihren Vater zu köpfen, der zuvor durch den Angriff Kyras ums Leben gekommen war. Diese Tat wird von Nike als eine besondere empfunden: „Und Nike Schröder ging herab und trennte das greise Haupt ihres Vaters vom Rumpf und öffnete den Schädel und weinte, als sie die Höhle wiedersah, der sie vor neunzehn Jahren entsprungen war.“[255] In der Parallele zur Geburt der Athene aus dem Kopf des Zeus’ findet die Identifikation bzw. Verschmelzung der Figur mit dem antiken Mythos seinen Höhepunkt.[256]

---

254 Ebd., S. 171.

255 Ebd., S. 282.

256 Diese Verknüpfung kann jedoch nur noch ironisch gelesen werden, da der Leser zuvor ausführlich über die Art der ‚Kopfgeburt’ informiert wurde. Nikes Vater zog seine Tochter mit dem Anspruch auf, eine Art ‚Übermenschen’ schaffen zu wollen, was sich durch Nike als misslungen erweist: „‚Ich habe Nike gezeugt und erzogen, um zu beweisen, dass es ihn geben kann, den perfekten Menschen.’ […] ‚Nike ist der ideale Mensch. Gebildet. Rational. Von keiner Leidenschaft, von keinem Trieb verwirrt. Stets nach dem Höchsten strebend. Unerbittlich gegen sich selbst. Frei –’ ‚Das ist nicht ihr Ernst.’ Er ignorierte Kyras Einwurf. ‚Nur aus

Mit diesem Akt der (Wieder-)Erkenntnis endet die Erzählung überraschend. In einem kurzen Epilog wird von einer jungen Frau berichtet, die im Flugzeug auf dem Weg nach Athen von einem älteren Herrn angesprochen wird – der Leser muss also davon ausgehen, dass Kyra Berg ebenfalls getötet worden ist. Letztlich ‚siegt' also doch die ‚Männerphantasie':

> Nike wird also zum Mythos dessen, was die männlichen Figuren in ihr sehen. [...] Zum einen erscheint die imaginierte Weiblichkeit so defizitär, dass die Frau vollkommen aufgehoben wird. zum anderen zeigt der Roman, dass nur dieses Phantasma im Patriarchat seinen Platz hat.[257]

Wie schon in *Berliner Aufklärung* zu sehen war, nimmt Thea Dorn im Genre des Kriminalromans verschiedene Geschlechterstereotype aufs Korn. In *Die Hirnkönigin* werden verschiedene Frauenbilder – von der Freudschen Hysterikerin bis hin zur Femme Fatale – auf ironische Weise reflektiert. Insbesondere Kyra und Nike erscheinen dabei als komplementäre Figuren. Dorns Ausgangsthese, dass es gewalt(tät)ige Frauen (in der Literatur) lediglich als Männerphantasien gäbe, versucht sie mit ihrem Roman performativ zu beantworten, indem sie eine weibliche Lustmörderin imaginiert. Vordergründig scheint sich Nike von den verschiedenen im Roman vertretenen klassischen Frauenrollen zu unterscheiden; sie erscheint zunächst als freier, da sie von ihrer Erziehung her nicht den gesellschaftlichen geschlechtlichen Rollenbildern unterworfen worden ist. Christopher Jones stellt jedoch fest, dass Nikes Handeln genauso als Ausprägung der gesellschaftlichen Zwänge von Frauen zu verstehen ist:

> Dorn is able to establish an interrelationship between the deviance of the 'Hirnkönigin' and the constraints which society places on acceptable roles for women, in other words: the more constricting the social constraints, the more deviant the actions needed to escape.[258]

Es geht also gerade nicht um die Darstellung von jeglichen Geschlechterdifferenzen befreiten Frauenfiguren, wie Mayer behauptet:

> In Thea Dorns Romanen haben wir es mit jener postfeministischen Gesellschaft zu tun, für die Geschlechterdifferenzen keine Rolle spielen, weil sie damit aufgewachsen sind, den eigenen, weiblichen Willen zur Maxime ihres Handelns zu machen.[259]

Selbstperfektion kann Freiheit entstehen', dozierte er weiter. ‚Der freie Mensch ist der, der erkennt, wie erbärmlich sein kreatürliches Menschsein ist. Und der sich nicht in die Erbärmlichkeit fügt, wie alle es tun, um sich dann auch noch Humanist zu schimpfen. Der wahre Humanist ist der, der sein Leben lang darum kämpft, den Menschen in sich zu überwinden.'" ebd., S. 269. In ihrer Triebfixierung als Lustmörderin entspricht Nike jedoch eher der nietzeanischen Auffassung des Übermenschen: „Die Triebe sind nach Nietzsche die höchsten Schöpfungsinstanzen, sie richten sich auf Objekte mit dem Ziel, an diesen sich zu entladen bzw. ihre Macht zu steigern." Haberkamp, Günter: *Triebgeschehen und Wille zur Macht. Nietzsche - zwischen Philosophie und Psychologie* 2000, S. 127f. Erst als Mörderin wird sie also wahrhaft zum Übermenschen: „‚Der Mensch ist böse' – so sprachen mir zum Troste alle Weisesten. Ach, wenn es heute nur noch wahr ist! Denn das Böse ist des Menschen beste Kraft. ‚Der Mensch muss besser und böser werden' – so lehre ich. Das Böseste ist nöthig zu des Übermenschen Bestem." Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche - Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Band 1,4. Hrsg. von Giorgio Colli et al. Berlin: de Gruyter 1999, S. 359. Damit schafft Dorn also auch auf philosophischer Ebene einen begründenden Zusammenhang für die Gewalthandlungen Nikes.

[257] Ebd., S. 210–211.

[258] Jones, Christopher: 'Bestialisch dahingeschlachtet': extreme violence in german crime fiction, S. 408.

Nike als – per definitionem – unmögliche Gewalttäterin zeichnet sich durch ihre große Brutalität aus.[260] Die jeweiligen Gewalthandlungen werden äußerst detailliert beschrieben, sind zugleich jedoch stark satirisch überzeichnet. Auffällig ist vor allem die an den Film erinnernde Erzählweise, die durch die Detailgenauigkeit und die unmittelbaren, an filmische Schnitt-Technik erinnernden Perspektivenwechsel hervorgerufen wird:

> Die filmischen Einstellungen, mit denen die mörderischen Rituale geschildert werden, haben mal Leni-Riefenstahl-Glamour, mal erinnern sie an den kindsäugig unbedarften Peter Lorre in Fritz Langs ‚M – Eine Stadt sucht einen Mörder'. Sonst springt die Perspektive in raschen Schnitten hin und her, doch die dickfellige Ironie ist allgegenwärtig.[261]

Dennoch werden die jeweiligen Gewalterzählungen vielfach gebrochen; zunächst ganz rudimentär auf der Textebene: Durchgängig wird in dem Moment, in dem die (tödliche) Gewalthandlung ausgeführt wird, auf einen anderen Handlungsstrang übergeblendet und erst nach einer solchen Unterbrechung weiter erzählt. Damit einher geht ein Perspektivenwechsel vom Opfererleben auf das der Täterin. Gleichzeitig werden die Gewalthandlungen über vielfältige intertextuelle und intermediale Verweise in einen kulturhistorischen Diskurs gestellt, der durch die Handlungen Nikes in Frage gestellt wird. Die Gewalthandlungen werden also nicht ausschließlich um des ‚Splatter'-Effektes erzählt, sondern dienen vielmehr gerade dazu, die literarischen Figuren des kulturhistorischen Diskurses als Männerphantasien zu entlarven und gleichzeitig, wie Christopher Jones formuliert, gerade bei männlichen Lesern ein Bewusstsein über die eingeschriebenen geschlechtlichen Codierungen zu schaffen:

> In attempt to gain access to the character of the 'Hirnkönigin' – and to the text in general – the male reader must therefore engage in a re-evaluation of his gender stereotypes, as well as contemplate the experience of being himself cast in the role of victim. In this way Dorn is able to employ acts of extreme violence which may remain beyond our full understanding, but which nevertheless are functionally useful.[262]

Die Aneignung des männlichen Lustmord-Narrativs nutzt Dorn also, um „den konstruktiven, gewalttätigen Charakter der Geschlechtsidentität sichtbar"[263] zu machen. Über die Dekonstruktion der Kategorien von Gewalt und Geschlecht durch den dem Text eingeschriebenen literaturhistorischen Diskurs über Gewalttäterinnen und die performative

---

[259] Tramezzino-Blues. Verdammte Schlampen: Thea Dorns postfeministischer Krimi ‚Die Brut'. In: *Süddeutsche Zeitung* (27.4.2004). S. 14, S. 14.

[260] Dabei rechtfertigen die detaillierten und plastischen Erzählungen der Gewalthandlungen Dorns Ruf als „brutalste Krimischreiberin Deutschlands". Auch Dorn selbst kokettiert durchaus mit diesem Image, wenn sie in der Selbstinszenierung bewusst die Grenzen zwischen sich und den Charakteren ihrer Romane verwischt. So waren auf ihrer Homepage Fotos zu finden, die sie selbst sowohl mit OP-Schürze und einer Nierenschale mit einem Gehirn haltend als auch als lediglich mit einem BH bekleidete Leiche auf einem Obduktionstisch mit einer Ausgabe der Ilias in der Hand zeigen. (Vgl. www.theadorn.de, Seite aufgrund Umbau nicht mehr erreichbar.) Diese Bilder lassen sich durchaus den Positionen der Serienmörderin Nike und der Ermittlerin Kyra Berg zuordnen. Allerdings werden auch in den Bildern die beiden Charaktere jeweils vermischt, so dass keine eindeutige Zuordnung möglich ist.

[261] Thomsen, Henrike: Frauen töten nicht aus Lust, S. 9.

[262] Jones, Christopher: 'Bestialisch dahingeschlachtet': extreme violence in german crime fiction, S. 409.

[263] Ebd., S. 186.

Umkehrung des klassischen Geschlechterverhältnisses von männlichem Täter und weiblichem Opfer dekonstruiert Dorn darüber hinausgehend auch das Genre des Kriminalromans selbst. Auf der kulturhistorischen Ebene muss der Leser selbst als eine Art literarischer Detektiv agieren, wenn er die verschiedenen intertextuellen Verweise entschlüsselt, die auf unterschiedlichen Ebenen vorhanden sind. Die Figur der Nike ist selbst ein solcher Verweis: Indem Dorn sie nach einer mythische Göttinnenfigur – allerdings einer ohne eigenständige Geschichte – benennt, nutzt sie diese mythische Ebene als Projektionsfläche. Diesbezüglich auffällig ist auch der große Anteil von intertextuellen Bezügen auf mythologische Texte. Dorn setzt im Roman die Funktionsstruktur mythischer Texte und Figuren in Opposition zu dem typisch rationalistisch orientierten Genre des Kriminalromans, wenn gerade die mythischen Texte als Erkenntniskategorien für den Leser fungieren. Indem sie gleichzeitig die klassischen Konventionen des Kriminalromans unterläuft, erreicht Dorn, dass das Krimi-Genre zudem satirisch gebrochen wird – das wird vor allem am Schluss deutlich, wenn die Lesererwartung ad absurdum geführt wird, indem die Ermittlerin stirbt und die Täterin unerkannt entkommt. Thea Dorn nutzt also die fiktive ‚Versuchsanordnung', in der eine Lustmörderin imaginiert wird, um die subversiven Festschreibungen weiblicher Rollenmuster nicht nur im klassischen literaturhistorischen Diskurs, sondern auch im Krimi selbst aufzudecken und zu dekonstruieren. Im Gegensatz zu ‚normalen' Frauenkrimis lässt sich Dorns Roman sozusagen in besonderem Maße als Metatext lesen: „Zumindest reflektiert die Autorin mit der Figur der Lustmörderin ihr eigenes ästhetisches Verfahren."[264]

Dorn führt dieses Experiment im Genre des Dramas weiter. 2001 entsteht das Theaterstück *Nike – Schöner töten!*, das dieselbe Figur als Protagonistin hat. Die komplexe Thrillerhandlung ist an die dramaturgischen Möglichkeiten der Theaterbühne angepasst und das Figurenpersonal entsprechend reduziert worden. Die „Serienlustmörderin"[265] wird in einem (an das Gefängnis von Hannibal Lecter in *Das Schweigen der Lämmer* erinnernden) Glaskäfig im ‚Museum für menschliche Grausamkeiten' ausgestellt und von der Museumswärterin Kyra betreut. Franz Pawlak, der sich eigentlich von Nike töten lassen will, verliebt sich in Kyra und sperrt sie ebenfalls in einen der Glaskäfige ein. Gemeinsam mit Nike tötet er Kyras Freund Andy; Nike tötet schließlich Kyra zuliebe auch Franz Pawlak. Letztlich

[264] Ebd.
[265] Dorn, Thea: *Nike. Ein Stück in 7 Teilen*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001, S. 5. Die begriffliche Zusammenführung von Serien- und Lustmörderin veranschaulicht die auch von Gradinari beobachtete Ablösung und Überschneidung der Typen. Vgl. Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord*, S. 35.

tauschen Kyra und Nike die Rollen, Nike übernimmt die Funktion der Museumsführerin, die die (Theater-)Zuschauer über die „Serienlustmenschen“ aufklärt.
Dorn spitzt hier verschiedene Elemente des Romans noch weiter zu. Die intertextuellen Bezüge sind größtenteils auf Rezitationen von leicht erkennbaren Passagen aus den antiken Texten reduziert. Auch die expliziten Gewalthandlungen werden auf die Bühne übertragen. Während der Zuschauer bei der ersten Tötung noch durch das Black ‚erlöst’ wird, wird insbesondere die Tötung Pawlacks ausführlich inszeniert. Dieser wird zunächst durch Kyra verletzt; erst Nike beendet die Tötungshandlung rational und effizient. Im Anschluss erläutert sie Kyra ausführlich, wie sie das Opfer köpft. Diese Szene rekurriert ausführlich auf die des Romans, in der als erstes das Spiel Nikes mit den Hirnen und der daraus resultierenden Lusterfahrung erzählt wird. Letztere ist hier kaum noch vorhanden. Auch hier wird insbesondere durch den Rollentausch am Schluss die Komplementarität der Antagonistinnen betont. Gleichzeitig lässt sich der Wechsel der Ausstellungsobjekte von Serienlustmörderinnen hin zu Serienlustmenschen als nietzscheanische Umwertung der Werte begreifen; Nike erscheint auch hier als Übermensch. Sie überführt zudem den Begriff des Hedonismus in eine (fiktive) mythische Erzählung, wodurch auf die Genredekonstruktion des Krimis über die mythische Erzählkategorie am Ende des Romans angespielt wird. Auch hier wird der rationale wissenschaftliche Duktus letztlich dekonstruiert. Das Drama verstärkt die satirischen Ansätze des Romans und überführt diese endgültig ins Groteske. Zudem lassen sich thematische Verschiebungen feststellen, die Aufdeckung der Weiblichkeitskonstruktionen im literarischen Diskurs steht nicht mehr so stark im Vordergrund. Vielmehr wird die Betonung auf den Begriff des Lustmords und dessen Dekonstruktion gelegt.

Ein männlicher Autor, der sich im Genre des Krimis mit weiblichem Gewalthandeln auseinandersetzt, ist Mathias Altenburg, der unter dem Pseudonym Jan Seghers in seinem Debüt *Ein allzu schönes Mädchen* ebenfalls die Geschichte einer (ungewollten) Serienmörderin erzählt. Dabei wählt Seghers einen vollkommen anderen Zugang als Thea Dorn. Während diese weibliche Gewalt ins Absurde überspitzt, wird sie bei Seghers so gut wie nicht erzählt.
Seghers schreibt einen klassischen Detektivroman, der jedoch durch einige Perspektivenwechsel auch die Geschichte der Mörderin anreißt. Allerdings bleibt diese Ebene sehr vage, denn nicht nur die Motive des allzu schönen Mädchens werden bis zum Schluss nicht eindeutig geklärt, auch die entscheidenden Morde werden ausgeblendet.

Der Roman besteht aus drei Teilen: Der erste erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das scheinbar als einzige Überlebende eines Autounfalls sprachlos und ohne Erinnerungen auf den Hof der Witwe Celeste Fouchard kommt und dort drei Jahre lang als Manon mit ihr lebt. Vor allem die Fremdheit Manons wird betont, sie erscheint wie aus einer ‚anderen Welt':

> Fast wirkte sie selbst wie ein vorsichtiges Tier, das sich in der fremden Umgebung erst noch zurechtfinden muss. [...] Manchmal sprach sie auch mit einem Vogel, mit einem Strauch oder Stein, aber kein Mensch, der ihr begegnet wäre, hätte ihre Sprache verstanden. Unter großer Erregung stieß sie nie gehörte Laute hervor, ihre Züge verzerrten sich, sie gestikulierte mit den Armen und schüttelte die Fäuste wie ein Priester, der die Welt vor ihrem nahen Ende warnen will.[266]

Als hervorstechendstes Merkmal erscheint Manons Schönheit, die ebenfalls als nahezu ‚überirdisch' beschrieben wird:

> Soll man sagen, dass Manon s*chön* war? Ja. Aber was war das für ein abgenutztes, schales Wort für eine solche Schönheit! Musste denn nicht jedes Wort verblassen neben der Wirklichkeit dieses Gesichts, dieser Gestalt und ihrer Bewegungen? ein schön geschnittenes Profil gab es häufiger, der Schwung ihres Nackens war nicht einzigartig, ihre schmalen Augen mit den großen Pupillen, das übervolle kupferfarbene Haar, die schimmernden Zähne, die kirschroten Lippen, die Linie ihres Rückens, all das war, jedes für sich genommen, nichts, was man nicht auch bei anderen Frauen hätte finden können. Bei Manon allerdings vereinigten sich all diese Eigenschaften zu einem so überirdischen Liebreiz, dass es der Witwe das Herz zusammenkrampfte.[267]

Diese Schönheit wird aber gleichzeitig von der Witwe als Unheil bringend wahrgenommen:

> Und noch im selben Moment begriff die Witwe, dass Manons Schönheit kein Vorzug war, der dem Mädchen sein künftiges Leben erleichtern würde, dass es sie vielmehr wie eine schwere, nicht abzuwerfende Last würde tragen müssen. Die Frauen würden Manon mit Neid und Missgunst begegnen, die Männer aber mit jener Gier, die, weil sie von Angst und Kleinmut begleitet wird, sich bald in Eifersucht wandelt und am Ende nichts als Zerstörung hervorbringt.[268]

Schon hier wird ein Opferstatus Manons impliziert, vor allem weil sie selbst sich ihrer Wirkung nicht bewusst zu sein scheint. Als Celeste Fouchard ein gutes Jahr später unerwartet stirbt, verlässt Manon das Dorf. Nachdem sie einige Zeit umhergeirrt ist, wird sie von drei unbekannten Männern im Auto mitgenommen.

Im zweiten Teil wechselt die Erzählperspektive auf die Ermittlerfigur Robert Marthaler, der kurz vor Beginn seines Urlaubs zu einem Tatort gerufen wird. Wie im Detektivroman üblich werden zunächst die Leiche und der Tatort aus der Perspektive Marthalers beschrieben, sodass seine Gefühle und Bewertungen in die Beschreibung mit einfließen:

> Marthaler trat zwei Schritte näher und schauderte im selben Moment zurück. Der Anblick, der sich ihm bot, war auch für einen Beamten mit seiner Erfahrung nicht leicht zu verkraften. Er schloss kurz die Augen und atmete durch. Das T-Shirt des Toten war zerfetzt und blutdurchtränkt, die gelbe Farbe des Stoffs war nur noch an wenigen Stellen zu erkennen. Rechts und links des Oberkörpers waren große Mengen Blut in den Waldboden gesickert. Der Kopf der Leiche war auf unnatürliche Weise nach hinten gekippt. [...] Er beugte sich ein Stück vor, und jetzt erkannte er, dass man dem Jungen die Kehle

[266] Seghers, Jan (Matthias Altenburg): *Ein allzu schönes Mädchen*. Reinbek: Rowohlt / Wunderlich 2004, S. 11f.
[267] Ebd., S. 20f.
[268] Ebd., S. 22.

> durchtrennt hatte. Der Hals wirkte wie aufgeklappt, und in der Mitte des Schnittes erkannte man den hellen Knorpel des Adamsapfels.[269]

Durch diesen Perspektivenwechsel wird die Erzählung der Gewalthandlung selbst zunächst verunmöglicht. Die weiteren Ermittlungen konzentrieren sich auf einen männlichen Täter, die Perspektive bleibt zudem auf das ermittelnde Team beschränkt. Lediglich in kurzen Einschüben wird von Manon berichtet, die scheinbar erneut das Gedächtnis verloren hat. Sie trifft im Schwimmbad auf Lohmann, der sie anspricht. Währenddessen ergeben sich bei Marthaler erste Hinweise. Es kristallisiert sich heraus, dass die Freunde des Toten ein unbekanntes Mädchen mit im Wagen hatten und dass es vor dem Mord zu sexuellen Handlungen kam: „Möglicherweise handelt es sich um eine Vergewaltigung, aber wer hier wen vergewaltigt hat, darauf möchte ich nicht wetten.“[270] Diese Spur wird jedoch zunächst nicht weiter verfolgt. Auch die zweite Gewalthandlung wird völlig ausgeblendet und durch die Erzählung des Leichenfundes ersetzt:

> Im Kofferraum lag die nackte Leiche eines Mannes. Die Haut war fahl und aufgeschwemmt. Die Augen waren trüb. Der Körper wies mehrere Einstiche auf; Am Hals sah man eine lange Narbe.[271]

In einer weiteren Unterbrechung wird erzählt, dass Lohmann und Manon in einem Hotel ein Zimmer bezogen haben. Währenddessen gerät das unbekannte Mädchen stärker in den Blick der Ermittlungen. Marthaler lässt ein Phantombild erstellen und schreibt sie zur Fahndung aus. Dadurch erkennt ein früherer Polizeikollege Marthalers sie als die nach einem schweren Autounfall verschwundene Marie-Louise Geissler. Marthaler wird durch ihn von dem Autounfall und der Identität des Mädchens informiert.

Der dritte Teil führt schließlich beide Erzählstränge in der Perspektive Marthalers zusammen: Marie-Louise Geissler überlebte als einzige den Autounfall ihrer Familie. Ihr Vater provozierte den Unfall, weil er von einer Lehrerkollegin des sexuellen Missbrauchs an seiner Tochter bezichtigt wurde. Als Marthaler zurück in Frankfurt ist, wird er zu einem weiteren Tatort gerufen. Lohmann ist in seinem Hotelzimmer tot aufgefunden worden. Gegenüber den ersten beiden Funden wird hier noch eine weitere Distanzierungsebene eingeschoben, denn Marthaler darf die Leiche nicht selbst in Augenschein nehmen:

> «Also: Dann erzähl! Wenn du mich schon nicht reinlassen kannst.» «Was willst du wissen. Ich bin selbst erst seit 10 Minuten hier. Männliche Leiche. Hat einen Ausweis bei sich auf den Namen Georg Lohmann. 35 Jahre. Ist zirka zwei bis vier Tage tot. Genauer kann ich es nicht sagen, da ich nicht weiß, wann und wie lange die Klimaanlage eingeschaltet war. Erstochen. Mindestens acht Stiche. Hier drin sieht es aus wie... Nein, ich erspar uns einen Vergleich. Es ist alles voller Blut. An der Decke im Bad. Schleifspuren auf dem Teppichboden. Im Bett eine riesige Lache. Überall an den Wänden Spritzer.»[272]

[269] Ebd., S. 59.
[270] Ebd., S. 148.
[271] Ebd., S. 224.
[272] Ebd., S. 398.

Zusätzlich ist die Erzählung stark verknappt, was sich in dem elliptischen Satzbau widerspiegelt. Während die erste Leiche noch genau beschrieben wurde, sind die Informationen hier nur noch angedeutet. Einerseits ist das der Situation des ‚Fachgesprächs' geschuldet, andererseits aber auch eine Strategie, um die Erzählung der Gewalt zu vermeiden. Daraufhin konzentrieren sich die Ermittlungen auf das Mädchen als Täterin. Marie-Louise Geissler wird schließlich verhaftet, wirkt bei der Vernehmung jedoch stark traumatisiert. Sie spricht kein Wort und reagiert auch nicht auf einen Wutanfall Marthalers. Erst als die Beamten ihr Fotos der Opfer vorlegen, reagiert sie überraschend:

> Marthaler schob alle anderen Fotos beiseite und legte nur diese beiden vor Marie-Louise Geissler auf den Tisch. Ihre Reaktion kam so überraschend wie plötzlich. Sie starrte die Bilder an. Ihr Blick wechselte aufgeregt von einem zum anderen. Ihr Atem beschleunigte sich. Sie begann zu schnaufen. Sie sahen, wie ihr Körper anfing zu zittern. Unvermittelt griff sie nach dem kleinen Plastikmesser, das noch immer unbenutzt vor ihr auf dem Tisch lag, und stach auf eines der Fotos ein. Es war das Doppelporträt von Funke und Hielscher. Immer wieder stach sie in die Gesichter. [...] Als Marie-Louise Geissler endlich erschöpft und heftig schluchzend über dem Tisch zusammensackte, ging er zu ihr und entwand ihrer Hand des Rest des inzwischen zerbrochenen weißen Plastikmessers.[273]

Marie-Louise Geissler wiederholt hier performativ die Morde an den beiden Männern. Hier werden Tat und Täterin in einen direkten Zusammenhang gebracht. Aber auch hier wird die Darstellung der Gewalt aufgebrochen, da Marie-Louise lediglich auf die Fotos der Männer einsticht. Marthalers Kollegin Kerstin Henschel wertet die Handlung auch nicht unbedingt als Geständnis:

> «Und von einem Geständnis kann keine Rede sein. Sie hat auf ein Foto eingestochen, das ist nicht strafbar. Eher war es eine Anklage.» «Eine Anklage?», fragte Marthaler. «Sie hat uns gezeigt, wer ihr wehgetan hat.» «Und wen sie umgebracht hat.»[274]

Marie-Louise Geissler wird also eher selbst als Opfer, denn als skrupellose Täterin wahrgenommen. Marthaler selbst betrachtet sie ebenfalls als „Mitleid erregend schön".[275] Gerade ihre Schönheit begreift er als Gefahr für sie:

> «Erinnerst du dich an unser Psychologie-Seminar? Dort haben wir die Geschichte eines Mannes gelesen, der alles zerstören musste, was schön war, der sich alles Schöne einverleiben musste.» «Ja», sagte Kamphaus «Grubetsch hieß der Mann. Aber ich habe vergessen, wer die Geschichte geschrieben hat.» «Ich glaube, Marie-Louise Geissler ist eine Frau, die Männer wie diesen Grubetsch magisch anlockt.», sagte Marthaler.[276]

Auch hier wird Louise wieder als Opfer inszeniert. Dieser Eindruck wird kurz darauf von einem Zeitungsbericht verstärkt, der die Ereignisse in einen chronologischen Zusammenhang bringt. Diesem Artikel zufolge wurde Marie-Louise Geissler von den beiden Männern

---

[273] Ebd., S. 432.
[274] Ebd., S. 433.
[275] Ebd., S. 440.
[276] Ebd., S. 441. Im Dialog wird vermutlich auf die 1928 erschienene Erzählung Grubetsch von Anna Seghers angespielt. Auch hier geht insbesondere von der Grubetsch-Figur eine subtile Bedrohung für die Protagonistin aus. Vgl. Seghers, Anna: Grubetsch. In: dies.: *Erzählungen 1926-1944. Gesammelte Werke in Einzelausgaben.* Band IX. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1981. S. 5-66.

vergewaltigt und tötete sie also aus Notwehr. Auch Johannes Lohbach wurde von ihr nach der Einschätzung eines Psychologen aus ähnlichen Motiven getötet. Auffällig sind auch hier wieder die Strategien zur Durchbrechung der Unmittelbarkeit der Gewalterzählung. Obwohl die Handlungen in einen Kontext gesetzt werden, werden sie nicht direkt erzählt, sondern über die Zeitung als weiteres Medium wiedergegeben. Zudem stehen die Aussagen durchgängig im Konjunktiv, was auch auf formaler Ebene eine weitere Brechung bewirkt. Stilistisch ähnlich wird dann von der gelungenen Flucht Marie-Louise Geisslers berichtet, die über eine – diesmal jedoch im direkten Wortlaut wiedergegebene – Agenturmeldung berichtet wird und von der Marthaler aus den Nachrichten erfährt. Dabei erscheint die Meldung durchaus fragwürdig, denn Marie-Louise gelang die Flucht, da einer der Pfleger „in einem Baumarkt eine kurze Besorgung machen“[277] wollte. Auch hier dienen die Medien als eine Art Filterkategorie, die die eigentlich für eine Kriminalerzählung typische Unmittelbarkeit der Verbrecherjagd unterlaufen.

Die Täterschaft Marie-Louises wird kurz in Frage gestellt, als die Kollegen Marthaler von dem Geständnis eines Mannes berichten, der die Morde begangen haben will:

> « [...] Er behauptet, Marie-Louise Geissler über Tage hinweg gefolgt zu sein. Er habe gesehen, wie Funke und Hielscher im Stadtwald über sie hergefallen sind. Ein dritter Mann habe zugeschaut und onaniert. Er habe die beiden Vergewaltiger mit einem Messer umgebracht. Auch den Fiat mit der Leiche des einen habe er im Kesselbruchweiher versenkt. Der dritte sei entkommen. Das ist die Kurzfassung.»[278]

Dies ist die genaueste Beschreibung der Umstände, die zu der Gewalttat geführt haben. Diese schreibt der Täter jedoch sich selbst zu und nicht Marie-Louise. Auch hier ist wieder die formale Brechung vorhanden; die Ereignisse werden als Wiedergabe einer Aussage beschrieben und so doppelt gebrochen. Die Aussage erweist sich zunächst als authentisch. Wenig später stellt sich jedoch heraus, dass der Mann ein falsches Geständnis abgelegt hat, um Marie-Louise zu schützen. Nach der Flucht Marie-Louises widerruft der Mann sein Geständnis und muss freigelassen werden.

Durch seinen Kollegen vom LKA wird Marthaler kurz darauf ein Tagebuch Marie-Louises zugespielt. Es wird deutlich, dass der stark religiöse Vater ein großes Problem mit der Schönheit der Tochter hatte und deren Sexualität unterdrücken wollte. In dieser Erziehung sieht Marthaler einen möglichen Grund für das Verhalten Marie-Louises:

> Jedenfalls konnte eine solche Erziehung, wie Marie-Louise sie erlebt hatte, nicht folgenlos bleiben für den Charakter eines Menschen. Er wusste: Wie Männer und Frauen miteinander umgingen, das wurde oft schon in der Kindheit durch das Vorbild der Eltern mitbestimmt. Und dass jemand, der so schön war wie Marie-Louise, niemals in Ruhe gelassen werden würde. Und Marthaler ahnte, welch fürchterlicher

[277] Seghers, Jan (Matthias Altenburg): *Ein allzu schönes Mädchen*, S. 461.
[278] Ebd., S. 454.

> Kampf im Kopf, in der Seele des Mädchens getobt haben musste, als es gemerkt hatte, dass die Liebe zu Gott und den Eltern nicht alles war.[279]

Die Wahrheit der Missbrauchs-Anschuldigungen gegen den Vater wird jedoch auch durch das Tagebuch nicht eindeutig bewiesen. Marthaler schließt aufgrund der Lektüre jedoch richtig auf das aktuelle Versteck Marie-Louises – sie ist in das Haus Celeste Fouchards zurückgekehrt. Dort lässt er sie von der ortsansässigen Polizei verhaften.

In einem Epilog werden – wiederum stark verknappt – die weiteren Geschehnisse erzählt: Marie-Louise macht auch in der Verhandlung keinerlei Angaben. Die Ereignisse werden nicht abschließend aufgeklärt:

> Es konnte nicht letztgültig geklärt werden, ob es sich bei den Taten um Totschlag oder um Notwehr gehandelt hatte. Einen Mord schloss das Gericht selbst für die Tötung des Hamburger Journalisten Georg Lohmann aus. Niedere Beweggründe seien in diesem Fall nicht ersichtlich.[280]

Marie-Louise bzw. Manon wird daraufhin für nicht schuldfähig erklärt und nach ihrer Genesung von einem Kollegen Marthalers in Pflege genommen.

Jan Seghers schreibt einen Kriminalroman, in dem die Täterin gleichzeitig als Opfer fungiert und letztlich trotzdem als unschuldig erscheint. Die Ausblendung der Gewalthandlungen erweist sich dabei als entscheidende Inszenierungsstrategie. Dabei ist das Nicht-Erzählen der weiblichen Gewalthandlungen zum Teil der Ausrichtung auf den Detektivroman geschuldet, diese wird jedoch durchaus mit Perspektivwechseln auf die Täterin konterkariert. Dort, wo Gewalt für das Verständnis oder den Fortgang der Handlung erzählt werden muss, wird sie durch Beschreibungen der Leichen und Tatorte ersetzt, die jeweiligen Handlungsabläufe werden lediglich durch dazwischen geschaltete Instanzen erzählt. Dadurch erscheinen die Gewalttaten losgelöst von der Täterinnenfigur; der eigentliche Ablauf der ersten Morde wird erst in dem Moment explizit sagbar, in dem die Morde (fälschlicherweise) einem männlichen Täter zugeschrieben werden. Auslösender Faktor sowohl für den Opferstatus Manons als daraus hervorgehend auch für deren Gewalttaten ist ihre übermäßige Schönheit, die in den Männern niedere Instinkte weckt und sie so gleichfalls zu Tätern werden lässt. Auf diese Weise unterläuft Seghers auf subtile Weise die klassischen Geschlechterzuschreibungen zur Täter- und Opferrolle, bedient allerdings vordergründig dennoch das Klischee der hilflosen und schwachen Frau.[281]

---

[279] Ebd., S. 473.
[280] Ebd., S. 479.
[281] Weibliches Gewalthandeln als Revanche für frühere Gewalterfahrungen darzustellen ist in der aktuellen Kriminalliteratur – auffälligerweise gerade bei männlichen Autoren – eine beliebte Legitimierungsstrategie. In Henning Mankells *Die fünfte Frau* handelt die Mörderin letztlich aus Rache für die Gewalt, die der Stiefvater ihrer Mutter angetan hatte. In der Millenium-Trilogie des Schweden Stieg Larsson, die im Deutschen unter den verfälschenden Titeln *Verblendung*, *Verdammnis* und *Vergebung* erschienen ist und unterdessen als schwedisch-deutsche Koproduktion verfilmt wurde, ist es zunächst ebenfalls die Gewalt gegen die Mutter, die die

Die verschiedenen Mörderinnen sind aus der gegenwärtigen Literatur nicht mehr wegzudenken. Sowohl männliche als auch – und gerade weibliche – Autoren imaginieren gewalttätige Frauenfiguren, die ihre zumeist männlichen Opfer auf vielfältige Weise umbringen. Dabei bleibt die Gewalthandlung durchgängig auf das Geschlecht der Täterin bezogen, die Frauen handeln aus einer jeweils spezifisch weiblichen Situation heraus. Die Mörderinnen werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem genutzt, um gesellschaftskritische Intentionen zu verhandeln; mit dem Brüchigwerden der Geschlechterkategorien selbst werden diese dann über die literarischen Gewalttäterinnen auch selbst dekonstruiert.

Protagonistin als Mädchen zu einer Gewalthandlung provoziert, wenn sie ihren Vater mit Benzin übergießt und anzündet. Im weiteren Verlauf antwortet sie dann auf die eigenen Gewalterfahrungen mit gewalttätigen Handlungen. Larsson verdeutlicht vor allem im ersten Teil, der im Original sehr viel sinnvoller *Männer, die Frauen hassen* heißt, die vielfachen gesellschaftlich legitimierten oder vertuschten Ebenen von Gewalt gegen Frauen – in der Religion, im Gesellschaftswesen, auf Gesetzesebene. Auch wenn vor allem in Bezug auf die Genreregeln des Krimis sicherlich einige Unzulänglichkeiten konstatiert werden können, ist diese Figur vor allem aufgrund der ihr zugestandenen Komplexität und Unbedingtheit nicht nur bei weiblichen Lesern äußerst beliebt. Auffälligerweise sind die Gewalthandlungen Lisbeths zwar durchaus brutal (Anzünden des der Mutter gegenüber gewalttätigen Vaters, ‚In den Tod Jagen' eines Serienmörders, Vergewaltigung und ‚Zwangstätowierung' ihres Vergewaltigers, Verletzung des Vaters mit einer Axt, ‚Fesseln' des (schmerzunempfindlichen) Halbbruders durch Festnageln der Füße mit einer Nagelpistole), aber niemals tödlich, auch wenn sie den Tod ihrer Opfer durchaus in Kauf nimmt und in Teilen auch forciert.

7 Schlusswort: Inszenierung von weiblichem Gewalthandeln

In ihrem Roman Nike lässt Thea Dorn die Protagonistin über die „gewaltigen Männerphantasien“ schimpfen, welche die weiblichen Gewalttäterinnen in Literatur und Kunst darstellen. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, auf welch vielfältige Weise diese Phantasien imaginiert und immer wieder aktualisiert wurden. Grundsätzlich ist auffällig, dass es nur selten um nicht-tödliche Gewalthandlungen geht. Im Sinne Popitz’ wird vor allem der absolute Endpunkt der Gewalt, die Tötung, imaginiert.

In seiner Abhandlung über die *Ästhetik der Gewalt* beschreibt Jürgen Wertheimer „[d]as Verhältnis der Literatur zum Phänomen der Gewalt [als ein] seinem Wesen nach ambivalent[es]“.[1] Diese Ambivalenz tritt vor allem in der Inszenierung der Gewalthandlung zutage, da „[d]er literarische Text, das Kunstwerk im Schnittpunkt von Affirmation und Provokation, […] am deutlichsten im Moment der Tötung [spricht]“.[2] In diesem Punkt unterscheidet sich weibliches Gewalthandeln grundsätzlich vom männlichen. Denn hier ist der literarische Text gerade im – nahezu immer in Bezug auf das Geschlecht problematisierten – Moment der Tötung eher durch ein deutliches Schweigen gekennzeichnet. Bei weiblichen Täterfiguren wird die notwendige Beschreibung von Gewalt als Handlung nahezu verweigert, die Darstellungen des eigentlichen gewalttätigen Akts sind meistens äußerst knapp und oft gekennzeichnet durch zahlreiche Brüche, Ausblendungen oder Fragmentarisierungen. Gerade hierdurch erscheint das weibliche Gewalthandeln als ideale Projektionsfläche. Dabei muss man grundsätzlich unterscheiden zwischen dramatischen Texten, die eigentlich für die Inszenierung auf der Bühne gedacht sind, und Prosatexten, welche die Gewalthandlung mehr oder weniger detailliert beschreiben. Insbesondere für die Darstellung weiblichen Gewalthandelns liegt

> [d]ie Zulassungsschwelle für die Darstellungswürdigkeit von Gewalt […] also besonders hoch – und zwar deshalb, weil die literarischen Epochen-Diskurse, so weit von ihnen im normativen Sinn vor dem 17. Jahrhundert schon die Rede sein kann, bis in die Gegenwart hinein bestimmt sind von einem Meta-Diskurs des Schönen.[3]

[1] Wertheimer, Jürgen: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum 1986, S. 10.
[2] Ebd.
[3] Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt*, S. 29.

Die gewalttätigen Frauenfiguren sind diesem Diskurs in besonders starkem Maß unterworfen, sodass die Inszenierung der zentralen, meist tödlichen Gewalthandlung[4] auf der Bühne meistens im Off geschieht, also für den Zuschauer nicht stattfindet. Stattdessen haben sich vielfältige Strategien der Re-Präsentation etabliert: neben der Inszenierung auf der Lautebene durch Schreie des Opfers beispielsweise auch das nachträgliche Vorzeigen der blutigen Mordwaffe oder der Leiche bzw. von symbolischen Leichenteilen durch die Täterin. Auch die Einschiebung von (teilweise mehrfach ineinander verschachtelten) erzählerischen Zwischeninstanzen wie die Verbalisierung über Botenbericht oder Teichoskopie sind gängige dramaturgische Mittel, über die „als Erzählhorizonte Distanzierungsfluchten“[5] geschaffen werden können. Auf offener Bühne ist die Darstellung weiblichen Gewalthandelns demgegenüber nur unter ganz bestimmten Bedingungen möglich: Die Tat ist immer aus dem eigentlichen (Zwei-)Kampfgeschehen herausgenommen, vor allem als Liebeshandlung kann sie auf der Bühne stattfinden. Ähnliche Strategien der Ausblendung und Fragmentarisierung der Gewalthandlung finden sich auch in den Prosatexten. Während die Gewalthandlung auf der Bühne jedoch zumindest theoretisch performativ nachgestellt werden könnte, ist die Darstellung hier auf die beschreibende Imagination reduziert. Durch die Erzählung wird dabei der Blick des Lesers gelenkt. Die Gewalthandlungen können zum Beispiel durch die Konzentration auf die Erlebnisperspektive des Opfers oder auf ein Detail der Tat ausgeblendet werden. Auch häufige Perspektivenwechsel zwischen Täter und Opfer sind üblich, durch die auf eine Perspektive des filmischen Schnitts (als Stilmittel des Bruchs und der Fragmentierung) rekurriert wird. Durch diese Varianten von Re-Präsentation der Gewalthandlung, die meistens den Fluchtpunkt der Handlung bildet, entsteht eine Leerstelle, die lediglich auf einer symbolisch-sprachlichen Ebene gefüllt wird. Wertheimer erläutert das Potential dieser sprachlichen Repräsentation von Gewalt folgendermaßen:

> Auf der Basis dieser dramaturgischen Doppelstrategie [von Ausblendung und Repräsentation, J. K.] gelingt es einerseits, das Potential an unmittelbarer Gewaltdarstellung zu reduzieren, andererseits dessen Wirkung sogar zu intensivieren und vor allem einer reflektierenden Kontrolle zu unterziehen. Kein Medium besser als das des Wortes ist geeignet, solche Kontrolle auszuüben, indem es erklärt, begründet, fragt, legitimiert, verurteilt und auch dazu zwingt, selbst extreme Reaktionen begrifflich zu reflektieren.[6]

Erst durch die Abstraktion von der Un-(ver-)Mittelbarkeit (der emotionalen Ebene) der Gewalt(darstellung) wird also ein analytisches Sprechen möglich. Durch die Transformation

[4] Dieser können allerdings durchaus mehrere auf der offenen Bühne inszenierte Kampfhandlungen vorher gehen, bei denen es aber nicht zur Anwendung von Gewalt als ernsthafter physischer Verletzung des Gegners kommt.
[5] Böhler, Michael: Grenzen in der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*, S. 66.
[6] Wertheimer, Jürgen: Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos. In: *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Hrsg. von Peter Gendolla u. Carsten Zelle. Heidelberg: Winter 1990. S. 13–37, S. 19.

der Gewalthandlung auf eine sprachliche Ebene wird dieser zugleich eine Perspektivierung eingeschrieben, die der performativen Nachahmung nicht grundsätzlich inhärent zu sein scheint – was ja gerade ihr subversives Potential ausmacht.

Das Verschweigen der gewalttätigen Handlung lenkt den Fokus der Aufmerksamkeit umso mehr auf die anderen Elemente des Gewaltaktes. Vor allem die Opferwahl ist bei weiblichen Gewalttätern auffällig: Bei allen untersuchten heroischen Gewalttäterinnen und auch bei den Mörderinnen und Serienmörderinnen des 20. Jahrhunderts sind die Opfer nahezu ausschließlich männlich, Frauen sind beinahe nie Opfer weiblichen Gewalthandelns. Sie werden vielmehr – wenn überhaupt – oft lediglich als eine Art Kollateralschaden getötet. Grundsätzlich gilt gewalttätiges als männlich konnotiertes Verhalten. Phantasmagorische Ausprägung ist die mythologische Figur des Achills, wie sie in der Ilias als Erzählung des achilleischen Zorns besungen wird. Achill handelt als erhabener Held, in seinen Gewaltakten agiert aus einer Subjektposition heraus, wie Sloterdijk beschreibt. Weibliche Gewalthandlungen im heroischen Kontext werden demgegenüber signifikant anders inszeniert und bewertet. Die Frauenfiguren handeln aus einem vollkommen anderen Status heraus. Dabei erscheinen die vordergründig pathologisierten weiblichen Gewalthandlungen auf einer tieferen Ebene als durchaus sinnhaft:

> Dieser weibliche Wahnsinn [der Procne, die aus Wut über die Vergewaltigung ihrer Schwester durch ihren (Procnes) Ehemann den gemeinsamen Sohn tötet] läßt sich aber, jenseits moralischer Kategorien, auch als mythopoetischer Ausdruck einer ‚Frauenpower' deuten, die nur auf der Handlungsebene als irrational erscheint. Unter dem Aspekt des Geschlechterkampfes wird damit nämlich männliche Gewalt mit weiblicher Gewalt beantwortet [...].[7]

Die Außergewöhnlichkeit weiblicher Gewalt besteht also vor allem darin, dass die Frauenfiguren sich durch die Ausübung der Taten selbst als Subjekt setzen, und damit eine ihnen im gesellschaftlichen Diskurs verwehrte Position einnehmen. Denn legitimierte Gewalthandlungen werden ausschließlich Männern zugesprochen, wie auch Kathleen Komar feststellt:

> At issue is the crucial subject of the cultural construction of violence. Why is very brutal male violence in war not only sanctioned but lauded in the classical texts, while female violence represents terrifying sacrilege? Part of the answer, of course, is that whereas quarrels among men only cause a shift in leadership within patriarchy, the violence of the female against a male threatens the stability of patriarchy itself.[8]

Die Frauenfiguren eignen sich durch die Gewalthandlung einen Subjektstatus an, der in den Prätexten nicht als problematisch erscheint oder in Frage gestellt wird. Den Gewalttäterinnen wird in den mythologischen Texten also ein elementares Handlungspotential zugestanden.

---

[7] Harzer, Friedmann: Alles nur Machismo? Zum Kampf der Geschlechter in der Mythologie, S. 67.

[8] Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or reconciliation*. Urbana: University of Illinois Press 2003, S. 26.

Die Gewalthandlungen sind hauptsächlich als Gegengewalt und Reaktion auf unterschiedliche erfahrene Gewalt sowohl physischer als auch struktureller Art zu sehen. Dabei sind allerdings vor allem die mythologischen Frauenfiguren durchaus ambivalent angelegt, in ihnen wirken männliche und weibliche Elemente zusammen. Gerade hierin liegt die Provokation, die dazu führt, dass die Frauenfiguren im 19. Jahrhundert verstärkt vereindeutigend interpretiert und ihr Handeln oft auf grobe Art und Weise an die herrschenden Geschlechterkonventionen angepasst wird. Auffälligerweise unterliegen alle Frauenfiguren diesen mythisierenden Tendenzen, auch die historische Attentäterin Charlotte Corday wird denselben Strategien unterworfen.

Mit der Darstellung weiblicher Gewalttätigkeit ist also meistens ein in die Krise geratenes Männlichkeitskonzept verbunden, dessen Handlungsfähigkeit und Autonomie so zur Diskussion gestellt werden.

Die durch die Gewalttäterinnen benutzten Waffen sind oft phallisch konnotiert; zudem werden auch die dem Weiblichen als genuin zugeschriebene Tötungsarten wie vor allem der Giftmord häufig imaginiert. Durch die Distanz zum Geschehen soll diese Art des Tötens der besonderen Konstitution des Weiblichen entgegenkommen. Das Verabreichen des Giftes als eigentlicher gewalttätiger Handlung erscheint äußerst abstrakt, da das Gift selten direkt verabreicht wird und das Opfer es meist eigenständig zu sich nimmt. Zudem erleichtert die zeitliche Trennung von Vergiftungshandlung und den physischen Auswirkungen die literarische Inszenierung, wenn sich die Beschreibung allein auf die Darstellung der Leiden des Opfers (und eventueller Gewissensbisse der Täterin) konzentrieren kann. Explizit männlich konnotierte Tötungsarten wie das Schlagen mit der Faust oder sexuelle Gewalt werden demgegenüber jedoch äußerst selten sozusagen ‚versuchsweise' auf das Weibliche übertragen.

Die Narrative gewalttätiger Weiblichkeit lassen sich als nicht-normale Fahrten im Sinne Links beschreiben, die einen Denormalisierungsprozess erzählen, wobei in den meisten Fällen durch den Tod der Gewalttäterin eine Renormalisierung stattfindet. Hierin ist eine wichtige Verschiebung in der Inszenierung weiblichen Gewalthandelns festzustellen: Der Fokus der Erzählung verschiebt sich von der (heroischen) Ausübung der Gewalt hin zum (heroischen) Ertragen der (meist für die Protagonistin eben tödlichen) Konsequenzen. Weibliche Gewalt erscheint als Un-Ordnung, die durch patriarchale, ordnende Gewalt gebändigt werden muss. Dabei hat die vielfältige Inszenierung weiblichen Gewalthandelns in Literatur und Kunst durchaus verschiedene Funktionen. Im heroischen Kontext verkörpern die weiblichen Figuren die Problematik des männlichen Bürgers. Dieser ist nicht mehr in der Lage, sein Handeln

autonom zu setzen, sondern muss sich der sich im Nationalstaat herausbildenden Gesellschaft unterordnen. Insofern handelt der Bürger aus einer ähnlichen Position wie die Heroin. Gleichzeitig entwickelt sich die Geschlechtertrennung in den öffentlichen und privaten Raum, die Geschlechtscharaktere bilden sich heraus und damit auch spezifische Ängste, was das weibliche und dessen Zuschreibung zur Sexualität betrifft. Über die (gewalttätige) Renormalisierung der gewalttätigen Weiblichkeit werden diese Ängste – zumindest vordergründig – kanalisiert und ausgeschaltet. Insbesondere Amazonenfiguren mit ihrer expliziten Einbindung in eine andere Gesellschaftsform werden zudem genutzt, um politische/gesellschaftliche Problematiken zu verhandeln. Das ist nicht nur bei Kleists Penthesilea festzustellen, auch die Bearbeitungen des böhmischen Mägdekriegs weisen in Teilen solche Tendenzen auf.

Bei allen Bearbeitungen lässt sich eine starke Inszenierung von Aspekten klassischer Weiblichkeit bei den gewalttätigen Frauenfiguren feststellen, die scheinbar im Widerspruch zum ‚unweiblichen' Gewalthandeln steht. Dabei lassen sich bei der Inszenierung der Gewalttäterinnen spezifische Strategien feststellen, die dazu dienen, Weiblichkeit herzustellen. Den Bearbeitungen der Figuren ist zunächst gemeinsam, dass sie insbesondere den Status des Weiblichen als Anderen ganz im Sinne Beauvoirs betonen. Diese Fernstellung ist ein Merkmal des Mythischen, wie Blumenberg ausführt: „Fernrückung ist auch das Verfahren, Aufhebung oder Ablenkung der Befragbarkeit zu bewirken. Mythen antworten nicht auf Fragen, sie machen unbefragbar."[9] Die deutlich und oft mehrfache Kennzeichnung der Frauenfigur als anderer dient dabei als Fernstellungsmechanismus im Sinne Böhlers.

Zusätzlich werden weitergehende inhaltliche Strategien der Fernstellung eingesetzt: Neben der ‚einfachen' Dämonisierung ist es üblich, die Eigenständigkeit des Handelns der Gewalttäterin zu negieren, indem sie entweder unbewusst bzw. im Wahnsinn oder als Werkzeug (Gottes oder eines Mannes) handelt. Die Problematisierung der eigentlichen Tat, indem entweder die Intention der Täterin oder die Sinnhaftigkeit der Tat in Frage gestellt wird, trägt ebenfalls zu einer ‚Entschärfung' des weiblichen Gewalthandelns bei.

Während bei idealisierenden Bearbeitungen der Fokus vor allem auf der Inszenierung der klassisch-weiblichen Tugenden sowie der Anmut und Schönheit der Figur liegt, wird bei eher dämonisierenden Bearbeitungen oft die Sexualität der Gewalttäterin betont. Während von Marwyck hierbei vor allem die Rolle der Anmut für die Inszenierung der Gewalttäterin hervorhebt, legen die hier untersuchten Texte nahe, dass auch die anderen Kategorien von Schönheit und Tugend relevante Aspekte für die Betonung der Weiblichkeit sind. Diese

[9] Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, S. 142.

(Über-)Inszenierung ist das direkte Resultat der ‚männlichen' Konnotation der Gewalttat. Die starke Betonung der klassisch weiblichen Aspekte ist einer der literarischen Beschreibung impliziten Schwierigkeit geschuldet: In dem Maß, wie gewalttätiges Handeln als spezifisch männliches Handeln gilt, erscheinen die Frauenfiguren durch ihr Handeln als unweiblich. Das könnte zudem ein Grund für die Dominanz der dramatischen Texte (und auch der vielfältigen filmischen Inszenierungen) gegenüber den Prosatexten sein, stehen die Frauenfiguren hier jedoch im wahrsten Sinne des Wortes leibhaftig auf der Bühne. Die Inszenierung dieser konventionellen Weiblichkeit geschieht auf verschiedenen Ebenen: Zum einen werden das Aussehen der Frauen und ihre weiblichen Eigenschaften häufig durch andere Figuren verbalisiert, zum anderen aber auch auf performative Weise inszeniert. Ein Beispiel dafür analysiert van Marwyck die weibliche Rüstung, welche die weibliche Figur in besonderem Maß herausstellt:

> Die Kleidung der Kriegerinnen spiegelt die Verschränkung von weiblicher Anmut und Gewalt. Die fließenden, zum Teil transparenten Gewänder, welche die kriegerischen Frauen in den Bildern der Revolutionsmalerei tragen, zitieren die Kleidung der Grazien. Sie ermöglichen den Blick auf die Bewegungen des Körpers, in denen die Anmut sich ausdrücken muss, und unterstreichen die weiblichen Körpermerkmale. Mit den eisernen Schnürbrüsten, einer Mischung aus Harnisch und Korsett, entwickelt sich zudem ein Kleidungsstück, das paradigmatisch die Verschmelzung von klassischer Weiblichkeitsinszenierung und militärischen Elementen versinnbildlicht.[10]

Bis heute wird in auffallend vielen der untersuchten Texte die Betonung der weiblichen Körperlichkeit auf verschiedenen Ebenen genutzt, um den Widerspruch zur Gewalthandlung abzumildern oder bewusst zu dekonstruieren. Indem sich sowohl Geschlecht als auch Gewalt in den (weiblichen) Körper einschreiben, erweist sich also gerade dieser als der entscheidende Fixpunkt für die Inszenierung weiblichen Gewalthandelns.

Neben der Verortung der Gewalttäterinnen in den klassischen Weiblichkeitsdiskursen wird in den verschiedenen Bearbeitungen der Figuren auffallend häufig auf die jeweils anderen Figuren verwiesen. Auf diese Weise werden die Figuren einerseits in eine (eigene) Tradition weiblichen Gewalthandelns eingeschrieben, andererseits dient die interfigurale Verortung aber vor allem der Einordnung der eigenen Figur in einen moralischen Zusammenhang, mit der die Legitimität des Gewalthandelns bewertet werden kann. Dabei lässt sich eine Entwicklung im Umgang mit den Figuren feststellen: Während im heroischen Kontext direkt

[10] van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 282. Besonders deutlich findet man diesen Aspekt auch in verschiedenen Adventure- und Rollenspielen umgesetzt, bei denen die weiblichen Avatare sich in eigentlich absolut unpraktischen bauchfreien Rüstungen mit Miniröcken durch die Spielwelten kämpfen. So zeichnet sich z. B. auch Lara Croft durch äußerst knappe Outfits aus, hier ist aber auch die nahezu unmöglich große Oberweite als typische Überzeichnung von Weiblichkeit zu werten (die in den letzten Folgen des Spiels allerdings zugunsten eines ‚natürlicheren' Körperbaus zurückgenommen wurde).

auf die anderen Figuren verwiesen wird, werden sie insbesondere in aktuellen Texten vielmehr performativ in den Text eingeschrieben.

Weibliches Gewalthandeln findet zudem immer in expliziter Auseinandersetzung mit dem Geschlecht der Täterin statt – sowohl durch die Täterin selbst als auch durch andere (männliche) Figuren wird die (Un-)Möglichkeit des Handlungspotentials reflektiert. Die Gewalthandlung erscheint zudem (vor allem im 19. Jahrhundert) beinahe ausschließlich als instrumentelle, die einem höheren Zweck untergeordnet ist und nicht selbstreferentiell vorkommt.

Ausgehend von den Heroinen-Darstellungen des 17. Jahrhunderts werden die gewalttätigen Frauenfiguren in der Literatur des 19. Jahrhunderts vor allem in einen heroischen Kontext eingeschrieben. Um 1900 lässt sich ein Paradigmenwechsel feststellen, im 20. Jahrhundert stehen nicht mehr die mythologischen Täterinnen im Vordergrund, vielmehr werden jetzt auch Narrative von ‚gewöhnlichen' gewalttätigen Frauen imaginiert. Diese gab es zuvor nur als fiktionalisierte Fallbeschreibungen. Insbesondere in feministischen Kontexten werden die Gewalttäterinnen nun als Ermächtigungsphantasien genutzt, das Handeln der Figuren ist als Reaktion auf die misogynen gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse zu werten. Dabei wird nicht nur der als genuin weiblich geltende Giftmord dekonstruiert, auch sind es häufig explizit die männlichen Narrative, die den Frauenfiguren angeeignet werden.

In den aktuelleren Texten der letzten zwanzig Jahre weichen die Ausblendungsstrategien Versuchen des Hinschauens; gleichzeitig wird auch der instrumentelle Charakter der Gewalthandlungen eher negiert. Die explizite Inszenierung insbesondere von nicht-instrumentellen Gewalthandlungen sieht Sieferle äußerst kritisch:

> Die Kultur der Massenmedien schließlich trieft vor nicht-instrumenteller Gewalt. Schon die christliche Welt hatte ihre Kultstätten mit Bildern extremer Gewaltakte angefüllt. Allerdings hatten die vielfachen Darstellungen von Folterszenen zur Identifikation mit den Opfern, den Märtyrern und Heiligen eingeladen. Die Popularkultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts heroisiert dagegen den gewaltsamen Täter. So sehr sie offiziell für Gewaltfreiheit eintritt, so sehr dementiert sie dies in ihren Bilder- und Tonwelten, die allabendlich in die Wohnstuben flimmern. Diese Gewalt dient keinem Zweck, der außerhalb von ihr läge.[11]

Sieferles harsche Kritik greift an diesem Punkt allerdings zu kurz. Sicherlich findet gerade in der Populärkultur eine Heroisierung des Gewalttäters statt, allerdings wird die nicht-instrumentelle Gewalt, um mit Link zu sprechen, häufig als explizite Denormalisierung inszeniert und – was entscheidend ist – so gut wie immer re-normalisiert; beispielsweise durch den Tod oder die Verhaftung/Bestrafung des Täters und des damit einhergehenden Wiederherstellen des ‚Normalzustandes'. Dies gilt insbesondere für die Darstellung von Gewalttäterinnen. Über die ‚allabendlich in die Wohnstuben flimmernden Bild- und

[11] Sieferle, Rolf Peter u. Helga Breuninger (Hrsg): *Kulturen der Gewalt*, S. 25.

Tonwelten' erfolgt also vielmehr auf performative Weise ein Überprüfen und Abgleichen von gesellschaftlichen und eigenen Moralvorstellungen.[12]

Grundsätzlich lassen sich zwei Richtungen der ‚Instrumentalisierung' des Gewalttäterinnen-Mythems feststellen: Einerseits gibt es eine Tendenz zur Politisierung, bei der der Geschlechterkampf genutzt wird, um Systemkritik zu üben. Das Weibliche wird hier symbolisch gefasst als politisches Anderes. Bei diesen Bearbeitungen lassen sich Tendenzen der ‚Arbeit am Mythos' feststellen, durch die

> eine kritisch reflektierte Dramatisierung von Aufklärung und Moderne ermöglicht [wird], die über die Darstellung der damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse – die im deutschsprachigen Raum allerdings bekanntlich wenig aufgeklärt und modern waren – hinausgeht.[13]

Der Schwerpunkt dieser Art von Instrumentalisierungen ist dabei vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu finden.[14] Das Handlungspotential der Frauenfiguren wird dabei zwar in Bezug auf die zentrale Gewalthandlung in Frage gestellt, aber nicht (wie in späteren Bearbeitungen) grundsätzlich negiert. Die Inszenierung des tragischen (gewalttätig) Weiblichen dient also explizit einer (unterschiedlich beurteilten) Zivilisationskritik, die einem grundlegenden Unbehagen Ausdruck gibt. Auch diese Arbeit am Mythos ist allerdings ambivalent, insofern sie nicht über die Konstruktion des Weiblichen als des mythischen Anderen hinausgeht.[15] Andererseits wird der Gewaltkonflikt auch dazu genutzt, Aussagen über ‚das (Ewig-)Weibliche' zu treffen, die vor allem mit der Pathologisierung des Weiblichen (und seiner Sexualität) in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts einhergeht. Auffällig ist hier, dass den Figuren das Potential zum Handeln sehr viel stärker abgesprochen wird. Aber auch hier ist es möglich, diese vordergründig negativen Tendenzen subversiv zu unterlaufen.

Wie Kollmann betont sind die Gewalttäterinnen als Frauen prinzipiell Außenseiter, was sie als Heldenfiguren prädestiniert. Diese Andersartigkeit wird meistens aber noch verdoppelt: Sie sind nicht nur Frau, sondern erfüllen auch diese Rolle nur bedingt, wenn sie als Jungfrau oder Witwe inszeniert werden, ihnen ihre Befähigung zur Mutterschaft abgesprochen wird, oder sie zusätzlich als Fremde gekennzeichnet werden. Im Moment des Gewalthandelns erscheinen die heroischen Frauenfiguren zudem beinahe immer ‚neben sich' zu stehen, sie verkörpern ein ‚Außer-Sich-Sein' im Sinne Plessners.[16] Durch diese Strategien bleibt nicht nur das männlich-

[12] Vgl. hierzu die Ausführungen zu Link auf Seite 9-11 der Arbeit sowie zu Dorns Katharsisbegriff, mit dem sie auf ähnliches hinauswill, auf S. 74f. dieser Arbeit.
[13] Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 28.
[14] Vgl. auch Claudia Honegger, die feststellt, dass Frauen in der ersten Hälfte insgesamt ein größeres Handlungspotential zugestanden wurde.
[15] Vgl. Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen, S. 30.
[16] Dieses – durchaus unterschiedlich motivierte – Außer-sich-Sein unterscheidet sich jedoch signifikant von dem des Opfers, das aus der Verleiblichung durch den zugefügten Schmerz entsteht.

autonome Subjektkonzept unangefochten, auch konventionelle Weiblichkeitsvorstellungen werden nicht in Frage gestellt. Weibliches Gewalthandeln erscheint also als thyestisches im Sinne Sloterdijks, die selbstbewusst-erhabene (achilleische) Gewalthandlung aus einer etablierten Subjektposition heraus findet nicht statt. Ein achilleisch-erhabenes Handeln erscheint so für die Frauenfiguren nicht möglich; vielmehr wird die Erhabenheit substituiert zur Anmut, die sich durch die Unbewusstheit der Handlungen auszeichnet. Gleichzeitig verschiebt sich insbesondere im heroischen Kontext der Fokus von der (heroischen) Gewalthandlung auf das (heroische) Ertragen der daraus folgenden (und für die Gewalttäterin zumeist tödlichen) Konsequenzen. Auch in der Struktur des Kriminalromans sind Täterin und Tat zunächst nicht im Fokus, und werden lediglich fragmentarisiert erzählt. Auch hier sind es wieder feministische Texte bzw. insbesondere die Texte von Autorinnen, in denen den Gewalttäterinnen eine Stimme gegeben wird. Dabei sind die Gewalthandlungen immer symbolische. Historisch festzustellende tendenziell eher weibliche Gewalthandlungen wie beispielsweise Haareziehen spielen keine Rolle. Statt dessen finden die Tötungen oft mit phallisch konnotierten Waffen statt, und sind zudem oft als symbolische Kastration zu werten. Die weiblichen Gewalthandlungen erscheinen also grundsätzlich in Bezug auf Geschlechterverhältnisse lesbar.

Die Aneignung der grundsätzlich männlich konnotierten Gewalthandlung ist allerdings problematisch, wird hierdurch auch die handelnde Figur zunächst vermännlicht. Aus diesem Grund spielt vor allem die Körperlichkeit der Gewalttäterin eine entscheidende Rolle in ihrer Inszenierung. In den meisten Werken wird die Ambivalenz der Figur hervorgehoben, und ihr werden die jeweils zeitgenössischen Weiblichkeitsvorstellungen eingeschrieben. Vor allem die Schönheit und Anmut der Figur sichert ihre Weiblichkeit. Auch an diesem Punkt setzt die feministische Dekonstruktion ein, wenn bei Noll explizit die Unscheinbarkeit bzw. Hässlichkeit der Frauenfigur betont oder bei Dorn der Körper der Lustmörderin als ‚geschlechtslose' Leerstelle erscheint. Ein weiteres Element zur Herstellung von Weiblichkeit ist die Kontrastierung mit der (oftmals idealisierten) Rolle der Mutter. In der (Reflexion der) Kinderlosigkeit der Gewalttäterin werden die Pole von fürsorgender und destruktiver Weiblichkeit verhandelt. Auffälligerweise unterlaufen auch hier oft gerade Autorinnen die Diktate der heroischen Jungfrauenschaft und der Kinderlosigkeit, setzen sich in der Inszenierung der Gewalttäterinnen explizit damit auseinander und entlarven so den Konstruktcharakter dieser Weiblichkeitsvorstellungen.

Die konkrete literarische Inszenierung gewalttätiger Handlungen erweist sich als äußerst schwierig – insbesondere wenn es um weibliche Täterfiguren zu gehen scheint. Gewalt als

performative Handlung muss dabei beschrieben oder inszeniert werden. Wie die vorliegende Arbeit aufzeigt, scheint insbesondere bei weiblichem Gewalthandeln eine ‚neutrale' Darstellung nicht möglich zu sein. Vielmehr entwickeln sich verschieden Strategien der Ausblendung, Re-Präsentation oder Fragmentarisierung auf der einen Seite oder der Überspitzung und Ironisierung von Gewalthandlungen auf der anderen Seite. Diese Strategien sind zudem Mittel, um über eine rein pragmatische Darstellung von Gewalt hinauszugehen, vielmehr kann auf diese Weise ein formalästhetischer Mehrwert erreicht werden, über den die Gewalthandlung analysierbar wird. Der Einfluss von filmischen Gewaltdarstellungen ist unverkennbar, allerdings ist das nicht der einzige Faktor, sind doch die überwiegende Anzahl der Texte aus dem 19. Jahrhundert Dramentexte, welche die Gewalthandlung – wenn auch oftmals lediglich als Re-Präsentation – auf die Bühne bringen. Auf diese Weise kann zudem die Weiblichkeit der Figur direkt durch den Körper (der Schauspielerin) verdeutlicht werden.

Die Verortung der Narrative innerhalb eines jeweils spezifischen Genres lässt sich als ein stilistisches Mittel begreifen, um die Gewalthandlung auf einer formalen Ebene in einem moralischen Kontext zu verorten oder eben diesen über das Unterlaufen der Genrekonventionen zu dekonstruieren. Der Paradigmenwechsel von der Re-Inszenierung der mythisch-heroischen Gewalttäterin hin zur Inszenierung profaner Gewalttäterinnen lässt sich auch auf einer formal-strukturelle Ebene ablesen. Dabei wird die Arbeit am Mythos, bei der laut Blumenberg der Stoff die Form ist, übertragen auf die Konventionen des – vorzugsweise – Krimigenres. Die Konventionen bilden einen formalen Rahmen, in dem – ähnlich wie bei Blumenbergs Konzept – Aktualisierungen vor allem deswegen möglich sind, weil der Rezipient in der Lage ist, die signifikanten Änderungen zu erkennen.

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass in der deutschsprachigen Literatur Gewalttäterinnen eben nicht nur Männerphantasien darstellen, sondern auch durch Autorinnen weibliches Gewalthandeln auf vielfältige Weise imaginiert wird. Die Darstellung weiblichen Gewalthandelns findet immer im Rekurs auf das Geschlecht der Täterin statt. Dabei ist deutlich geworden, dass die Autorinnen – nicht ausschließlich, aber doch zum Großteil – einen differenzierteren Umgang mit den Gewalttäterinnen haben. Ein Großteil der Werke von Autorinnen legitimiert die Motivationen, die zu den Gewalthandlungen führen. Die Autorinnen rekurrieren dabei oftmals explizit auf die männlichen Werke und schreiben diese in Auseinandersetzung mit ihnen um. Dabei nutzen sie die gewalttätigen Frauenfiguren vor allem, um die gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse zu kritisieren und zu dekonstruieren. Der Darstellung weiblicher Gewalt ist also ein subversives Potential im Sinne Butlers inhärent. Geschlecht ist performativ, muss also in wiederholenden Akten immer

wieder aufs Neue hergestellt werden. Wenn nun in Kunst und Literatur den Frauenfiguren mit der Gewalttat etwas zugesprochen wird, was ihnen im gesellschaftlichen Diskurs eigentlich als ‚unnatürlich' bzw. ‚unweiblich' abgesprochen wird, dann ist das Potential für die von Butler geforderten Verschiebungen in der Wiederholung denkbar. Es werden neue weibliche Handlungsspielräume eröffnet und in der Plausibilität der Motivierung des Handelns wird Konstruktcharakter der friedfertigen Frau deutlich. Genau hierin liegt die Provokation, die von den literarischen Gewalttäterinnen ausgeht. Die Nutzung von physischer Gewalt als „Jedermann-Ressource" ist ein Akt der Subjekt-Setzung, der gerade beim weiblichen und damit als anderem gekennzeichneten Geschlecht als widersprüchlich und provokant empfunden wird und außerhalb einer feministischen Instrumentalisierung wieder in die (patriarchalen) Schranken verwiesen werden muss. Im Handeln der Gewalttäterinnen werden also unterschiedliche Subjektkonzeptionen verhandelt. Allerdings wird im weiblichen Gewalthandeln im Sinne Geiers die strukturelle Gewalt des Geschlechterverhältnisses nicht nur einfach gespiegelt, sondern vielmehr ‚kaleidoskopisch' aufgebrochen.

Gerade in Phasen des Brüchigwerdens von etablierten (Geschlechter-)Vorstellungen wird die Imagination des tabuisierten Gewalthandelns als Projektionsfolie genutzt. Die Imagination weiblichen Gewalthandelns zeichnet sich durchgängig durch das Spiel mit der Überschreitung und Durchbrechung von Charakter- und Diskurszuschreibungen aus. Die Inszenierungen der literarischen Gewalttäterinnen entwickeln sich also von der Arbeit am Mythos hin zur Arbeit mit den Imagos von Gewalttäterinnen. Die Darstellungen weiblichen Gewalthandelns erweisen sich also auf unterschiedlichen Ebenen nicht einfach als (abschreckende oder auch idealisierende) „Männerphantasien". Vielmehr ermöglicht es die Inszenierung des Widerspruchs zwischen Gewalt und Geschlecht, komplexe moralische (Geschlechter-)Probleme überhaupt erst sichtbar zu machen und – wenn auch nie auf unparteiische Weise – zu verhandeln.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Aischylos: *Die Orestie*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. 1999 (=Universal-Bibliothek Griechische Literatur Nr. 508).

Birch-Pfeiffer, Charlotte: *Herma und die Söhne der Rache*. In: dies.: Dramatische Werke. Bd. 1. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1863. S. 1–88.

Böhlau, Helene: *Halbtier!* Hrsg. von Henriette Herwig und Jürgen Herwig. Mellrichstadt: Turmhut 2004 (= edition GENDER Band 1).

Brecht, Bertolt: Die Judith von Saint Denis. In: *"Ich bin Judith". Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes.* Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2003. S. 134f.

Brückner, Christine: Bist du nun glücklich, toter Agamemnon? Die nicht überlieferte Rede der Klytämnestra an der Bahre des Königs von Mykene. In: dies.: *Wenn du geredet hättest, Desdemona. Ungehaltene Reden ungehaltener Frauen.* Berlin: Ullstein 1998. S. 195–208.

Cain, Chelsea: *Grazie.* München: Blanvalet 2009 (=Blanvalet 37224).

Carl, Albert: *Charlotte Corday*. Als Manuskript gedruckt um 1850.

Czurda, Elfriede: *Die Giftmörderinnen*. 4. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992.

Damitz, Emma von: *Charlotte Corday*. O. O. 1867 (=Deutsche Schaubühne 12. Heft).

Döblin, Alfred: *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Olten: Walter 1992.

Doderer, Heimito von: Eine Person von Porzellan. In: ders.: *Die Erzählungen*. 3., erw. Aufl. der Einzelausg. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. München: Verlag C. H. Beck 1995. S. 302-306.

Dorn, Thea: *Die Hirnkönigin*. München: Goldmann 2001.

Dorn, Thea: *Berliner Aufklärung*. 2. Aufl. München: Goldmann 2002.

Dorn, Thea: *Nike.* Ein Stück in 7 Teilen. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001.

Ebert, Karl Egon: *Wlasta. Böhmisch-nationales Heldengedicht in drei Büchern*. Prag: J. B. Calve'sche Buchhandlung 1829.

Faschinger, Lilian: *Magdalena Sünderin.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

Fassbinder, Rainer Werner: *Bremer Freiheit.* 3. Aufl. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1994.

Frenzel, Karl: *Charlotte Corday*. Hannover: Carl Rümpler 1864.

Frisch, Max: Als der Krieg zu Ende war. In: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1944-1949. Santa Cruz. Nun singen sie wieder. Die chinesische Mauer. Als der Krieg zu*

Ende war. Kleine Prosaschriften. Band 3. Hrsg. von Hans Mayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 229–281.

Gilbricht, Walter: *Marie Charlotte Corday.* Berlin: Arcadia 1935.

Goll, Claire: *Arsenik oder jedes Opfer tötet seinen Mörder.*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1980.

Gravenhorst, Carl Theodor: *Klytämnestra*. Hildesheim 1856.

Hauptmann, Gerhart: Die Atriden-Tetralogie. In: *Dramen. III.* Frankfurt/M.: Propyläen-Verl. 1971. S. 839–1092.

Hebbel, Friedrich: Judith. In: ders.: *Werke in zwei Bänden.* 2. Band. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München: Hanser 1978. S. 69–136.

Hochhuth, Rolf: *Judith*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.

Jacoby, Alinda: *Charlotte Corday.* Kempen (Rhein): Thomas-Druckerei und Buchhandlung 1911.

Janitschek, Maria: Ein modernes Weib. In: dies.: *Irdische und unirdische Träume* 1889. S. 19-21.

Janitschek, Maria: Königin Judith. In: dies.: *Lilienzauber*. Leipzig: Verlag Kreisende Ringe 1895. S. 85-108.

Kaiser, Georg: *Die jüdische Witwe.* Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1920.

Keller, Heinrich (Heinrich Izenloe Hofpoet bey Kaiser Rudolf II.) von: *Judith. Aus einer alten Handschrift.* Zürich: Orell, Füßli und Compagnie 1809.

Ketscher, Lutz R.: *Penthesilea*. Hrsg. vom Kleist-Archiv Semdner 2008.

Kinderfreund, Carl Josef: *Wlasta und die Zauberzwergin Straba oder der Mägdekrieg. Eine Erzählung aus der romantischen Vorzeit Böhmens.* Wien: Leopold Sommer 1858.

Klaesi, Jakob: *Tragödie der Sendung. Holofernes und Judith.* Zürich: Classen 1969.

Kleist, Heinrich von: *Penthesilea.* Hrsg. von Joseph Kiermeier-Debre. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1998.

Knauss, Sibylle: *Charlotte Corday.* Hamburg: Hoffmann u. Campe 1988.

Kobelt-Groch, Marion: *"Ich bin Judith". Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes.* Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2003.

König, Eberhard: *Klytaimnestra*. Berlin: Hermann Costenoble 1903.

Krell, Max: Judith in Saragossa. In: *Die Welt-Literatur. Die besten Romane und Novellen aller Zeiten und Völker.* Bd. 3. Regensburg; Leipzig: Habbel und Naumann 1924. S. 5–31.

Langner, Ilse: *Amazonen.* Komödie. In: Dramen II. Würzburg: Bergstadtverlag Korn 1983-1991. S. 9–100.

Langner, Ilse: *Klytämnestra.* Tragödie in drei Akten. In: Dramen. II. Würzburg: Bergstadtverlag Korn 1983-1991. S. 101–175.

Mecky Zaragoza, Gabrijela: *Judith und Holofernes* (1818); kommentierte Ausgabe. München: Iudicium 2005.

Menschick, Rosmarie: *Judith.* München: Buchhandlung Leohaus 1921 (=Theater-Bibliothek 28).

Mitterer, Erika: Charlotte Corday. In: dies.: *Charlotte Corday. Drama in vier Aufzügen [u.a.]*. Wien: Ed. Doppelpunkt 2003. S. 7–64.

Musäus, Johann Karl August: *Volkssagen der Böhmen.* München: Kösel 1972.

Nestroy, Johann: Judith und Holofernes. In: *Stücke 26/II. Lady und Schneider; Judith und Holofernes.* Hrsg. von John R. P. McKenzie. Wien: Deuticke 1998. S. 85–114.

Nick, Dagmar: Das Buch Holofernes. In: dies.: *Das Buch Holofernes.* Freiburg im Breisgau: Verlagsanstalt Herrmann Klemm 1955. S. 5–13.

Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot.* Zürich: Diogenes 2003.

Noll, Ingrid: *Die Apothekerin.* Zürich: Diogenes 2004.

Reinig, Christa: *Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen.* 8. Aufl. Darmstadt: Luchterhand 1986.

Rommel, Ernst: *Charlotte Corday*. Hannover: Victor Lohse 1856.

Sacher-Masoch, Leopold von: Die Judith von Bialopol. 1675. In: *"Ich bin Judith". Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes.* Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2003. S. 107-120.

Sartory, Anna: *Judith. Die Heldin von Bethulia.* Einsiedeln, Waldshut, Köln: Verlagsanstalt Benziger&Co. 1907.

Schoppe, Amalia: *Marat*. Braunschweig: Georg Westermann 1838.

Schubert, Carl Friedrich: *Wlasta oder der Mägdekrieg*. München: I. Schreibers Buchdruckerei 1874

Schütz, Stefan: Amazonen. In: *Spectaculum 28*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. S. 167–202.

Seghers, Jan (Matthias Altenburg): *Ein allzu schönes Mädchen*. Reinbek: Rowohlt / Wunderlich 2004.

Senckenberg, Renatus L. von: *Charlotte Gorday oder die Ermordung Marats dramatisirt.* St. Ingbert: Röhrig 1999 (=Kleines Archiv des achtzehnten Jahrhunderts; 37).

Siegert, Georg: *Klytaemnestra*.. München: Theodor Ackermann 1871.

Smyrna, Quintus von: *Die Fortsetzung der Ilias. Deutsch in der Versart der Urschrift von J. J. C. Donner.* Stuttgart: Krais & Hoffmann 1866.

Tempeltey, Eduard: *Klytämnestra*. Berlin: E. H. Schroeder 1857.

van der Velde, Carl Franz: Der böhmische Mägdekrieg. Ein Nachtstück aus dem zweiten Viertel des achten Jahrhunderts. In: ders.: *Sämmtliche Schriften. 6. Band. Der böhmische Mägdekrieg, Das Liebhaber-Theater.* Stuttgart: Friedrich Henne 1855. S. 5–158.

Viebig, Clara: Die Schuldige. In: dies.: *Kinder der Eifel.* Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1897. S. 155–241.

Viebig, Clara: *Barbara Holzer.* Berlin: Egon Fleischel & Co. 1903.

Viebig, Clara: *Absolvo te.* Berlin: Egon Fleischel & Co. 1907.

Viebig, Clara: *Charlotte von Weiß. Der Roman einer schönen Frau.* Berlin: Ullstein 1929.

Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora (1913). In: ders. *Werke. Kritische Studienausg. Band 3*. Hrsg. unter d. Leitung von Elke Austermühl. Darmstadt: Jürgen Häusser 1996. S. 541-613.

Wedekind, Frank: Erdgeist (1913). In: ders. *Werke. Kritische Studienausg. Band 3.* Hrsg. unter d. Leitung von Elke Austermühl. Darmstadt: Jürgen Häusser 1996. S. 401-476.

Weiss, Peter: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade.* Drama in zwei Akten. Mit einem Kommentar von Arnd Beise. Frankfurt: Suhrkamp 2004.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda. Königin der Sarmaten.* Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1810.

Westphalen, Engel Christine: *Charlotte Corday.* Hamburg: B. G. Hoffmann 1804.

Woltmann, Karoline von: Der Mädchenkrieg. In: *Volkssagen der Böhmen.* Hrsg. von Karoline von Woltmann. Zweiter Theil. Prag: Johann Gottfried Calve 1815. S. 56–194.

Film & TV:

Rainer Kaufmann (Regie). 1997. *Die Apothekerin.* Senator Film. 108 Minuten.

Xena, die Kriegerprinzessin [TV-Serie]. USA 1995-2001 (Deutsche Erstaustrahlung 1996). 134 Episoden.

Sekundärliteratur

Abret, Helga: «Roman einer schönen Mörderin». Clara Viebigs Roman *Charlotte von Weiß* – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz. In: *Die Provinz des Weiblichen.*

Zum erzählerischen Werk von Clara Viebig = Terroirs au féminin. Hrsg. von Volker Neuhaus u. Michel Durand. Bern: Lang 2004. S. 125–157.

Abret, Helga: Tyrannenmord. Politische Attentate in der Literatur und Erika Mitterers *Charlotte Corday*. In: *Der literarische Zaunkönig* (2008) H. 3. S. 7–19.

Altheia. In: *Die Heroen-Geschichten.* Bd. 2. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1988. S. 97–101.

Appelt, Hedwig, Maximilian Nutz (Hrsg.): *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist, Penthesilea.* Durchges. Ausg., [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam 2001 (=Reclams Universalbibliothek Nr.8191).

Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*. 16. Aufl. München: Piper 2005 (=Serie Piper 1).

Aretz, Christel (Hrsg): *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation*. Bad Bertrich: Mosel-Eifel-Verl. 2000.

Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur.* 3. Aufl. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (=Edition Suhrkamp 92).

Baumeister, Roy F. u. Brad J. Bushman: Emotionen und Aggressivität. In: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung.* Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 598–618.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. 427. - 436. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991 (=rororo rororo-Sachbuch 6621).

Beise, Arnd: *Marats Tod. 1793 - 1993*. St. Ingbert: Röhrig 2000.

Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: ders:. *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays Vorträge Teil 1 – 3*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 179–203.

Benn, Gottfried: „Ithaka." In: Dieter Wellershoff: *Prosa und Szenen. Gesammelte Werke in vier Bänden.*. 7. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta 1989 (Zweiter Band). S. 293-303.

Bergoffen, Debra: Simone de Beauvoir: (Re)counting the sexual difference. In: *The Cambridge companion to Simone de Beauvoir*. Hrsg. von Claudia Card. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003. S. 248–265.

Beuth, Ulrich: *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*. München: Univ. Diss. 1979.

Die Bibel. Altes und Neues Testament ; Einheitsübersetzung. Lizenzausg. Freiburg: Herder 1998.

Blänsdorf, Jürgen: Begriff und Umfang des Themas femme fatale. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel*. Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen: Francke 1999 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 21). S. 7–18.

Blücher, Alexander: Klytämnestra und Maria Stuart. Eine literarische Parallele. In: *Deutsches Museum* (1864) 14, Bd. 2. S. 351–366.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos.* 3., erneut durchges. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Boege, Günther: *Nestroy als Bearbeiter. Studien zu "Die verhängnisvolle Faschingsnacht", "Der Unbedeutende" und "Judith und Holofernes"*. Frankfurt am Main: Univ. Diss 1968.

Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* 2., neubearb. Aufl. Opladen: Westdt. Verl. 1997.

Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung.* Opladen: Westdt. Verl. 1999.

Böhler, Michael: Grenzen in der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*. In: *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945.* Hrsg. von Robert Weninger. Tübingen: Stauffenburg 2005. S. 55–76 (= Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur Band 19).

Bohrer, Karl Heinz: *Imagnationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie.* 5. Aufl. München: Carl Hanser 2008.

Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft.* 4. [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen.* Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der Edition Suhrkamp 2003. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (=Edition Suhrkamp 2431).

Brandstetter, Gabriele: Inszenierte Katharsis in Kleists Penthesilea. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werke zwischen Klassizismus und Romantik.* Hrsg. von Christine Lubkoll. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001 (= Stiftung für Romantikforschung; 12). S. 225–248.

Braun, Christina von u. Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005.

Brückweh, Kerstin: *Mordlust. Serienmorde, Gewalt und Emotionen im 20. Jahrhundert.* Frankfurt/Main: Campus-Verl. 2006.

Büchner, Alexander: Klytämnestra und Maria Stuart. Eine literarische Parallele. In: *Deutsches Museum: Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* (1864) 14, Bd. 2. S. 315–366.

Bürger, Peter: Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults *Die Ordnung der Dinge*. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 45–52.

Burkert, Walter: Antiker Mythos – Begriff und Funktion. In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition.* Hrsg. von Heinz Hofmann. Tübingen: Attempto 1999.

Burkardt, Rainer: Hört mit dem Blödsinn auf! In: *Zeit online* (16.9.2008).
http://www.zeit.de/online/2008/38/klassiker-neu (letztes Abfragedatum: 15.12.2011)

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007 (=Gender studies Vom Unterschied der Geschlechter 1722 = N.F., 722).

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

Camenzind, Elisabeth: Sollen, dürfen Frauen aggressiv sein? In: *Starke Frauen – zänkische Weiber? Frauen und Aggression.* Hrsg. von Elisabeth Camenzind und Kathrin Knüsel: Zürich: Kreuz 1992. S. 11-42.

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (=Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28).

Chaouli, Michel: Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der ›Penthesilea‹. In: *Kleist-Jahrbuch 1998*. Hrsg. von Günter Blamberger, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart,Weimar: J. B. Metzler 1998. S. 127–149.

Choluij, Bozena: Christa Reinigs Spiel mit Leseerwartungen in ihrem Roman *Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen*. In: *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache – eine Ästhetik des Widerstands?* Hrsg. von Henk Harbers. Amsterdam: Rodopi 2000. S. 187-198.

Corbineau-Hoffmann, Angelika (Hrsg): *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht.* Hildesheim: Olms 2000.

Craven, Toni: *Artistry and faith of the book of Judith*. Chico, California: Scholars Press 1983 (=Dissertation Series Number 70).

Dahlerup, P.: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er.* Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag 1998 (Sammlung Göschen; Band 2813).

Danowska, Edyta: Die Atriden-Tetralogie: Gerhart Hauptmanns mythisches Modell. In: *Orbis Linguarum* (2003) Vol. 23. S. 67-74.

Davies, Peter: Ilse Langner's *Amazonen* and the reception of J.J. Bachofen's *Das Mutterrecht*. In: *German Life and Letters 56* (2003) H. 3. S. 223–243.

Davies, Peter: Myth and Maternalism in the Work of Johann Jakob Bachofen. In: *German Studies Review* Vol. 28 (October 2005) No. 3, S. 501-518.

Delvaux, Peter: *Antiker Mythos und Zeitgeschehen. Sinnstruktur und Zeitbezüge in Gerhart Hauptmanns Atriden-Tetralogie.* Amsterdam: Rodopi 1992 (=Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 100).

Dietze, Gabriele: Genre und Gender: Mainstreaming feminism im weiblichen hard-boiled Code. In: *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA.* Hrsg. von Carmen Birkle. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2001. S. 39–73.

Dinges, Martin: Formenwandel der Gewalt in der Neuzeit. Zur Kritik der Zivilisationstheorie von Norbert Elias. In: *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte*; [Ergebnisse von zwei Forschungskonferenzen, die 1996 und 1997 von der Breuninger Stiftung Stuttgart durchgeführt wurden]. Hrsg. von Rolf Peter Sieferle u. Helga Breuninger. Frankfurt/Main: Campus Verl. 1998. S. 171–194.

Döhl, Hartmut: Amazonen. Traumfrauen und Schreckbilder. In: *Waren sie nur schön? Frauen im Spiegel der Jahrtausende.* Hrsg. von Bettina Schmitz u. Ute Steffgen. Mainz: phillip von Zabern 1989 (= Kulturgeschichte der antiken Welt Band 42). S. 225-265.

Donovan, Barna William: *Blood, guns, and testosterone. Action films, audiences, and a thirst for violence.* Lanham: Scarecrow Press 2010.

Duerr, Hans Peter: *Der Mythos vom Zivilisationprozess.* Bd. 1-5. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988-2002

Durzak, Manfred: Hebbels „Judith“. Deutungsprobleme und Dichtung. In: *Hebbel Jahrbuch 1971/72.* Hrsg. von Ludwig Koopmann. Heide: Boyens 1972. S. 36-62.

Ecker, Gisela: Spiel und Zorn. Zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion. In: *Frauen, Literatur, Politik. Tagung 'Frauen - Literatur - Politik', 16. - 19. Mai 1986, Hamburg.* Hrsg. von Annegret Pelz u. Sabine Bröck. Berlin: Argument-Verl. 1988. S. 8–22.

Eke, Norbert Otto: *Signaturen der Revolution. Frankreich – Deutschland, Deutsche Zeitgenossenschaft und deutsches Drama zur Französischen Revolution um 1800.* München: Fink 1997.

Eke, Norbert Otto u. Dagmar Olasz-Eke: *Bibliographie: Der deutsche Roman 1815-1830. Standortnachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick.* München: Fink 1994 (= Corvey studoen. Zur Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 3).

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Elster, Hanns Martin: Neues Wiener Journal (17.07.1930). Die Romandichterin Klara Viebig Zu ihrem 70. Geburtstag am 17. Juli. In: *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation*. Hrsg. von Christel Aretz. Bad Bertrich: Mosel-Eifel-Verl. 2000. S. 129–131.

Fischer, Jutta: Das Bild der Frau im antiken Griechenland. In: *Geschlechterdifferenz. Texte, Theorien, Positionen. Kolloquium des Interdisziplinären Zentrums für Frauen- und Geschlechterstudien an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald.* Hrsg. von Doris Ruhe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Jürgen Fohrmann u. Harro Müller: Einleitung. Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 9–21.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. 1*. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 2010.

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses.* Erw. Ausg., 10.Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1991.

Fouqué, Friedrich de la Motte: Wlasta. Böhmisch-nationales Heldengedicht von Karl Egon Ebert. In: *Jahrbücher der Literatur* 49 (1830). S. 211-221.

Frank, Manfred: Zum Diskursbegriff bei Foucault. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 25–44.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 6. überarbeit. u. erg. Aufl. Stuttgart: Körner 2008.

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 10. überarbeit. u. erg. Aufl. Stuttgart: Körner 2005.

Fromm, Erich: *Anatomie der menschlichen Destruktivität.* 21. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005 (=rororo rororo-Sachbuch 17052).

Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart. In: *Inszenierte Antike - Die Antike, Frankreich und wir. Neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart.* Hrsg. von Henry Thorau. Frankfurt am Main: Lang 2000. S. 7–20.

Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles - Horaz - "Longin" ; eine Einführung.* Überarb. Neuaufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2003.

Gatens, Moira: Beauvoir and biology: a second look. In: *The Cambridge companion to Simone de Beauvoir*. Hrsg. von Claudia Card. 266-285. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2003.

Geier, Andrea: *Literatur und Gewalt - literarische Gewalt? Zum Problemfeld Literatur, Gewalt und Postmoderne.* In: http://www.gradnet.de/papers/pomo2.papers/geier00.htm (letztes Abfragedatum: 15.12.2011)

Geier, Andrea: *›Gewalt‹ und ›Geschlecht‹. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre.* Tübingen: Francke 2005.

Geisenhanslüke, Achim: *Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung.* Opladen: Westdt. Verl. 1997.

Gelhaus, Hermann: Dichterin des sozialen Mitleids: Clara Viebig. In: *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle.* Hrsg. von Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1999. S. 330–350.

Georgen, Helga Theresa: Die Kopfjägerin Judith – Männerphantasie oder Emanzipationsmodell. In: *Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrekur des herrschenden Blicks*. Hrsg. von: Cordula Bischoff et al. Giessen: Anabas 1984 (= Kunstwissenschaftl. Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 13). S. 111-124.

Gewalt. In: *Deutsches Wörterbuch.* Hrsg. von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm. Bd. 6. München: Deutscher Taschenbuch-Verl. 1999. 4910–5101.

Gilpatric, Katy: Violent female Action Characters in Contemporary American Cinema. In: *Sex Roles* (2010) H. 62. S. 734–746.

Gisi, Lucas Marco: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert.* Berlin u.a.: de Gruyter 2007 (= Spectrum Literaturwissenschaft 11).

Gockel, Heinz: "Man darf mich beim Wort nehmen". Die sehr ernsten Sprachspiele Christine Brückners. In: *Über Christine Brückner. Aufsätze, Rezensionen, Interviews.* Hrsg. von Gunther Tietz u. Sigrid Bauschinger. Frankfurt/M: Ullstein 1990. S. 13–32.

Goethe, Johann Wolfgang von: Monatsschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Bd. 18.2. Hrsg. von Johannes John et al München: Hanser 1996. S. 153–176.

Goldhill, Simon: *Aeschylus, "The Oresteia"*. Repr. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2000 (=Landmarks of World Literature).

Gradinari, Irina: *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa.* Bielefeld: Transcript 2011.

Greiner, Bernhard: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum "Fall" der Kunst.* Tübingen: Francke 2000.

Greisler, Beate: *Charlotte Corday - die Mörderin des Jean-Paul Marat. Ein literarischer Diskurs über die Furcht.* Bielefeld: Aisthesis 1992.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Who is afraid of Deconstruction? In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 95–113.

Gutjahr, Ortrud: Gewalt im Spiel. Kriegsschauplätze in Kleists Penthesilea. In: *Penthesilea von Heinrich von Kleist. Geschlechterszenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg.* Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 21–39.

Gutjahr, Ortrud: Iphigenie – Penthesilea – Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer. In: *Frauen: MitSprechen. MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung.* Hrsg. von Marianne Henn u. Britta Hufeisen. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1997 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik nr. 349). S. 223-243.

Haag, Ernst: *Das Buch Judit*. Düsseldorf: Patmos 1995 (= Geistliche Schriftlesung. Erläuterungen zum Alten Testament für die geistliche Lesung 15).

Haarbusch, Elke: Der Zauberstab der Macht: "Frauen bleibe". Strategien zur Verschleierung von Männerherrschaft und Geschlechterkampf im 19. Jahrhundert. In: *Grenzgängerinnen. Revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert; weibliche Wirklichkeit und männliche*

Phantasien. Hrsg. von Helga Grubitzsch, Hannelore Cyrus u. Elke Haarbusch. Düsseldorf: Schwann 1985. S. 219–255.

Haberkamp, Günter: *Triebgeschehen und Wille zur Macht. Nietzsche – zwischen Philosophie und Psychologie* Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Habermas, Jürgen: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Hacker, Hanna: *Gewalt ist: keine Frau. Der Akteurin oder eine Geschichte der Transgressionen*. Königstein, Taunus: Ulrike Helmer 1998.

Hansen, Birgit: Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists Penthesilea. In: *Kleist-Jahrbuch 1998*. Hrsg. von Günter Blamberger, Sabine Döring und Klaus Müller-Salget. Stuttgart,Weimar: J. B. Metzler 1998. S. 127–149. S. 109–126.

Harbort, Stephan: *Wenn Frauen morden. Spektakuläre Fälle – vom Gattenmord bis zur Serientötung*. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Eichborn 2008.

Harzer, Friedmann: Alles nur Machismo? Zum Kampf der Geschlechter in der Mythologie. In: *Gender, Genre, Geschlecht. Sprach- und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Gender-Forschung.* Hrsg. von Ingrid Neumann-Holzschuh. Tübingen: Stauffenburg-Verl. 2001. S. 57–71.

Hausdorf, Anna: Aus der Rolle gefallen? Einige literaturpsychologische Überlegungen zu Lilian Faschingers Roman Magdalena Sünderin. In: *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens.* Hrsg. von Ina Brueckel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S. 306-330.

Hebbel, Friedrich:Brief an Mad. Stich vom 3. April 40. In: ders.: *Werke in zwei Bänden.* Band 2. Hrsg. von Karl Pörnbacher. München: Hanser 1978. S. 414f.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: ders.: *Werke in 20 Bänden*. Band 13. Hrsg. von Eva Moldenauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. In: ders.: *Werke in 20 Bänden*. Band 3. Hrsg. von Eva Moldenauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Hein, Jürgen: Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht. In: *Hebbel Jahrbuch 1971/72*. Hrsg. von Ludwig Koopmann. Heide: Boyens 1972. S. 63-92.

Heinämaa, Sara: The body as instrument and as expression. In: *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir*. Hrsg. von Claudia Card. Cambridge: University Press 2003. S. 66-86.

Hellmann, Monika: *Judit - eine Frau im Spannungsfeld von Autonomie und göttlicher Führung. Studie über eine Frauengestalt des Alten Testaments.* Frankfurt am Main: Lang 1992.

Henke, Christoph: Diskursanalyse und Literatur:. Michel Foucaults Anti-Hermeneutik. In: *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven.* Band II. Hrsg. von Hans Vilmar Geppert u. Hubert Zapf. Tübingen, Basel: Francke 2005. S. 243–260.

Hilmes, Carola: *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur.* Stuttgart: Metzler 1990.

Hilmes, Carola: "Wer bist du, wunderbares Weib?" Kleists Penthesilea. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel.* Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen, Basel: Francke 1999 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Band 21). S. 59-79.

Hoff, Dagmar von: Dramatische Weiblichkeitsmuster zur Zeit der Französischen Revolution. Dramen von deutschsprachigen Autorinnen um 1800. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hrsg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Ruth Henry. Hamburg: Argument 1989. S. 74–88.

Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib. 1750 - 1850*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Campus-Verl. 1992.

Honegger, Claudia: Die französische Anthropologie der Revolutionszeit und die Neubestimmung der Geschlechter. In: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830.* Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Marburg: jonas-Verl. für Kunst und Literatur 1989 (= Kleine Schriften des historischen Museums Frankfurt Band 44). S. 294-307.

Honneth, Axel: »Zur Kritik der Gewalt«. In: *Benjamin- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* Hrsg. von Burkhardt Lindner. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006.

Howes, Geoffrey C.: Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger. In: *Modern Austrian Literature* 32 (1999) H. 2. S. 79–93.

Hugger, Paul: Elemente einer Kulturanthropologie der Gewalt. In: *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart.* Hrsg. von Paul Hugger u. Heinz Bonfadelli. Zürich: Unionsverlag 1995. S. 17–27.

Imbusch, Peter: Der Gewaltbegriff. In: *Internationales Handbuch der Gewaltforschung.* Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 26–57.

Imbusch, Peter: *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert.* Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2005.

Jones, Christopher: ‘Bestialisch dahingeschlachtet’: extreme violence in german crime fiction. In: *Violence, culture and identity. Essays on German and Austrian literature, politics and society; [selected papers given at the Conference Violence, Culture and Identity held at St. Andrews University in 2003]*. Hrsg. von Helen Chambers. Oxford: Lang 2006. S. 401–415.

Kammler, Clemens: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 32–56.

Kant, Immanuel*: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*.unver. Nachdruck d. Erstausg. Königsberg: Kanter 1788 Erlangen: Fischer 1991 (Kant im Original 5).

Käppel, Lutz: *Die Konstruktion der Handlung in der "Orestie" des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs.* München: Beck 1998 (=Zetemata 99).

Käppel, Lutz: Der Fluch im Hause des Atreus. Von Aischylos zu Eugene O’Neill. In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition.* Hrsg. von Heinz Hofmann. Tübingen: Attempto 1999. S. 221-241.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Diskursanalyse als Methode. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* H. 119. S. 98–106.

Keppler, Angela: Über einige Formen der medialen Wahrnehmung von Gewalt. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 380–400.

Kerchner, Brigitte: Die Sexualverbrecherin. Die paradoxe Konstruktion weiblicher Tätertypen in der historischen Kriminalpsychologie. In: *Transgressionen. Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*. Hrsg. von Elfi Bettinger. Stuttgart: Metzler 2000 (=Querelles 5). S. 169–197.

Klugsberger, Theresia u. Sigrid Schmid-Bortenschlager: Wider die Eindeutigkeit: Maria Janitschek. In*: Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle.* Hrsg. von Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchges. 1999. S. 181–196.

Klytämnestra. Tragödie von Eduard Tempeltey. In: *Blätter für literarische Unterhaltung* (1858) H. 27. S. 483–484.

Kobelt-Groch, Marion: *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*. München: Fink 2005.

Koch, Rainer: *Geschichtskritik und ästhetische Wahrheit. Zur Produktivität des Mythos in moderner Literatur und Philosophie*. Bielefeld: Aisthesis 1990.

Koebner, Thomas: Die schöne Mörderin. Zum Weiterleben des Judith-Typus in der Filmgeschichte. In. *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel.* Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen, Basel: Francke 1999 (= Mainzer forschungen zu Drama und Theater, Band 21). S. 141-158.

Koher, Frauke: Friedfertige Mädchen? Psychoanalytische Diskurse über Geschlecht und Aggression in der Adoleszenz. In: *Gewalt und Geschlecht. Konstruktionen, Positionen, Praxen.* Hrsg. von Frauke Koher u. Katharina Pühl. Opladen: Leske + Budrich 2003. S. 141–159.

Köhn, Jens: Matriarchat. In: *Die Frau in der Antike.* Hrsg. von Kolloquium d. Winckelmann-Ges. Stendal, 1988 (= Beiträge der Winckelmann-Ges.Stendal 17). S. 15–21.

Kollmann, Anett: *Gepanzerte Empfindsamkeit. Helden in Frauengestalt um 1800.* Heidelberg: Winter 2004 (=Probleme der Dichtung 34).

Komar, Kathleen L.: *Reclaiming Klytemnestra. Revenge or reconciliation.* Urbana: University of Illinois Press 2003.

Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1992 (=Ergebnisse der Frauenforschung 27).

Kraft, Helga W.: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart: Metzler 1996.

Krasmann, Susanne u. Jürgen Martschukat (Hrsg): *Rationalitäten der Gewalt. Staatliche Neuordnungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript-Verl. 2007 (=Sozialtheorie).

Kreuzer, Helmut: Die Jungfrau in Waffen. Hebbels Judith und ihre Geschwister von Schiller bis Sarte. In: *Aufklärung über Literatur. Ausgewählte Aufsätze*. Hrsg. von Wolfgang Drost u. Christian W. Thomsen. Heidelberg: Winter 1993. S. 92–111.

Künzel, Christine: Sie hat ihn wirklich aufgegessen den Achill vor Liebe. Körper, Sprache und der Wunsch nach Einverleibung in Kleists Penthesilea. In: *Penthesilea von Heinrich von Kleist. Geschlechterszenen in Stephan Kimmigs Inszenierung am Thalia-Theater Hamburg.* Hrsg. von Ortrud Gutjahr. 2. durchges. Aufl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (= Reihe Theater und Universität im Gespräch, Band 3). S. 117–131.

Lanwerd, Susanne: *Mythos, Mutterrecht und Magie. Zur Geschichte religionswissenschaftlicher Begriffe.* Berlin: Reimer 1993.

Lasst Kunstblut fließen! Die Kunst muss schonungslos, dreckig und befreiend sein, glaubt die Schriftstellerin Thea Dorn. In: *Die Welt* (8.3.2008).

http://www.welt.de/welt_print/article1774313/Lasst_Kunstblut_fliessen.html (letztes Abfragedatum: 15.12.2011).

Lenzhofer, Karin: *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien.* Bielefeld: Transcript 2006 (=Cultural Studies 17).

Lindenberger, Thomas u. Alf Lüdtke: Einleitung: Physische Gewalt – eine Kontinuität der Moderne. In: *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit.* Hrsg. von Thomas Lindenberger u. Alf Lüdtke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 7–38.

Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.* 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Link, Jürgen u. Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse. In: *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung.* Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 108–133.

Lombroso, Cesare u. Ferrrero G[uilermo]: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien, gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes.* Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G. (vorm. J.F. Richter); Königlich Schwedisch-Norwegische Hofverlagshandlung 1894.

Löw, Martina (Hrsg): *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung.* Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2005.

Lü, Yixu: *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts.* München: Iudicium 1993.

Lukesch, Helmut: Gewalt und Medien. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 639–675.

M., S.: Klytämnestra. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt* (1856) H. 23. S. 654–658.

MacEwen, Sally: Oikos, Polis, and the Problem of Clytemnestra. In: *Views of Clytemnestra, ancient and modern.* Hrsg. von Sally MacEwen. Lewiston, N.Y.: Mellen 1990. S. 16–34.

Maset, Michael: *Diskurs, Macht und Geschichte. Foucaults Analysetechniken und die historische Forschung.* Frankfurt am Main: Campus-Verl. 2002 (=Campus historische Studien 32).

Mecky Zaragoza, Gabrijela: *"Da befiel sie Furcht und Angst …". Judith im Drama des 19. Jahrhunderts.* München: Iudicium 2005.

Melchert, Monika: *Die Dramatikerin Ilse Langner. "die Frau, die erst kommen wird …"; eine Monographie.* 2. durchges. Aufl. Berlin: Trafo 2003 (=Reihe Spurensuche 1).

Mergenthaler, Volker: *Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierung von Enthauptung.* Bern: Lang 1997.

Mielke, Hellmuth: *Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts.* Braunschweig: Schwetscke und Sohn 1890.

Mischau, Anina: *Frauenforschung und feministische Ansätze in der Kriminologie. Dargestellt am Beispiel kriminologischer Theorien zur Kriminalität und Kriminalisierung von Frauen.* 2. Aufl. Herbolzheim: Centaurus 2003.

Mitscherlich-Nielsen, Margarete: Judiths Attentat. In: *Rolf Hochhuth. Judith.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988. S. I–X.

Moi, Toril: *What is a woman? And other essays.* Oxford: Oxford Univ. Press 1999.

Moi, Toril: *Simone de Beauvoir. Die Psychographie einer Intellektuellen.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1996 (=Fischer Die Frau in der Gesellschaft 12832).

Moser, Susanne: *Freiheit und Anerkennung bei Simone de Beauvoir.* Tübingen: Ed. diskord 2002 (=Perspektiven 21).

Motté, Magda: *"Esthers Tränen, Judiths Tapferkeit". Biblische Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003.

Müller, Anna-Lisa: *Sprache, Subjekt und Macht bei Judith Butler.* Marburg: Tectum-Verl. 2009.

Müller, Harro: Kleist, Paul de Man und deconstruction. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 81–92.

Neumer-Pfau, Wiltrud: Töten, Trauern, Sterben – Weiblichkeitsbilder in der antiken griechischen Kultur. In: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur.* Hrsg. von Renate Berger u. Inge Stephan. Köln, Wien: Böhlau 1987. S. 11-34.

Nicolai, Walter: Ansätze zur femme fatale in der griechischen Tragödie. Aischylos' Klytaimnestra und Euripides' Helena. In: *Die femme fatale im Drama. Heroinen - Verführerinnen - Todesengel.* Hrsg. von Jürgen Blänsdorf. Tübingen: Francke 1999. S. 19–41.

Niejahr, Johannes: Heinrich von Kleists Penthesilea. In: *Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte* 6 (1893). S. 506–553.

Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie.* Lüneburg: zu Klampen 1994.

Nieraad, Jürgen: *Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* In: Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Hrsg. von Wilhelm Heitmeyer u. John Hagan. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2002. S. 1276–1294.

Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche - Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Band 1,4. Hrsg. von Giorgio Colli et al. Berlin: de Gruyter 1999.

Nolde, Dorothea: *Gattenmord. Macht und Gewalt in der frühneuzeitlichen Ehe*. Köln: Böhlau 2003.

Nusser, Peter: *Der Kriminalroman.* 3. erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003.

Opitz, Claudia: Der Bürger wird Soldat – und die Bürgerin…? Die Revolution, der Krig und die Stellung der Frau nach 1789. In: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830.* Hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Marburg: Jonas-Verl. für Kunst und Literatur 1989 (= Kleine Schriften des historischen Museums Frankfurt Band 44). S. 38-54.

Pargner, Birgit: *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung.* Bielefeld: Aisthesis 1999.

Pfeiffer, Joachim: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists Penthesilea. In: *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werke zwischen Klassizismus und Romantik.* Hrsg. von Christine Lubkoll. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001. (= Stiftung für Romantikforschung; 12). S. 187–198.

Popitz, Heinrich: *Phänomene der Macht*. 2., stark erw. Aufl. Tübingen: J.C.B. Mohr (P. Siebeck) 1992.

Preußer, Heinz-Peter: *Mythos als Sinnkonstruktion. Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun.* Köln: Böhlau 2000.

Prokne. In: *Die Heroen-Geschichten.* Bd. 2. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1988. S. 226–227.

Raab, Heike: *Foucault und der feministische Poststrukturalismus.* Dortmund: Ed. Ebersbach 1998.

Richardson, Nancy C.: Violence and the ‘New Woman’ at the Turn of the Century: Helene Böhlau's Halbtier! (1899). In: *Schwellenüberschreitungen. Politik in der Literatur von deutschsprachigen Frauen 1780 - 1918.* Hrsg. von Caroline Bland u. Elisa Müller-Adams. Bielefeld: Aisthesis 2007. S. 79–97.

Ridley, Hugh: *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion.* Opladen: Westdt. Verl. 1990.

Riedel, Volker: Abrechnungen. Die Antikestücke von Stefan Schütz in ihrem literarischen Kontext. In: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen*

Literatur der Gegenwart. Hrsg. von Bernd Seidensticker u. Martin Vöhler. Berlin: de Gruyter 2002. S. 300–317.

Rigby, Catherine: Die Inszenierung des Weiblichen. Mythos und Aufklärung im Drama. In: *Das Geschlecht der Künste.* Hrsg. von Corina Caduff u. Sigrid Weigel. Köln u.a.: Böhlau 1996. S. 1–30.

Rill, Bernd: *Böhmen und Mähren.* 3.Aufl. Gernsbach: Katz 2006 (=2).

Ritter, Joachim: *Hegel und die französische Revolution.* Köln; Opladen: Westdeutscher Verlag 1957.

Roberston, Ritchie: On the Threshold of Patriarchy: Brentano, Grillparzer, and the Bohemian Amazons. In: *German Life & Letters* (1993), Vol. XLVI, S. 203-219.

Roedig, Andrea: „Das Schenkelklatschen der Leichen. Die FU-Dozentin Thea Dorn und ihr neuer Krimi.“ In: *Der Tagesspiegel.* (28. September 1999). S. 34.

Röwer-Döhl, Die Frau im antiken Griechenland. Zwischen Schein und Wirklichkeit. In: *Waren sie nur schön? Frauen im Spiegel der Jahrtausende.* Hrsg. von Bettina Schmitz u. Ute Steffgen. Mainz: Phillip von Zabern 1989 (= Kulturgeschichte der antiken Welt Band 42). S. 183-223.

Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre.* Münster: Waxmann 1995.

Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*. 13., unveränd. Aufl., Nachdr. Paderborn: Schöningh 2001.

Ruoff, Michael: *Foucault-Lexikon. Entwicklung - Kernbegriffe - Zusammenhänge.* Paderborn: Fink 2007 (=UTB Philosophie 2896).

Sagara, Eda: Woltmann; Karoline von. In: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Band 12. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon 1992. S. 441.

Santini, Daria u. Benjamin Büttrich: *Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie.* Berlin: E. Schmidt 1998.

Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie.* 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 948).

Schmidt-Henkel, Gerhard: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Dr. Max Gehlen 1967.

Schmitz, Walter: Utraquismus als poetisches Programm: Karl Egon Eberts Nationalepos 'Wlasta' zwischen Romantik und jungem Deutschland. In: *Prozesse kultureller Integration*

und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Steffen Höhne u. Andreas Ohme. München: Oldenbourg 2005. S. 161–207.

Schnell, Veronika: Blutrünstiges und Monströses in *Entmannung*. Einige Überlegungen zur literarischen Aufarbeitung geschlechtsspezifischer Gewaltverhältnisse bei Christa Reinig. In: *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Sylvia Wallinger u. Monika Jonas. Innsbruck: Institut für Germanistik 1986. S. 311–334.

Schönert, Jörg u. Ulrich Broich (Hrsg): *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens ; Deutschland, England und Frankreich 1850 – 1880; interdisziplinäres Kolloquium der Forschergruppe "Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770 - 1900", München 15./16. Januar 1981*. Tübingen: Niemeyer 1983.

Seeck, Gustav Adolf: *Dramatische Strukturen der griechischen Tragödie. Untersuchungen zu Aischylos.* München: Beck 1984 (=Zetemata 81).

Seghers, Anna: Grubetsch. In: dies.: Erzählungen 1926-1944. Gesammelte Werke in *Einzelausgaben.* Band IX. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau 1981. S. 5-66.

Siebenpfeiffer, Hania: *"Böse Lust". Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik.* Köln: Böhlau 2005.

Sieferle, Rolf Peter u. Helga Breuninger (Hrsg): *Kulturen der Gewalt. Ritualisierung und Symbolisierung von Gewalt in der Geschichte ; [Ergebnisse von zwei Forschungskonferenzen, die 1996 und 1997 von der Breuninger Stiftung Stuttgart durchgeführt wurden]*. Frankfurt am Main: Campus 1998.

Skylla und Nisos. In: *Griechische Mythologie. Quellen u. Deutung.* Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 279–282.

Sloterdijk, Peter: Bilder der Gewalt – Gewalt der Bilder. Von der antiken Mythologie zur postmodernen Bilderindustrie. In: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder.* Hrsg. von Christa Maar. Köln: DuMont 2005. S. 333–348.

Smith, Stephen Wayne: Armed and Dangerous: Emancipated Women Respond to Sexual Aggression in Maria Janitschek's „Königin Judith" and "Ein Modernes Weib". In: *The Image of violence in literature, media, and society.* Tagungsband der Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery. Hrsg. von Will Wright u. Steven Kaplan. Pueblo, Colorado 2007. S. 264–266.

Sofsky, Wolfgang: Gewaltzeit. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 102–121.

Solanas, Valerie: *Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer*. SCUM. Darmstadt: März 1969.

Stephan, Inge: Weiblicher Heroismus:. Zu zwei Dramen von Ilse Langner. In: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Hrsg. von Inge Stephan, Regula Venske u. Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1987. S. 159–219.

Stephan, Inge: "Da werden Weiber zu Hyänen…" Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hrsg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Ruth Henry. Hamburg: Argument 1989. S. 113–134.

Stephan, Inge: Gewalt, Eros und Tod. Metamorphosen der Charlotte Corday-Figur vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption.* Hrsg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel u. Ruth Henry. Hamburg: Argument 1989. S. 128–153.

Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit.* Stuttgart: Metzler 1993 (=Ergebnisse der Frauenforschung 30).

Suter-Richter, Heidrun: Judith - eine Frau, die tötet. In: *Starke Frauen - zänkische Weiber? Frauen und Aggression.* Hrsg. von Elisabeth Camenzind. Zürich: Kreuz-Verl. 1992. S. 99–118.

Theseus und die Amazonen. In: *Griechische Mythologie. Quellen u. Deutung*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982. S. 320–322.

Theurer, Andrea: *Emanzipation – Der Schlüssel zur Erklärung der Frauenkriminalität? Eine empirische Untersuchung über den Zusammenhang zwischen weiblicher Kriminalität und Geschlechterforschung.* Regensburg: Univ. Diss 1996.

Theweleit, Klaus: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. 83. - 85. Tsd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993.

Thomsen, Henrike: Frauen töten nicht aus Lust. Nur Berlin ist anders: Thea Dorn konstruiert eine Triebtäterin für die Hauptstadt. In: *Berliner Zeitung* (9.1.2000). S. 9.

Thorpe, Kathleen Elisabeth: Die Frau, Aggression und Gewalt im Roman des späten 20. Jahrhunderts. In: *Geschlechterforschung und Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Margaret Littler, Peter Wiesinger u. Hans Derkits. Band 10. Bern: Lang 2003. S. 67–73.

Tietz, Gunther u. Sigrid Bauschinger (Hrsg): *Über Christine Brückner. Aufsätze, Rezensionen, Interviews.* 2. Aufl. Frankfurt/M: Ullstein 1990.

Töngi, Claudia: *Geschlechterbeziehungen und Gewalt. Eine empirische Untersuchung zum Problem von Wandel und Kontinuität alltäglicher Gewalt anhand von Urner Gerichtsakten des 19. Jahrhunderts.* Bern: Haupt 2002.

Töngi, Claudia: *Um Leib und Leben. Gewalt, Konflikt, Geschlecht im Uri des 19. Jahrhunderts*. Zürich: Chronos 2004.

Tramezzino-Blues. Verdammte Schlampen: Thea Dorns postfeministischer Krimi ‚Die Brut'. In: *Süddeutsche Zeitung* (27.4.2004). S. 14.

Trotha, Trutz von: Zur Soziologie der Gewalt. In: *Soziologie der Gewalt.* Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen: Westdt. Verl. 1997. S. 9–56.

van Marwyck, Mareen: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800.* Bielefeld: Transcript 2010.

Vardiman, Ernst E.: *Die Frau in der Antike. Sittengeschichte der Frau im Altertum.* Wien: Econ 1982.

Vestli, Elin Nesje: Das Lustspiel des 18. und frühen 19. Jahrhunderts als Spielraum weiblicher Auflehnung. In: *Aus dem Schatten treten. Aspekte weiblichen Schreibens zwischen Mittelalter und Romantik.* Hrsg. von Kurt Erich Schöndorf. Frankfurt am Main: Lang 2000. S. 27–43.

Villa, Paula-Irene: (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie. Zur Position und Rezeption von Judith Butler. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie.* Hrsg. von Ruth Becker, Barbara Budrich u. Becker-Kortendiek. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2008a. S. 146–158.

Villa, Paula-Irene: Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie.* Hrsg. von Ruth Becker, Barbara Budrich u. Becker-Kortendiek. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss. 2008b. S. 262–275.

Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper.* Opladen: Leske + Budrich 2000.

Walkowitz, Judith R.: Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt. In: *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte.* Hrsg. von Alain Corbin. Berlin: Klaus Wagenbach 1992. S.107-135.

Weigel, Sigrid: Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Hrsg. von Inge Stephan. Berlin: Argument 1988. S. 138–152.

Weiler, Inge: *Giftmordwissen und Giftmörderinnen. Eine diskursgeschichtliche Studie.* Tübingen: Niemeyer 1998.

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung.* 1. Aufl., [Nachdr.]. München: Matthes & Seitz 1997.

Wertheimer, Jürgen: *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst.* Frankfurt am Main: Athenäum 1986.

Wertheimer, Jürgen: Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos. In*: Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien.* Hrsg. von Peter Gendolla u. Carsten Zelle. Heidelberg: Winter 1990. S. 13–37.

West, Martin L.: *Studies in Aeschylus.* Stuttgart: Teubner 1990 (=Beiträge zur Altertumskunde 1).

Wiltschnigg, Elfriede: Judith - von der Volksheldin zur femme fatale. In: *Frauen und Gewalt. Interdisziplinäre Untersuchungen zu geschlechtsgebundener Gewalt in Theorie und Praxis; [mit diesem Band legt das Interdisziplinäre Zentrum für Frauen- und Geschlechterstudien Ergebnisse der Tagung "Frauen und Gewalt" vor]*. Hrsg. von Antje Hilbig, Jana Pohl u. Ingrid Miethe. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003. S. 61–75.

Witzig, Heidi: Historische Dimensionen weiblicher Aggressivität. In: *Starke Frauen – zänkische Weiber? Frauen und Aggression.* Hrsg. von Elisabeth Camenzind. Zürich: Kreuz 1992. S. 61–80.

Wlasta. In: *Damen Conversations Lexikon*. Band 10. Hrsg. von Carl Herloßsohn. Adorf 1838. S. 455f.

Wölke, Doris: *Der männliche Blick in der Literaturwissenschaft. Rolle und Bedeutung der männlichen Perspektive für literaturwissenschaftliche Arbeiten.* Essen: Die Blaue Eule 1990 (=Literatur 2).

Wulffen, Erich: *Das Weib als Sexualverbrecherin*. Berlin: Langenscheidt 1923 (=Encyklopädie der Kriminalistik).

Wurst, Karin A.: *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert.* Köln: Böhlau 1991.[1]

1